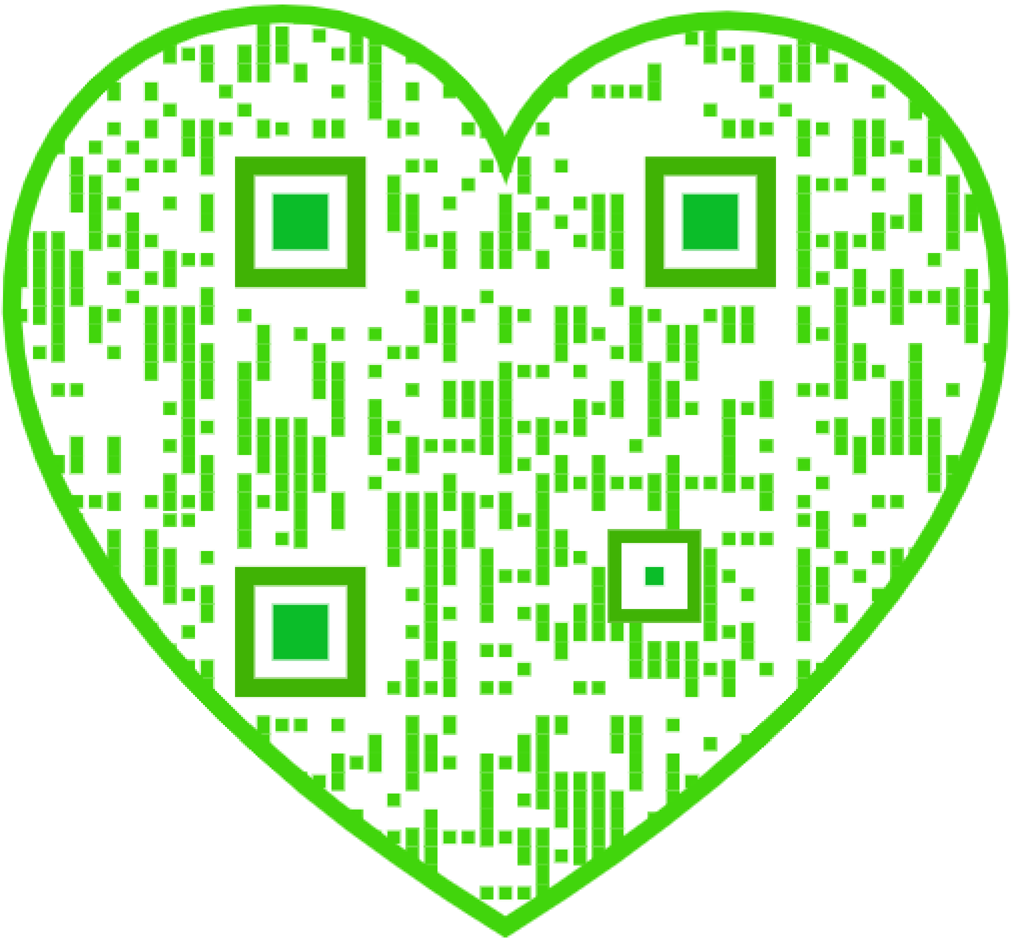
Bzzlletin. Jaargang 10

bron
Bzzlletin. Jaargang 10. BZZTôh, Den Haag 1981-1982

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198101_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 88]

James Brockway
De donkere kamer van Dickens

Toen ik enkele jaren geleden in Cornwall woonde, nam ik als huisgenoot een kanariepiet, aan wie ik de naam van Mr Pickwick gaf. Ik dacht toen niet aan een directe associatie met Charles Dickens. De achternaam van zijn eerste grote literaire schepping, Mr Samuel Pickwick, die een van de allerberoemdste romanfiguren aller tijden is gebleven, koos ik eenvoudig omdat dat blijmoedige en energieke vogeltje gewoon was mij iedere ochtend, als ik zijn kooi naderde, met de roep ‘Pickwick! Pickwick!’ te begroeten, terwijl hij in een staat van grote opwinding en onrust (inderdaad à la Dickens) van het ene stokje op het andere heen en weer sprong.

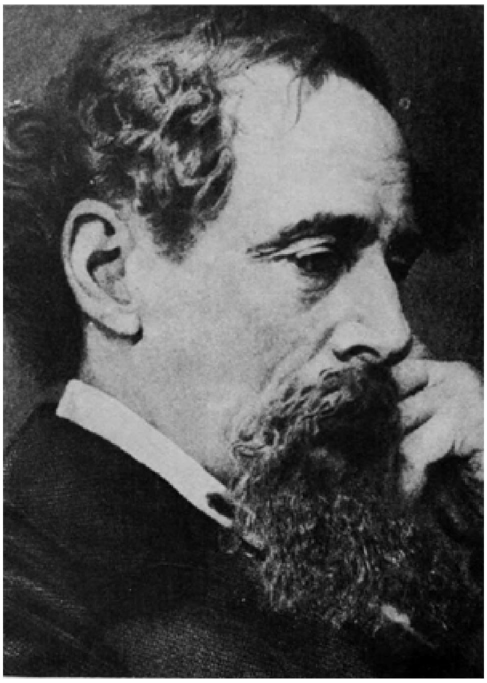
Weliswaar kon geen Engelsman, die in het vooroorlogse Engeland opgroeide, Dickens vermijden. Muziek en niet literatuur was de kunst die mijn ouders in ons huis brachten, maar wij kregen wel als kinderen het boek *Dickens' Dream Children*, met een sentimentele, rooskleurige illustratie op het omslag; en in 1923 verzamelden wij gretig een prachtige reeks ‘cigarette cards’, waarop vijftig eigenaardige figuren uit de romans van Dickens in grijs-groene tinten stonden afgebeeld. (Onlangs zag ik, dat deze reeks thans op de markt voor verzamelaars een zeer hoge prijs opbrengt.) Niettemin dacht ik niet speciaal aan Charles Dickens toen ik mijn kanarievogel ‘Mr Pickwick’ doopte.

Pas nu, jaren later en na mij weken, ja, maanden, weer in Dickens - zijn leven en zijn werk - te hebben verdiept, onderscheid ik een heel interessante overeenkomst tussen dat vogeltje en de grote - misschien wel de allergrootste Engelse romancier. Want na lang over de schrijver en kunstenaar Dickens, de man Dickens, het fenomeen Dickens, te hebben gepeinsd, ben ik tot de conclusie gekomen dat het merkwaardigste aan deze in zovele opzichten merkwaardige man, zijn haast ongelofelijke *energie* was. En net als Dickens tijdens zijn betrekkelijk korte tijd op aarde - niet veel meer dan 58 jaar - een oeuvre van enorme afmetingen produceerde, zich tot het uiterste, met een geweldige levensvreugde ontplooiend, zo kon ook mijn kanarie uit zijn bespottelijk kleine keeltje een geluidsvolume produceren, waarmee hij het hele huis met muziek en leven deed trillen, fors, vrolijk en, naar het leek, onuitputtelijk.

In de beginregels van de lange twee-delige biografie van Dickens, *Charles Dickens - His Tragedy and Triumph*, schrijft de Amerikaan, professor Edgar Johnson over de *vitaliteit* van Dickens: ‘Dickens was himself a Dickens character, bursting with inordinate and fantastic vitality’, en hoewel dat mij een rake karakterisering lijkt, kies ik zelf liever een breder, meer elementair en rudimentair begrip, *energy*, als het merkwaardigste aan Dickens.

Dickens als goochelaar

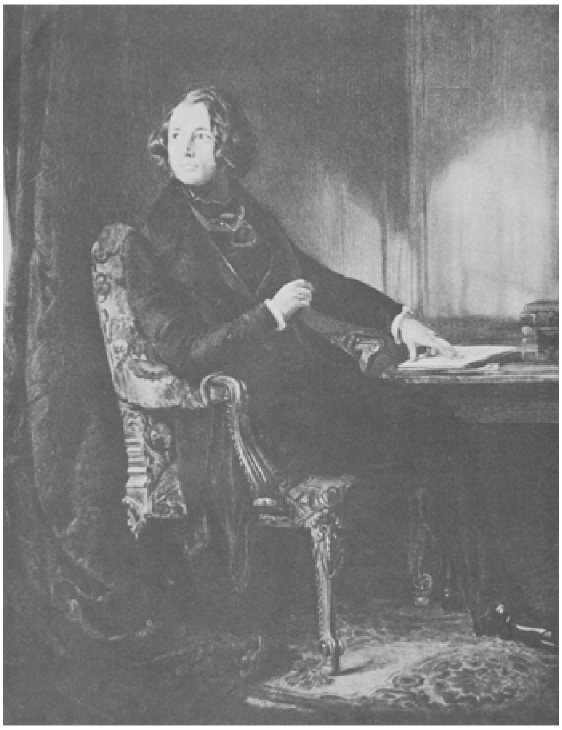
De energie die Dickens tijdens zijn leven ontwikkelde was in alle opzichten buitengewoon en abnormaal. Dit betreft niet alleen de *hoeveelheid* maar, onder andere, ook de *verscheidenheid* van de belangstellingen en activiteiten waaraan die energie werd gespendeerd.



Het traditionele beeld van Dickens - op latere leeftijd met baard en snor. (The Bettmann Archive)

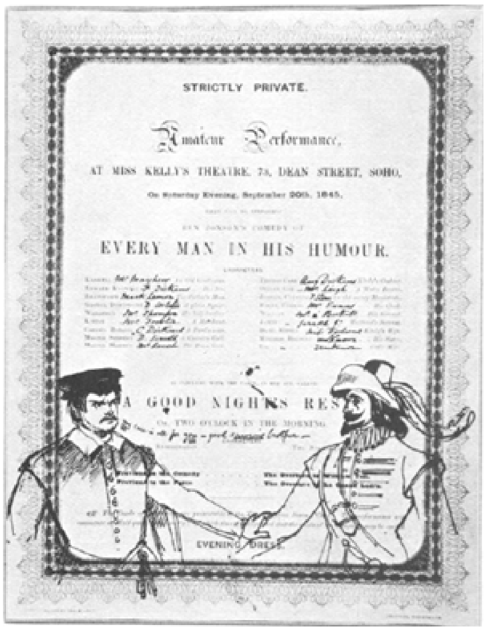
Wat louter hoeveelheid betreft: zelfs als men zich tot de romans beperkt, is de hoeveelheid woorden die Dickens met de pen schreef reeds op zichzelf verbluffend groot. En met deze woorden schiep hij uit een wonderbaarlijk mengsel van werkelijkheid en fantasie zovele romanfiguren en werelden, dat men een sterke neiging voelt om hem als een goochelaar te zien. Goochelen behoorde trouwens ook tot zijn brede repertoire, zoals de kinderen die met Jane Carlyle, de vrouw van de sombere schrijver-filosoof Thomas Carlyle, aanwezig waren op een verjaardagsfeest op 21 december 1843 in het huis van Dickens' vriend, de toneelspeler Macready, tot hun verbazing en verrukking hebben kunnen meemaken.

Het is daarom begrijpelijk dat vele nogal sentimentele schilders uit het Victoriaanse tijdperk en daarna, Dickens in zijn werkkamer afbeelden, waar de ruimte om hem heen dicht met zijn scheppingen bevolkt is. De figuren uit zijn romans en Kerstverhalen draaien in de lucht om zijn hoofd als een wolk feeën en elfen; zij staan op zijn boekenplanken, op zijn schrijftafel, op het vloerkleed. Ze hangen tegen het raam, alsof hij ze allemaal uit de lucht had getoverd - wat hij ook, metaforisch gezien, natuurlijk wel gedaan had.



Dickens op het toppunt van zijn roem: het ‘Nickleby Portret’ door zijn vriend Maclise. (National Portrait Gallery, London)

Er is zelfs één schilderij, dat Martin Fido in zijn boek *Charles Dickens - An Authentic Account of His Life and Times* als illustratie gebruikt, waarop wij Dickens in de werkkamer van zijn laatste woning Gad's Hill Place, vlakbij Rochester ten oosten van Londen, zien zitten, toen hij zijn laatste en onvoltooide roman *The Mystery of Edwin Drood* aan het schrijven was, en op dit schilderij, naast al de andere romanfiguren en een paar scenes uit *Edwin Drood* door Sir Luke Fildes geschilderd, zien wij ook een poppetje dat op de knie van de grote schrijver zit. Dit moet Little Nell, Dickens' meest sentimentele schepping, voorstellen - hoofdfiguur uit zijn vierde roman *The Old Curiosity Shop.*



STRICTLY PRIVATE.

Amateur Performance,

AT MISS KELLY'S THEATRE, 73, DEAN STREET, SOHO,

On Saturday Evening, September 20th, 1845,

EVERY MAN IN HIS HUMOUR.

A GOOD NIGHT'S RES

ON, TWO O'CLOCK IN THE MORNING

EVENING DRESS.

Affiche voor een amateur-toneelvoorstelling, waarop Maclise Dickens en zijn vriend Forster in toneelcostuum heeft getekend. Dickens rechts.

Dickens en little Nell

Zo'n schilderij lijkt ons in onze eeuw van afgekoelde emoties en vervlogen hoop onappetijtelijk zoet, maar hoogst relevant is het wel, want al deze wezens leefden in de verbeelding van de miljoenen lezers van Dickens met een intensiteit die men maar zelden in levende wezens meemaakt. Toen de exemplaren van *Master Humphrey's Clock* - het door Dickens geredigeerde tijdschrift waarin *The Old Curiosity Shop* tussen 1840 en 1841 is afgedrukt - met de boot in New York aankwamen, riepen de mensen aan de wal tegen de mensen op de boot, ‘Is Little Nell dead?’. Zo sterk leefde de kleine Nelly Trent zelfs in de verbeelding van het Amerikaanse volk. En als wij honderdveertig jaar later nog steeds geneigd zijn met Oscar Wilde te glimlachen over zijn oordeel ‘One would have to have a heart of stone not to laugh at the death of Little Nell’, moeten wij niet vergeten, dat de tijdgenoten van Dickens heel anders tegenover zijn sentimenteel pathos stonden.

Wat J.B. Priestley, thans de nestor van onze romanschrijvers, in zijn monografie over Dickens: *Charles Dickens and His World*, hierover zegt, is zowel helder als verhelderend: *The Old Curiosity Shop*, zo schrijft hij:

> offers its readers an admirable assortment of characters (...) but it was Little Nell who enthralled them. Her death was the most tragic event of the year for the whole English-speaking world. Strong men like Macready the actor-manager, O'Connell the Irish politician, Lord Jeffry the lawyer and critic, burst into tears. (...) What modern critics and most readers now regard with distaste could then move deeply men like Landor and Carlyle.

> What was accepted then as one of Dickens's chief glories, his command of pathos, is now condemned as cheap sentiment and bad taste. The truth is, the Early Victorians, tough people living in a brutal world (where Little Nells were working from daybreak to dark in mines and cotton mills), *wished* to be moved, to luxuriate with their author in long-drawn-out pathos and tears. They felt it did them good.

En wat ‘bad taste’ betreft, lijken mij enkele woorden die Hesketh Pearson in zijn grote biografie van Dickens, *Dickens - His Character, Comedy, and Career* hieraan besteedt, beslissend:

> ... every great writer has been accused of bad taste in some form or another by his contemporaries (...) Good taste is the conventional behaviour of ordinary people, and great writers are bound to offend against it because they are not ordinary people. Bad taste is one of the diagnostics of genius.

Dickens' varia

Maar naast Dickens' romanoeuvre - vijftien romans, waarvan het merendeel drie tot viermaal zo lang als een moderne roman van, zegge, 300 pagina's is, staan ook zijn Christmas Books (*A Christmas Carol, The Chimes, The Cricket on the Hearth*, enz., enz.) waarvan het eerste mogelijkerwijs in het buitenland zijn meest gelezen en best bekende werk is. Hiernaast zijn er nog talloze varia, waaronder zijn reisverhalen: de veel ophef makende *American Notes* van 1842 (ophef, wel te verstaan, in Amerika) en zijn *Pictures from Italy* van 1845, waarover J.B. Priestley schrijft: ‘Lesser men have written far better books on this same subject. (...) Writing a travel book, especially on a country like Italy so rich in art and history, he was working outside his genius...’

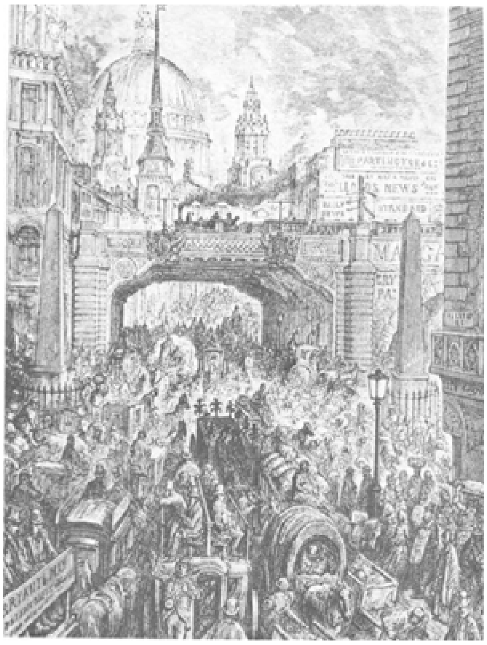
Er zijn ook zijn kortere bijdragen aan tijdschriften, waaronder het door zijn vriend Forster geredigeerde *Examiner* en de drie tijdschriften die hij zelf op nogal diktatoriale wijze redigeerde, namelijk *Master Humphrey's Clock, Household Words* en *All the Year Round.* Er is zelfs een *Life of Christ* en *A Child's History of Engeland.* Deze boeken schreef hij voor zijn eigen kinderen en het laatste is het enige dat hij niet zelf met de pen schreef. Hij dikteerde de tekst aan zijn schoonzuster Georgina die, of zijn slome en wat tragische vrouw Kate het goed vond of niet, ook voor zijn huishouding en zijn kinderen zorgde en zelfs bij hem bleef wonen, nadat hij zijn vrouw na 22 jaar huwelijksleven uit huis had gezet.

Dickens en de journalistiek

Dan was er tevens het journalistieke werk als parlementaire verslaggever en politieke correspondent voor *The Morning Chronicle*, waarmee Dickens in 1834 zijn schrijversloopbaan is begonnen, met als de kroon op deze bezigheid de uitgave in 1836 van zijn eerste boek, de *Sketches by Boz - Illustrative of Every-day Life and Every-day People*. Die ondertitel kan als de sleutel dienen zowel tot Dickens' geweldige sukses bij het publiek als tot het essentiële van zijn werk, dat tevens zijn sukses verklaart. Want Dickens was *van* het volk en *voor* het volk, als wij tenminste met het begrip ‘het volk’ ook de ‘lower middle-classes’ verstaan.

Dickens als redakteur

Nog steeds bij het onderwerp ‘energie’ blijvend, moet nu worden geconstateerd dat Dickens' werk als schrijver, waarop natuurlijk zijn faam berust, maar een deel van zijn aktiviteiten voorstelt. Naast het schrijven was hij - zoals boven reeds is vermeld - een zeer ondernemende en bedrijvige redakteur die de bijdragen van bekende medewerkers als Mrs Gaskell, auteur van *Cranford*, corrigeerde en inkortte, en niet geneigd was naar protesten te luisteren.



Fleet Street, Londen in de jaren zestig van de vorige eeuw. Gravure uit Gustave Doré's *London*, 1872.

Op dit terrein was *Master Humphrey's Clock* (1840) zijn eerste schepping. In maart 1850 lanceerde hij *Household Words* - met het bijpassende citaat uit Shakespeare ('Familiar in their mouths as household words') en de woorden: 'Conducted by Charles Dickens' op de voorpagina - maar zonder de namen van al de andere medewerkers, waaronder bekende auteurs als Charles Reade, Coventry Patmore, Sheridan le Fanu en Wilkie Collins, die allen anoniem bleven.

In 1859, na een twist met zijn uitgevers, stichtte Dickens een nieuw tijdschrift *All the Year Round*, waarin zijn roman over de Franse Revolutie, *A Tale of Two Cities* verscheen, wat voor een oplage van niet minder dan 300.000 zorgde. (Toen *The Pickwick Papers* in 1836 in *The Morning Chronicle* werd afgedrukt, had men een oplage van 40.000 als een geweldig sukses gezien.) Tot het eind van zijn leven in juli 1870 zette Dickens deze redaktionele arbeid door, al moest hij gedurende de laatste jaren veel werk aan anderen, waaronder zijn oudste kind, Charles, over laten. (Op de leeftijd van 55 jaar zag Dickens er reeds uit als een man van 70).

Maar toen hij 33 jaar was, was voor hem het leiden van een literair blad naast zijn voortdurende arbeid als auteur, lang niet voldoende. Zijn energie en rusteloosheid moesten nog een andere uitlaat vinden. In 1845, had hij al zijn zesde roman *Martin Chuzzlewit* achter de rug. Hiermee had hij nog fellere protesten in Amerika uitgelokt dan hij reeds in 1842 met zijn *American Notes* had gedaan. Ook waren toen de eerste twee heel suksesvolle kerstverhalen, *A Christmas Carol* en *The Chimes*, èn zijn *Pictures from Italy* verschenen. Niettemin kwam hij nu met het verbluffende idee, een eigen dagblad in het leven te roepen, wat hem, zoals hij gewend was, ook lukte. En aldus verscheen in januari 1846 het eerste nummer van *The Daily News*, als concurrent van *The Morning Chronicle*, orgaan van de Whig-partij, èn van *The Times*, het bekende conservatieveblad.

Dickens en het radikale ‘daily news’

Dickens was reeds in zijn romans en in tijdschriften tegen sociale misstanden op gekomen. In zijn overbekende tweede roman *Oliver Twist* (1838) had hij geprotesteerd tegen wantoestanden in de armenhuizen en misdaad onder kinderen (o.a. de georganiseerde benden van dieven en zakkenrollers). In zijn derde roman *Nicholas Nickleby* (1839) had hij geagiteerd tegen de wreedheden die tegen jongens op afgelegen scholen op het platteland werden gepleegd. En met sukses. De school voor jongens in Yorkshire, die zich de ‘Bowes Academy’ (!) noemde en die model stond voor de school Dotheboys Hall in *Nicholas Nickleby*, werd na het verschijnen van Dickens' roman gesloten. De misdadige directeur William Shaw had zichzelf in Dickens' portret van de directeur van Dotheboys Hall, Wackford Squeers, herkend. Ook in de tekeningen van Dickens' bekende illustrator, Phiz (Halbot K. Browne). Deze had Dickens namelijk vergezeld, toen hij de beruchte scholen in Yorkshire, op zoek naar stof voor zijn roman, bezocht.

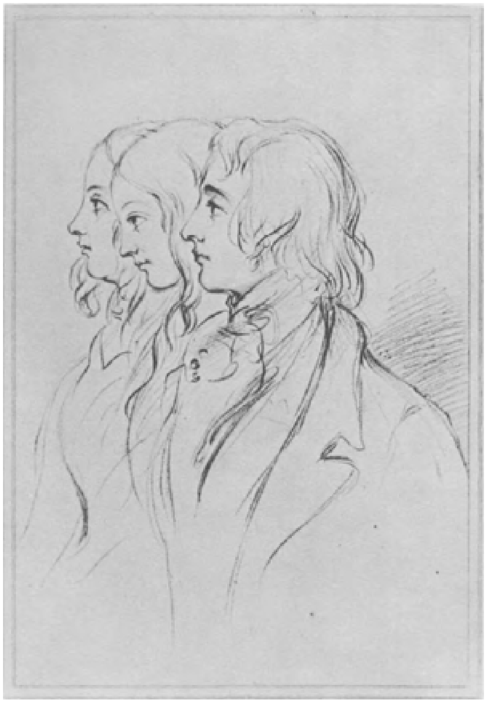
Maar nu, met *The Daily News*, had Dickens een orgaan opgericht waarin herhaaldelijk voor sociale hervormingen kon worden gepleit. Hij had ook voor een rivaal van *The Times* gezorgd, in welk blad van welgestelden en reaktionairen zijn romans tot dusver fel en venijnig waren aangevallen. (Hoe anders zou The Times over hem schrijven in zijn doodsbericht van 11 juli 1870!) Weliswaar is Dickens als redakteur van *The Daily News* vrijwel onmiddellijk (drie weken) na de oprichting vertrokken. Maar het blad bleef verschijnen tot na de Tweede Wereldoorlog, in de vorm van de *News Chronicle* - een liberaal blad (in de Engelse zin, dus progressief) met een zeer sympathiek imago.

Dickens als toneelspeler

De meest populaire romans van de 19e eeuw schrijven, tijdschriften oprichten, dirigeren en redigeren, een dagblad in het leven roepen, dit alles was voor Charles Dickens nog lang niet voldoende. Want wat had hij werkelijk willen zijn? Geen reporter, geen romancier, geen redakteur, maar ... toneelspeler.

Men hoeft geen vijf minuten lang in de romans of in *Sketches by Boz* te lezen om te begrijpen dat Dickens' kunst uitermate theatraal van aard is. Hij is op zijn best als hij figuren schept - Pickwick, Fagin, Dick Swiveller, Sairey Gamp, Mr Micawber - die iets theatraals over zich hebben. Figuren, d.w.z. die wat overdreven zijn getekend, die ‘larger than life’ zijn, maar die reëel blijven, omdat zij door hun overtrokkenheid menselijke karaktertrekken en eigenaardigheden op zo'n indringende manier belichamen dat zij onvergetelijk worden. Dickens wist wat ieder toneelmens weet - dat men, om effekt te bereiken, iets moet overdrijven - een *ietsje* maar, want een zeker bewijs van slecht toneelspelen is, niet weten waar men met overdrijven moet ophouden.

Als jongeling is Dickens bijna toneelspeler geworden, maar dat hij dit niet werd, hoefde bij iemand als hij niet te betekenen dat hij ook niet kon toneelspelen. En de beroemde romanschrijver Dickens is dus jarenlang op de planken verschenen, totdat hij (in de woorden van Martin Fido) ‘the leading amateur actor in Engeland’ was geworden. In zijn jeugd was hij vaak aanwezig bij opvoeringen die door het ‘illegitimate’ toneel gegeven werden en waarbij het volk in groten, vrolijke getalen aanwezig was, met inbegrip van de zakkenrollers. Als Dickens zijn *Sketches by Boz* aan het schrijven was, was hij ook soms bezig, teksten voor zulke opvoeringen te schrijven.



Tekening van Maclise van Dickens met zijn vrouw Kate en haar jongere zuster Mary (midden).

Het was echter pas tijdens zijn eerste reis door Amerika dat Dickens als 'gentleman amateur' op de planken verscheen. Dit was in 1842 in Montreal, Canada. Daarna trad hij in Engeland op in *Every Man in His Humour* door Ben Jonson, tijdgenoot van Shakespeare, waarin hij Captain Bobadil, een hoofdrol, speelde.

Maar Dickens was niet slechts onder de spelers te vinden - hij had zijn eigen toneelgezelschap gevormd, was ook de veeleisende regisseur en organiseerde alles met de overweldigende energie en het enthousiasme, die hem eigen waren.

Een opvoering door amateur toneelspelers was in die dagen geen klein evenement van ondergeschikt belang, maar een echte 'happening'. Aanwezig in het theater waren de met Dickens goed bevriende Duke of Devonshire, de agressieve 'literary hostess' Lady Holland, Thomas Carlyle en zijn vrouw Jane, en Alfred Tennyson, die later Poet Laureate en Lord Tennyson zou worden - favoriete dichter van de Koningin.

Het sukses van deze avond was bovendien zo immens dat het nodig werd een tweede opvoering te organiseren en hiervoor heeft men het veel grotere St. James'-theater gehuurd. Onder het publiek zaten de man van de Koningin, Prins Albert, de Duke of Wellington, Lord Melbourne (de eerste minister) en Baron de Rothschild. Een jaar hierna zou Koningin Victoria zelf bij een volgende reprise aanwezig zijn. De koningin, die ook andere toneelavonden van Dickens bijwoonde, wilde de auteur ontmoeten maar tot tweemaal toe weigerde hij in zijn toneelkostuum en schmink voor haar te verschijnen, en het was pas in het laatste jaar van zijn leven, in maart 1870, vier maanden voor zijn dood, dat deze twee 'eminent Victorians' elkaar ontmoetten.

Enige tijd daarvoor had Dickens zelfs een uitnodiging om op Buckingham Palace uit zijn *A Christmas Carol* te komen lezen, afgewezen - een nogal vreemd gebaar voor iemand, die als jongeman in een staat van grote opwinding had verkondigd dat hij dodelijk verliefd op de *jonge* Koningin Victoria was geraakt. Bij het huwelijk van de Koningin met Prins Albert in februari 1840 had hij zelfs aan zijn trouwe maar moeilijke vriend en adviseur, John Forster (ook een van zijn biografen) geschreven:

- ‘I am utterly lost in misery and can do nothing... My heart is at Windsor/ My heart isn't here;/ My heart is at Windsor,/ A-following my dear’ (een parafrase van een bekend vers van de Schotse dichter Robert Burns).

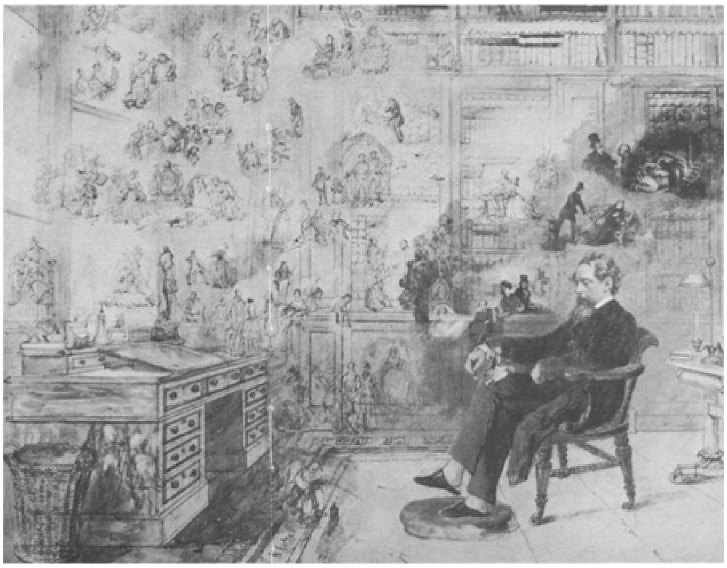
Ellen Ternan, op wie Dickens in 1857 verliefd raakte en die zijn (onwillige?) maitresse werd.

Andere stukken waarin Dickens speelde waren *The Merry Wives of Windsor*, enkele melodrama's die door zijn jongere vriend Wilkie Collins waren geschreven, waaronder *The Frozen Deep*, en een komedie *Not So Bad As We Seem* door Edward Bulwer Lytton, welk stuk in Devonshire House, het Londense paleis van de hertog van Devonshire, werd opgevoerd voor een publiek dat uit adel en notabelen bestond en waarbij Koningin Victoria alweer aanwezig was.

In die dagen was het gewoonte een serieuze opvoering door een korte klucht te doen volgen en na *Not So Bad As We Seem* volgde een klucht door Dickens en zijn vriend Mark Lemon, redakteur van het tijdschrift *Punch*, geschreven, waarin Dickens zes rollen moest spelen, een haast onmogelijke opdracht, die hij tot verbazing van de zaal met een geweldige bekwaamheid en verve voltooide. Dit was niet slechts kenmerkend voor de man Dickens - het wijst ook naar een van de meest opvallende en gelukkigste kenmerken van zijn romankunst: het gemak en het enthousiasme waarmee hij de ene merkwaardige figuur na de andere wist te scheppen. Men zou haast kunnen beweren, dat Dickens' grote enthousiasme voor het toneel een van de allerbelangrijkste sleutels tot zijn leven en zijn kunst is.

Dickens als voordrachtskunstenaar

Dit enthousiasme - het was eerder een passie - voor toneelspelen leidde tot zijn lezingen uit eigen werk in Engeland en Amerika, waarin hij de rollen van zijn bekende romanfiguren met zoveel inspanning en overgave vertolkte dat het was alsof hij door de duivel was bezeten. Er zijn zelfs voldoende gronden voor het vermoeden dat Dickens hierdoor zelfmoord pleegde. Hij wist namelijk dat zijn ‘performances’ teveel van hem vergden. In Amerika binnen een tijdbestek van twintig weken, gaf hij liefst zevenenzestig voordrachten. En hij zette ze bijna tot het eind van zijn leven door, alsof hij zichzelf wilde doden. Op het waarom kom ik hier later terug.



‘Dickens' Dream’ - de auteur op zijn werkkamer in Gad's Hill Place, 1870. Boven zijn hoofd: illustraties voor zijn laatste roman, *The Mystery of Edwin Drood*.

Tegen het einde van zijn tweede bezoek aan Amerika - hij was op 9 november 1867 naar Boston vertrokken, deze keer om lezingen uit zijn werk te houden - werd hij zwaar ziek, maar hij zette de tournee toch door. Na één lezing was hij aan beide voeten verlamd en moest hij door zijn trouwe manager George Dolby van het toneel geholpen worden. In de biografie van Hesketh Pearson lezen wij: ‘he was completely prostrated and lay flat on the couch in his dressing-room, with his head flung back until the colour returned to his face...’ En vóór de laatste lezing zei hij zelf: ‘I am too far gone and too worn out to realize anything but my own exhaustion. Believe me, if I had to read but twice more, instead of once, I couldn't do it.’

Niettemin is hij in de herfst van 1868, na zijn triomfantelijke terugkomst in Engeland (‘Every house from Gravesend to Gad's Hill was hung with flags...’) met een nieuwe, laatste en fatale lezingentour begonnen, deze keer door zijn eigen land. Alsof dit niet gevaarlijk genoeg was, had hij zijn repertoire uitgebreid door ook de moordscene uit *Oliver Twist* waarin de inbreker Bill Sikes zijn meisje de prostituée Nancy doodt, voor te lezen ... of liever, zelf te *spelen*.

Hij wist dat dit gevaarlijk was. Toen hij voor het eerst op het idee kwam, in mei 1863, schreef hij aan Forster (aan wie hij steeds om raad vroeg, waarna hij die raad meestal negeerde): ‘I have been trying alone, by myself, the Oliver Twist murder, but have got something so horrible out of it that I am afraid to try it in public’ In oktober 1868 verkeerde hij hier nog steeds over in twijfel, maar de betrokken passages uit *Oliver Twist* heeft hij tegen de raad van al zijn vrienden en ook van zijn oudste zoon Charley in, toch ‘gespeeld’.

Hierover schrijft Hesketh Pearson als volgt:

> It was a searching experience; no one who heard it ever forgot it, and none but the hardiest went a second time. Dickens threw the whole of his genius as an actor into the scenes, never referred to the book at all, did

> not even trouble to turn the pages, and completely metamorphosed his personality as each character spoke, giving uncannily vivid sketches of the comic cunning oleaginous Jew (Fagin), the lying dull-witted Noah, the bestial cruel Sikes, the well-meaning terrified Nancy. There was an almost stupefied silence of half a minute as Dickens walked off the platform, and he was prostrate, faint and breathless on his dressing-room couch before the applause had gathered into a storm of cheering.

Dickens en het applaus

Maar Dickens *wilde* die bijval. ‘The chief need of Dickens' nature was to be loved,’ schrijft Pearson in een zeer verhelderende passage.

> Of performers in real life who concentrated on themselves (...) there were two excellent specimens in the nineteenth century: Benjamin Disraeli (romanschrijver en Eerste

> Minister)) and Oscar Wilde. The most perfect example of the other kind, always imagining himself as someone else (...) was Charles Dickens,

schrijft Pearson elders. Hij gaat door met: 'Charles Dickens was a David Garrick in real life who might have been another Garrick on the stage and did become a super-Garrick on the platform...' (David Garrick was de beroemdste toneelspeler van de 18e eeuw geweest.)

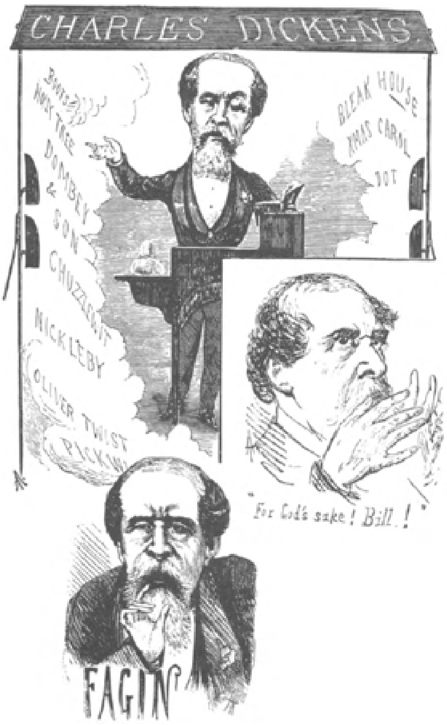
Bovendien zei Dickens het zelf. Tegen het einde van zijn leven gaf hij toe dat hij steeds verlangd had 'to be *the* great actor, to have the public at my feet'. En ook zijn volkomen door zijn genie verpletterde vrouw Kate zei hoeveel het voor hem betekende door het publiek te worden geliefd.

Zijn hartstocht voor toneelspelen leidde ook tot de ontmoeting met de jonge actrice Ellen Ternan, die in 1858 voor de opvoeringen in Manchester van het stuk *The Frozen Deep* (door Wilkie Collins, met hulp van Dickens, geschreven) was geëngageerd. Ellen Ternan was toen achttien jaar oud en de 46-jarige Dickens werd hopeloos op haar verliefd, wat zijn huwelijksleven met Kate tot een eind bracht en wat ook tot een groot schandaal leidde, hoofdzakelijk omdat Dickens zich te veel bewust was van zijn publiek en alles openbaar maakte. Zijn vrouw, haar moeder en zuster (de laatste twee waren lastige klaplopers op de grote man) werden uit zijn huis verbannen en hij kondigde zijn onschuld en die van de jonge Ellen (èn van zijn schoonzuster Georgina, die ook bij het schandaal betrokken raakte) aan op de voorpagina van zijn tijdschrift, *Household Words*. Dit deed hij alweer tegen de raad van al zijn vrienden en adviseurs in, en het resultaat was nogal rampzalig voor alle betrokkenen. Omdat de uitgevers van *Household World* niets voor het afdrukken voelden van een annonce, die met het privéleven van de auteur te maken had, kwam het tot hevige onenigheid tussen hen en Dickens. Het tijdschrift hield op te bestaan en binnen een jaar werd zijn plaats door Dickens' eigen blad *All the Year Round* ingenomen. Dit is alwéér een bewijs van Dickens' energie, want zelfs een schandaal van deze afmetingen kon noch zijn reputatie bij het publiek veel kwaad doen, noch zijn ondernemingszin en scheppingsdrang in de weg staan. Dickens ging maar door.

Dickens en sociale hervormingen

Hiermee is echter nog geen eind gekomen aan de lange lijst van zijn aktiviteiten. Zoals duidelijk uit zijn romanoeuvre te voorschijn komt, werd Dickens zijn hele leven lang door sociale misstanden en misdaad gefascineerd. Ik sloeg onlangs zijn *Sketches by Boz* open en kwam direkt een scene, 'The Hospital Patient' getiteld, in de afdeling 'Characters' tegen, waarin hij als verslaggever een jonge vrouw in een ziekenhuis vindt, die door haar minnaar uit de achterbuurt bijna is doodgeslagen. De man wordt door de politie (in die dagen de 'officers' genoemd) binnengebracht, waarop de vrouw, die aan Nancy in *Oliver Twist* doet denken, een larmoyant pleidooi voor zijn vrijlating doet. Dat gedaan, sterft zij.

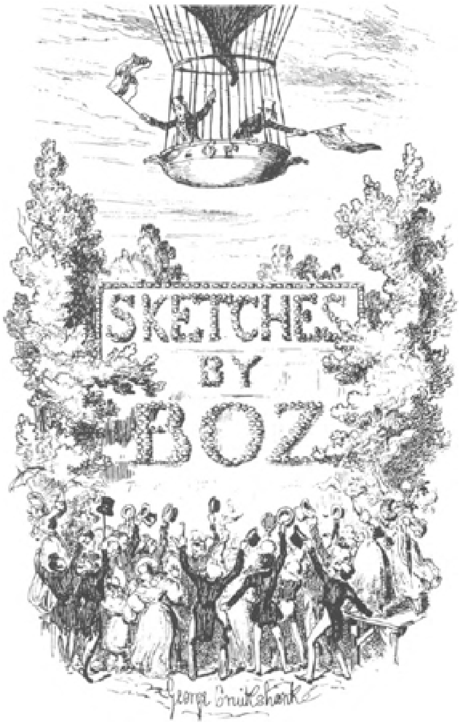
In dezelfde verzameling komt men ook verslagen tegen over bezoeken aan de rechtzalen van de Old Bailey en de grimmige gevangenis van Newgate. Later in zijn leven bracht Dickens ook bezoeken aan gevangenissen, opiumholen en dergelijke in verband met het schrijven van zijn romans. Verslaving aan opium speelt een hoofdrol in zijn laatste roman *Edwin Drood*. Uit zijn gefascineerd zijn door misdaad en het leven van de zelfkant ontplooide Dickens echter andere aktiviteiten naast de onthullingen en protesten, die in zijn romans staan. De winst uit de reeds genoemde amateur-toneelopvoeringen ging naar verschillende ondernemingen, die op liefdadigheid steunden - het kinderziekenhuis in Great Ormond Street, bij voorbeeld, en een verpleeghuis onder leiding van een Dr. Southwood Smith. Maar het belangrijkste werk dat Dickens op dit terrein verrichtte was het stichten van een tehuis voor ‘fallen women’ met het geld van een van zijn bewonderaarsters, de filantrope Angela Burdett Coutts, die maar liefst twee fortuinen had geërfd. Dit tehuis, Urania Cottage genoemd, stond in Shepherd's Bush in het westen van Londen. Vanaf 1846 heeft Dickens zich tien jaar lang met de organisatie en leiding hiervan bemoeid. Het was echter niet louter een kwestie van organisatie. Want Dickens interesseerde zich ook voor de principes van praktische en morele hervorming. Martin Fido, wiens boek over Dickens heel overzichtelijk in korte hoofdstukken is verdeeld, waarvan elk hoofdstuk aan een apart aspekt van de man en zijn leven gewijd is, schrijft informatief over dit facet van Dickens' leven. Wij lezen hier onder andere de volgende zin over de zorg voor prostituées, waaruit blijkt hoe Dickens gevoeligheid met praktisch denken wist te combineren: ‘He rejected uniforms of a strong, sound, cheap material on the grounds that it lacked colour, and colour was vital in the lives of women accustomed to crude sensation.’



Karikaturen van Dickens tijdens zijn laatste voordrachten.

In Amerika, tijdens zijn eerste bezoek in 1842, aarzelde hij ook niet tegen de slavernij te protesteren, hoe riskant dit voor zijn populariteit ook mocht zijn. Hij ontwikkelde ook ideeën over het gevangeniswezen en redeneerde fel tegen cellulaire opsluiting, wat hij in Philadelphia was tegen gekomen. ‘I believe,’ schreef hij, ‘that very few men are capable of estimating the immense amount of torture and agony which this dreadful punishment, prolonged for years, inflicts upon the sufferers. I hold this slow and daily tampering with the mysteries of the brain to be immeasurably worse than any torture of the body.

Men had misschien een kunstenaar nodig om dit te kunnen inzien. Hoe dat ook mag zijn, Dickens heeft jaren hierna aan deze ideeën kunstzinnige vorm verleend in *A Tale of Two Cities*, waarin hij de figuur van de oude Dr Manette tekent, die door zijn jarenlange opsluiting in de Bastille half-krankzinnig is geworden. Als de heer Lorry, van Tellson's Bank in Londen, onderweg is naar Parijs om de gevangene op te sporen, houdt hij tijdens de nachtelijke rit naar Dover een imaginair gesprek met Dr Manette en als de zon opkomt en hij zijn hoofd uit de koets steekt, denkt hij: ‘Gracious Creator of Day! To be buried alive for eighteen years!’ Later, als Monsieur Defarge hem bij de gevangene brengt, verklaart deze waarom hij de deur van de cel steeds op slot moet houden: ‘Why! Because he has lived so long, locked up, that he would be frightened ... rave ... tear himself to pieces ... die ... come to I know not what harm ... if his door was left open.’ ‘Is it possible!’ roept Mr Lorry. ‘It is possible!’ is het bittere antwoord. ‘Yes, And a beautiful world we live in, when it *is* possible, and when many other such things are possible, and not only possible, but done ... done, see you! ... under that sky there, every day. Long live the devil. Let us go on.’



Titelblad van Dickens' eerste boek, 1836.

Telkens weer in zijn romans en ook elders heeft Dickens op deze wijze tegen sociale misstanden geprotesteerd.

Dickens als huisvader

Hoe het mogelijk was, naast al deze aktiviteiten, ook een huishouding gaande te houden en een gezin van man, vrouw, kinderen, en de moeder en twee zusters van de vrouw, te onderhouden, kon misschien alleen een *pater familias* van echte Victoriaanse snit weten. Maar dat *was* Dickens óók.

Naast een waarachtige ‘family man’ te zijn, hield hij herhaaldelijk diners en feesten in zijn huizen, zodat vele mensen uit de toneel- en boekenwereld over de vloer kwamen en kennis met zijn gezin maakten. Kinderfeesten en amateur toneelopvoeringen thuis waren bijna regel, want er waren bij elkaar negen kinderen, zeven zoons en twee dochters.

Of Dickens een goede vader voor zijn kinderen was, is echter twijfelachtig. Belangstelling voor ze toonde hij wel, maar of het werkelijk vriendelijk was aan zijn zoons de namen van favoriete auteurs te geven als Walter Landor Dickens, Henry Fielding Dickens, Alfred D'Orsay Tennyson Dickens, Edward Bulwer Lytton Dickens, mag men ook betwijfelen. Van zijn zeven zoons lukte het alleen de zesde, Henry, een succesvolle loopbaan op te bouwen. De anderen waren een bron van zorg en teleurstelling, hoewel de oudste, Charles, overigens geen uitblinker, wel behulpzaam was bij het uitgeven van *All the Year Round*.

De foto's van Dickens' kinderen geven weinig intelligente gezichten te zien, maar het gebrek aan stamina en vlugheid van geest kwam misschien van de kant van de moeder. Dickens zorgde echter voor een zeer onrustig leven voor zijn kinderen door de drukte om hem heen, door de frekwente verhuizingen (ook naar Frankrijk, Italië en Zwitserland!) en later, natuurlijk, doordat hij en zijn vrouw na 22 jaar huwelijksleven uit elkaar gingen.

Dickens was ook in sommige opzichten een moeilijke en strenge vader. Alles in het huis moest op de juiste plaats staan en de kamers van zijn kinderen inspecteerde hij iedere ochtend, om zich er van te verzekeren dat alles inderdaad op zijn plaats stond - een teken van een dwangneurose, die zeker niet zonder uitwerking op de kinderen zal zijn gebleven. De jongste zoon, misschien de meest teleurstellende van allen, werd door zijn vader van de bijnaam ‘Plorn’ voorzien, en ook met de volle versie hiervan, Plornishghenter, en zelfs met ‘Plornishmaroontigoonter’, wat van een zin voor overdrijving en een uit de hand gelopen fantasie getuigt die menig kind moeilijk te verwerken zou vinden. Wat Edgar Johnson in zijn biografie citeert over een van de jaarlijkse toneelopvoeringen thuis bij Dickens op Driekoningenavond suggereert dat Vader Dickens meer pret aan zo'n gelegenheid beleefde dan zijn kinderen:

> Large-lettered announcements heralded the ‘Reappearance of Mr H' (Henry Fielding Dickens) “who created such a powerful impression last year!” Return of Mr Charles Dickens Junior from his German engagements!’ ‘Engagement of Miss Kate, who declined the munificent offers of the management last season!’ ‘First appearance on any stage of Mr Plornishmaroontigoonter (who has been kept out of bed at a vast expense)’.

Op de meeste kinderen zou zo'n overdaad aan theatraal enthousiasme remmend werken, hoewel dit professor Edgar Johnson, met zijn grote bewondering voor Dickens, blijkbaar niet is opgevallen.

Dickens en zijn verhuizingen

Wij zijn nog steeds niet klaar met de beschrijving van Dickens als een menselijke dynamo. Zijn vele verhuizingen als kind heb ik al *en passant* genoemd. In zijn jeugd had de jonge Charles Dickens vele verhuizingen gekend, omdat zijn vader zijn leven niet goed wist te organiseren en steeds schulden maakte ... waardoor hij uiteindelijk, en zelfs tot tweemaal toe, met zijn gezin, maar niet met Charles, in de Marshalsea gevangenis voor schuldenaars belandde. Deze ervaringen heeft Dickens in *David Copperfield* en *Little Dorrit* verwerkt, waar zijn vader John Dickens model stond voor respectievelijk Mr Micawber en Mr Dorrit, twee van zijn beroemdste creaties. De vele verhuizingen van Dickens zelf echter sproten voort uit dieper liggende oorzaken en waren mijns inziens zeer intiem verbonden met de rusteloosheid, die haast onvermijdelijk is in een mens in wie de scheppingsdrang en de inventiviteit zo sterk zijn als bij Dickens. In de levensbeschrijvingen komt men telkens weer citaten uit zijn brieven aan zijn vrienden en zakenrelaties tegen, waarin hij het over deze hevige onrust heeft. In het boek van Hesketh Pearson leest men bij voorbeeld de volgende woorden, die door Dickens geschreven zijn toen hij in augustus 1851 de thematiek voor zijn negende roman *Bleak House* aan het uitwerken was. Hij woonde op dat ogenblik in Fort House, het grote huis in Broadstairs aan de kust van Kent, dat hij gedurende enkele jaren regelmatig voor de zomermaanden huurde, terwijl men op datzelfde tijdstip in Londen bezig was, zijn nieuwe woning Tavistock House in Bloomsbury op zijn intrek voor te bereiden. ‘Violent restlessness, and vague ideas of going I don't know where, I don't know why, are the present symptoms of the disorder.’ (...) ‘I shouldn't be at all surprised if I wrote to you one of these mornings from under Mont Blanc. I sit down between whiles to think of a new story, and, as it begins to grow, such a torment of a desire to be anywhere but where I am (...) takes hold of me, that it is like being *drive away*.’

Later, toen hij in Tavistock House was gevestigd en bezig was de nieuwe roman te schrijven, rapporteerde hij alsvolgt: ‘In a frenzied state of interest in *Bleak House*, I had got up at 5, and gone furiously to work, so that at noon I was comparatively insensible.’

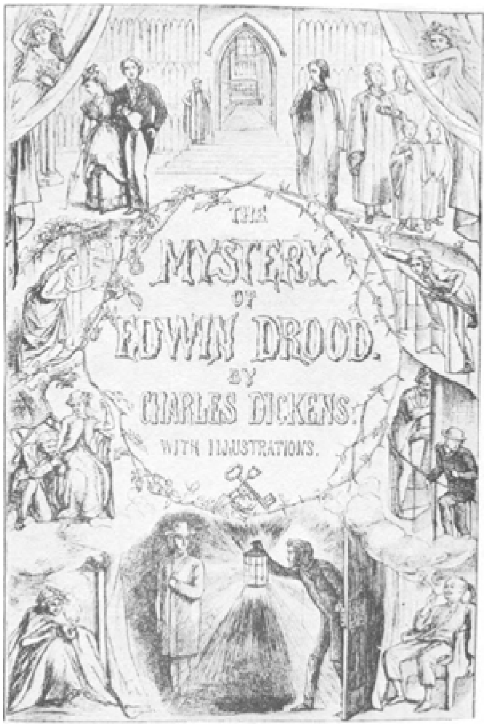
‘Violent restlessness’, ‘torment of a desire’, ‘frenzied’, ‘comparatively insensible’ - dit zijn sterke woorden zelfs uit de pen van iemand die gewoon was zich hyperbolisch uit te drukken en aan het leven (met inbegrip, wel te verstaan, van zijn eigen leven) een overwegend dramatische vorm te verlenen. Sterke woorden, die wijzen op een onderliggend en waarschijnlijk verdrongen konflikt. Eerst echter enkele zakelijke gegevens over de vele verhuizingen.

Na eerst op kamers te hebben gewoond, nam het jonge echtpaar Dickens in maart 1837 zijn intrek in een huis in het hart van Londen, 48, Doughty Street, Holborn, dat thans als hoofdkwartier van de ‘Dickens Fellowship’ dienst doet en te bezichtigen is. In december 1839, toen Dickens reeds op de leeftijd van 27 jaar een beroemdheid was geworden, verhuisde het gezin - er waren nu drie kinderen - naar een veel groter en rijker huis aan de rand van het Regents' Park. Dit was nummer 1, Devonshire Terrace. ‘Here,’ schrijft J.B. Priestley in zijn bij uitstek rustige en heel leesbare monografie ‘he could entertain in the sumptuous manner of the age. Though only a few years had passed, he was now far removed from the boyish reporter of the *Morning Chronicle*. He was elected to the Athenaeum...’ (d.w.z. dè club van de artiesten en intellektuelen). Bij deze verhuizing schreef Dickens op hyperbolische wijze over ‘the agonies of house-letting, house-taking’ enz. Maar de twaalf jaren die het gezin Dickens in Devonshire Terrace doorbracht en waar nog zes kinderen geboren werden, behoorden tot de gelukkigste dagen die het gezin kende.

In 1851 kwam de verhuizing naar de veel imposantere woning, Tavistock House in Bloomsbury, nadat men gedurende de zomermaanden vaak in Fort House in Broadstairs, gewoond had. Daarna, in maart 1856, kocht Dickens het buitenhuis Gad's Hill Place in Higham, vlakbij Rochester (de plaats van handeling van zijn laatste roman, *Edwin Drood*), wat, omdat hij ook Tavistock House jarenlang aanhield, betekende dat hij sinds dat jaar twee huizen bezat.

Dickens en Gad's hill place

Gad's Hill Place, ook een bezienswaardigheid, nam, zoals geen biograaf vergeet te vermelden, een zeer bijzondere plaats in Dickens' leven in. Het huis betekende zeer veel voor hem, omdat zijn vader, in de jaren toen hij met zĩjn gezin vlakbij in Chatham had gewoond, naar dit aantrekkelijke door bomen omringde landhuis had gewezen en tegen zijn zoon Charles, die tot dan toe lang geen makkelijk leven had gekend, had gezegd dat hĩj later zo'n mooi huis zou kunnen bezitten als hij maar hard werkte en ... (maar dit zei John Dickens blijkbaar *niet* tegen zijn zoontje) als hij beter met geld wist om te gaan dan zijn vader.

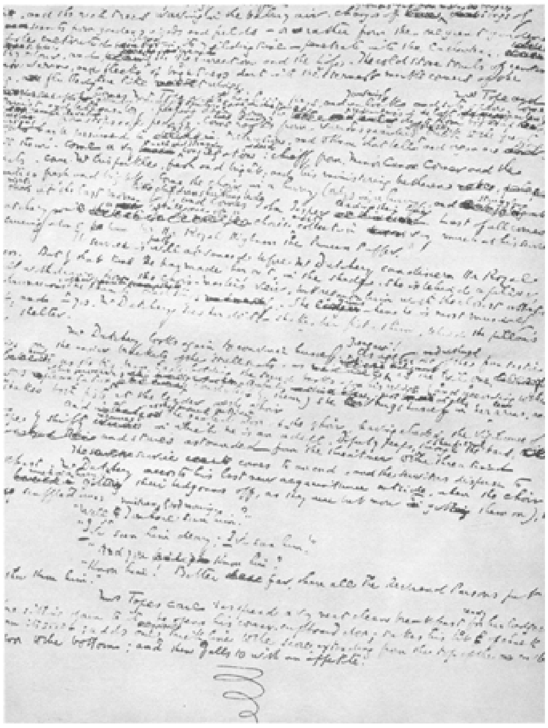


Titelblad van Dickens' laatste boek, 1870.

Het bezit van Gad's Hill Place met zijn trotse herinneringen aan Shakespeare en zijn Sir John Falstaff (die op Gad's Hill zijn volkomen imaginaire heldendaden uitvoerde) was dus voor Dickens het bewijs ‘in bricks and mortar’ dat hij in het leven was geslaagd ... een soort einddoel. Of liever gezegd: het vormde het bewijs dat *de jonge Dickens*, die, toen hij tot zijn ontsteltenis op de leeftijd van twaalf jaar van school werd genomen om in een fabriekje waar men kachelpoets maakte, geld te gaan verdienen, en die hierdoor in wanhoop raakte, dat die *jongen*, niettegenstaande dit alles, toch geslaagd was. Deze ervaring en het moeten weten dat zijn moeder hem terug naar dat fabriekje wilde sturen, zelfs nadat het gezin door een legaat uit de gevangenis vrij kwam, lieten een blijvende wond op Dickens' psyche achter. In *David Copperfield* (voor de auteur zijn lievelingsroman) zou hij een kwart eeuw later hierover als volgt schrijven: ‘I know enough of the world now to have almost lost the capacity of being much surprised about anything; but it is a matter of some surprise to me, even now, that I can have been so easily thrown away at such an age.’

Elders schreef hij: ‘No words can express the secret agony of my soul as I sunk into this companionship;’ (dat wil zeggen, van de andere jongens die op de fabriek werkten) ‘compared these everyday associates with those of my happier childhood; *and felt my early hopes of growing up to be a learned and distinguished man crushed in my breast.*’ (Cursivering door J.B.)

Deze verhuizingen mogen misschien gewoon lijken in het geval van een man die de populairste schrijver van de ‘English-speaking world' was geworden en die bovendien een steeds groter wordend gezin had, maar ze vormen toch maar de helft van het verhaal.



Dickens' laatste bladzijde. Manuscript van *The Mystery of Edwin Drood*.

Het leek namelijk alsof Dickens nergens meer dan een paar maanden rustig kon blijven zitten. Nu zat hij in Londen, dan reisde hij door Wales, dan zat hij in Broadstairs, daarna in Brighton, in Glasgow, in Birmingham. In Pearson leest men:

> Early in 1848 he nearly finished *Dombey* at Brighton; completed the job in Devonshire Terrace towards the close of March; dashed off to the White Hart in Salisbury; spent a day on horseback, accompanied by Forster, Leech and Lemon, when they inspected Hazlitt's 'Hut' at Winterslow, saw Stonehenge, and galloped about the Plain; went on to Marlborough; and then returned home to celebrate the completion of the novel with a dinner ... and to start rehearsals of *The Merry Wives of Windsor...*

Dickens op het vasteland

Maar zelfs hiermee is het beeld nog niet compleet, want naast al dit vrolijk maar ook frentiek heen en weer reizen in Engeland waren niet alleen de reis van 1842 naar Amerika, maar daarnaast vele reizen, dikwijls met zijn hele gezin, naar het vasteland, waar de ene villa na de andere werd gehuurd. In Genua werd het zelfs een groot paleis, het Palazzo Peschiere (paleis van de visvijvers).

De reden die Dickens hiervoor gaf, was dat men veel goedkoper in Frankrijk, Italië of Zwitserland kon wonen, wat ook waar was; maar de inspanning die al deze frekwente tussentijdse verhuizingen vergden, had hij, dunkt mij, ook nodig. In Genua bleef hij natuurlijk ook niet zitten. Hij was binnen korte tijd onderweg naar Parma, Bologna, Verona, Venetië. En later naar Rome en Napels.

Maar *hoe* was hij met zijn gezin naar Genua vertrokken? Zelfs niet uit zijn eigen huis in Devonshire Terrace, want dat was al verhuurd en het gezin moest voor de laatste twee weken in Engeland na Osnaburgh Terrace verhuizen, waaruit men, na een afscheidsdiner, vertrok ... in een enorme koets die Dickens speciaal voor de reis naar Italië gekocht had en waarin ze dwars door Frankrijk, en over de Alpen naar Italië rolden. 'The capacious coach,' zo schrijft Hesketh Pearson, 'with four horses and a postilion, rumbled and jingled its way across France, carrying Dickens, his wife, his sister-in-law, five children, three servants, a courier and a nurse.' Zat er daar niet iets overdrevens, theatraals in?

Hierna heeft hij met zijn gezin in Lausanne en Parijs gewoond. In Amerika had hij Edgar Allan Poe ontmoet en nu in Parijs ontmoette hij, onder anderen, Chateaubriand, Dumas, Gautier, Lamartine en de door hem zeer bewonderde Victor Hugo. Nu, in 1846, was Dickens ook internationaal bekend en in 1856 ging hij naar Parijs terug, om zijn kontakten met het sociaal-literaire leven aldaar weer op te nemen. In deze periode bracht Dickens de zomermaanden vaak met zijn gezin in Boulogne door; het werd nu ook zijn gewoonte meer met zijn eigen vrienden, dus niet meer met zijn vrouw en kinderen, op te trekken en in 1853 vertrok hij voor de zoveelste reis naar Italië met de romanschrijver Wilkie Collins, auteur van o.a. *The Moonstone* en *The Woman in White*, en de kunstschilder Augustus Egg, beiden goede vrienden van het gezin van Dickens. De jongere Collins leidde echter een heel ander soort leven dan de huisvader Dickens, namelijk dat van een bohémien en débauché. Het is dus interessant dat Dickens zo zeer op het gezelschap van Collins gesteld raakte.

Dickens als magnetiseur

Er resten nog twee aktiviteiten van Dickens, waarmee deze lange maar zeker niet volledige lijst van energie-verslindende bezigheden kan worden besloten. Het zijn zijn aktiviteit als magnetiseur en zijn gewoonte lange wandelingen te maken.

Zijn gave om mensen te biologeren door het toepassen van mesmerisme is niet zeer verbazend, want dit is precies wat hij in zijn romans doet. Juist omdat het boek in de twintigste eeuw als uitermate sentimenteel en ongeloofwaardig geldt, heb ik tijdens het schrijven van dit artikel in zijn vierde roman *The Old Curiosity Shop* gelezen. Ja, de passages over Little Nell en haar geheimzinnige opa zijn sentimenteel en vrij absurd, maar zodra Dickens daar van los komt en figuren als de walgelijke en afschrikwekkende dwerg Quilp en de romantische, onbetrouwbare nietsnut Dick Swiveller voor ons plaatst, werkt zijn mesmerisme perfekt. Wij worden betoverd en wij willen doorlezen, doorlezen. Dit komt, geloof ik, ook niet uitsluitend door de hoge en meeslepende kwaliteit van het schrijven, maar ook door ons gefascineerd raken door Dickens' zeer eigen mengsel van humor en narigheid. Dit is duidelijk zeer nauw verbonden met de ambivalente reaktie van kinderen op zulke figuren als de heks: angst en vrees, met fascinatie en verrukking gecombineerd. Hier worden veel primitieve en diepliggende menselijke emoties geraakt. Door dit element in Dickens' romans wordt men gebiologeerd, betoverd, *geboeid*. Dat wil zeggen: vastgehouden.

In het werkelijke leven kon Dickens ook zijn vrouw biologeren om haar van hoofdpijn te bevrijden. Kate Dickens had echter groot bezwaar tegen zijn behandeling van een Madame de la Rue, echtgenote van een rijke Zwitserse bankier, die ze in Genua hadden leren kennen. Deze leed aan aanvallen, die vermoedelijk van epileptische aard waren, maar door hypnose wist Dickens haar hieruit te bevrijden. Helaas kreeg zij de aanvallen meestal laat 's nachts, zodat Dickens soms uren alleen met haar op haar slaapkamer moest doorbrengen, waarna hij in een staat van grote emotionele opwinding naar zijn eigen kamers terugging.

Men kan begrijpen waarom Dickens' vrouw Kate verontrust raakte, en vooral toen de bankier en zijn vrouw begonnen, hen overal gedurende hun reizen te vergezellen, opdat de behandelingen door konden gaan. Eens, toen Dickens en zijn vrouw in Rome aankwamen, ontdekten ze, dat het echtpaar De la Rue reeds vóór hen hun intrek in het hotel had ingenomen.

Uiteindelijk wilde Kate Dickens Madame de la Rue niet meer spreken en jaren daarna kon Dickens het nog steeds tegen De la Rue over de ‘uiterst pijnlijke jaloezie’ van Kate hebben. Martin Fido citeert uit een brief van Dickens, die hij lang nadat de behandelingen tot een eind waren gekomen, aan De la Rue schreef, waarin hij heel sarcastisch beweerde dat zijn vrouw ‘positive proof’ had ‘of my being on the most intimate terms with at least 15,000 women (...) Please to respect me for this vast experience.’

Het merkwaardige hiervan is dat een kunstenaar als Dickens blijkbaar geen begrip (of geen geduld) had voor de toch zeer begrijpelijke reakties van zijn eigen vrouw. Maar dat hij op het terrein van psychische aandoeningen en neurose begaafd was, werd in de jaren veertig van deze eeuw door een medicus W. Russell Brain, schrijvend in *The London Hospital Gazette*, bevestigd. Pearson citeert wat deze medicus hierover schreef, onder andere, dat Dickens' beschrijvingen van nerveuze symptomen dermate accuraat waren ‘that they can justly be compared with those of clinicians of genius’. Russell Brain beweerde dat Dickens in zijn romans feilloze beschrijvingen gaf van ‘senile dementia, hypomania, agraphia, aphasia, paranoia, narcolepsy, paraplegia, and locomotor ataxy’ en dat hij ‘as good a psychiatrist as neurologist’ was. Het is daarom onwaarschijnlijk, dat zijn toepassing van hypnose op de theatrale performance van een charlatan neerkwam.

Dickens als wandelaar

Wat de lange wandelingen betreft, ook deze konden iets overdrevens hebben. Zo heeft Dickens eens 's avonds, na een twist met zijn vrouw en haar inwonende moeder, zijn Londense huis verlaten en de hele nacht door de dertig mijl naar zijn huis in Rochester gelopen. Tijdens een verblijf op het Isle of Wight, waar het klimaat heel zacht en nogal enerverend is, vond hij het hinderlijk dat hij hierdoor maar kleine wandelingen van slechts zestien kilometer kon maken. In Italië, stond hij erop dat zij (zijn vrouw, zijn schoonzuster en hijzelf, met gidsen) de Vesuvius beklommen, een afgrijselijke en uitputtende belevenis:

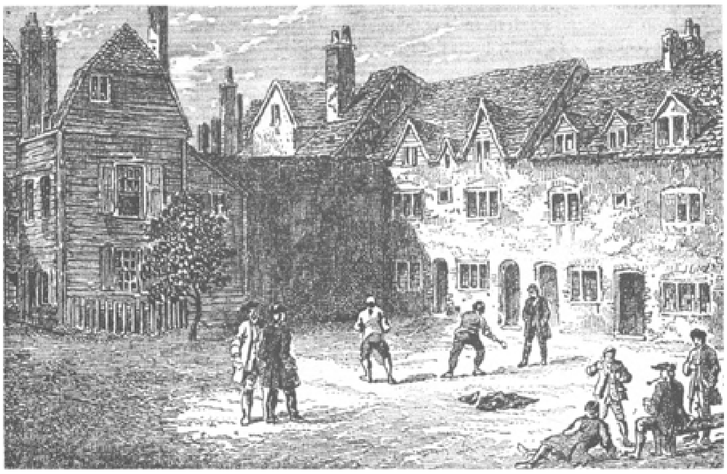
> The sensation of struggling up it, choked with fire and smoke, and feeling at every step as if the crust of ground between one's feet and the gulf of fire would crumble in and swallow one up (which is the real danger), I shall remember for some little time, I think. But we did it. We looked down into the flaming bowels of the mountain and came back again, alight in half a dozen places, and burnt from head to foot.

En later, toen hij met Wilkie Collins en Augustus Egg weer in de buurt was, moest de vulkaan alweer bestormd worden.

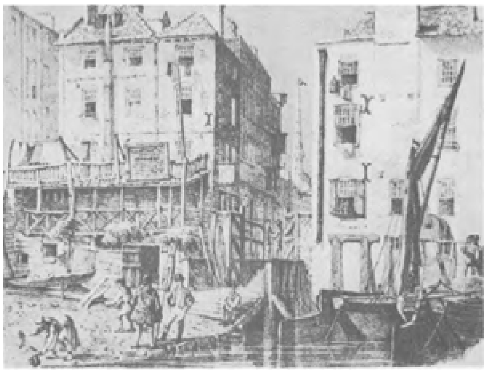
In zijn brieven kan men telkens weer lezen, hoe hij het schrijven staken moest om op straat te gaan wandelen. ‘I am going for a long walk, to clear my head,’ schreef hij tijdens het schrijven van zijn tweede Kerstverhaal *The Chimes*. ‘When at Broadstairs,’ schrijft Pearson, ‘he went for walks of twenty miles or so, seldom relaxing his pace.’

Aan zijn wandelingen door Londen hebben wij vele details uit de romans te danken, daar het zijn gewoonte was, omgevingen uit te zoeken die voor de enscenering konden dienen. Zo schreef hij in juli 1840 aan Forster, toen hij *The Old Curiosity Shop* aan het schrijven was: ‘I intended calling on you this morning on my way back from Bevis-marks’ (in de City of London) ‘whither I went to look at a house for Sampson Brass’ (figuur uit de roman). ‘But I got mingled up in a kind of social paste with the Jews of Houndsditch, and roamed about among them till I came out in Moorfields, quite unexpectedly. So I got into a cab, and came home again, very tired, by way of the City Road...’

Toen hij in Lausanne met het schrijven van *Dombey and Son* bezig was, voelde hij sterk het gemis van deze wandelingen door Londen met zijn straten en menigten als een bron van inspiratie. ‘I can't express how much I want these,’ schreef hij.



De Marshalsea-gevangenis waar Dickens vader met zijn gezin wegens schulden werd opgesloten.



Old Hungerford Steps aan de oever van de Theems. In de voorgrond de poetsfabriek waar de twaalfjarige Dickens te werk werd gezet.

‘It seems as if they supplied something to my brain, which it cannot bear, when busy, to lose.’

Zelfs in Amerika, tijdens zijn tweede reis toen hij eigenlijk ziek was, viel zijn drang om door de straten te gaan wandelen op en in 1869 publiceerde de *Boston Daily Advertiser* een spotprent van hem onder de titel ‘Dickens as Pedestrian’.

In de donkere kamer van Dickens

Als ik, aan het eind van deze opsomming gekomen, vermeld dat er nog één heel belangrijke bezigheid - het schrijven van talloze brieven - overblijft, brieven waarop professor Johnson zijn lange ‘definitieve’ biografie voor een groot deel heeft gebaseerd, dan zal het overduidelijk zijn, waarom ik zoveel nadruk heb gelegd op Dickens' energie. De tijd is nu echter gekomen om een blik in de donkere kamer van Dickens te werpen. Wat men daar ziet, helpt trouwens al deze rusteloze aktiviteit te verklaren en te begrijpen.

‘There was,’ schrijft Pearson, ‘always something of the spoilt child in him, though few people can have been less spoilt as a child’, waarna hij hieraan woorden van Dickens over zichzelf toevoegt: ‘I know that in many points I am an excitable and headstrong man.’ Elders schrijft Pearson met betrekking tot de opwinding die Dickens toonde toen hij met een amateur-produktie van een melodrama door Wilkie Collins een aanvang maakte:

> Dickens was again in his element: the world of the theatre was his real world; and he behaved like a child with a new toy, just as he displayed the excitement of a child at a party when the exhausted actors sat down to supper after every rehearsal and watched him brew the punch.

Later schrijft Pearson nog: ‘He had no self-control when thwarted in his designs.’

Tientallen dergelijke citaten zijn in werken over Dickens te vinden, maar aan deze drie heeft men reeds voldoende om naar zijn kinderjaren en jeugd te gaan, op zoek naar de bron van deze uiteindelijk fatale eigenschappen. Daar zijn twee ervaringen te vinden die meer dan alle andere Dickens' gedrag, zijn rusteloosheid en zijn moedwilligheid, verklaren.

De jonge Dickens ontdekt het boek

De eerste ervaring begint in de omgeving van Rochester, waar Dickens - en dit is interessant - in zijn allerlaatste roman naar terugkeerde. Het gezin van John Dickens kwam in deze omgeving, in Chatham, wonen toen Charles nog maar zes jaar oud was en daar bleef men zes jaar lang wonen - zes jaren die de gelukkigste van Charles' jeugd waren. De kinderjaren waren voor hem ‘a time to be remembered like a happy dream through all our after life’ - maar dat is maar één kant van het medaillon. Gedurende deze jaren was zijn vader zijn voornaamste kameraad. Met zijn vader en zijn zuster ging hij naar het theater, waar hij *Macbeth* en *Richard III* van Shakespeare zag. En in een kamertje boven, naast zijn slaapkamer, ontdekte hij een voorraad boeken, romans van Smollett, Fielding, Defoe, Goldsmith, Cervantes ... en hij begon te lezen.

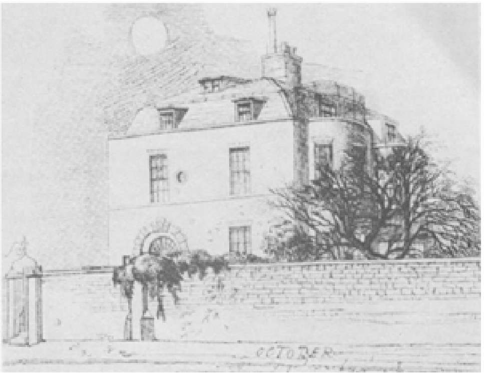
‘This was his chief education at that time...’ schrijft Pearson. ‘He put himself into the leading characters of these novels and fancied himself in their situations.’ En in *David Copperfield* (in welke naam Dickens, zonder het zelf te beseffen, zijn eigen voorletters, C.D., omkeerde) zou de auteur later zelf over deze ervaring schrijven:

> I have been Tom Jones... I have sustained my own idea of Roderick Random for a month at a stretch... When I think of it, the picture always rises in my mind of a summer evening, the boys at play in the churchyard, and I sitting on my bed, reading as though for life...

Intussen had zijn moeder hem af en toe, maar zeer onsystematisch, wat Latijn geleerd.

De eerste vernedering

Dan, plotseling, moet het gezin Chatham verlaten. De jonge Charles moet enige maanden achter blijven, maar als hij weer in het ouderlijk gezin is opgenomen, in Camden Town, ontdekt hij dat de idyllische omgeving van Chatham verdwenen is. Bovendien zijn ze arm geworden en hij moet in het huis werken en boodschappen doen. Hij gaat niet meer naar school maar hij gaat wel op verkenningstochten door de achterbuurten van Londen en vooral in Covent Garden, Limehouse en Sevens Dials. ‘What wild visions of prodigies of wickedness, want and beggary, arose in my mind out of that place!’. Hier is Pearson's commentaar:



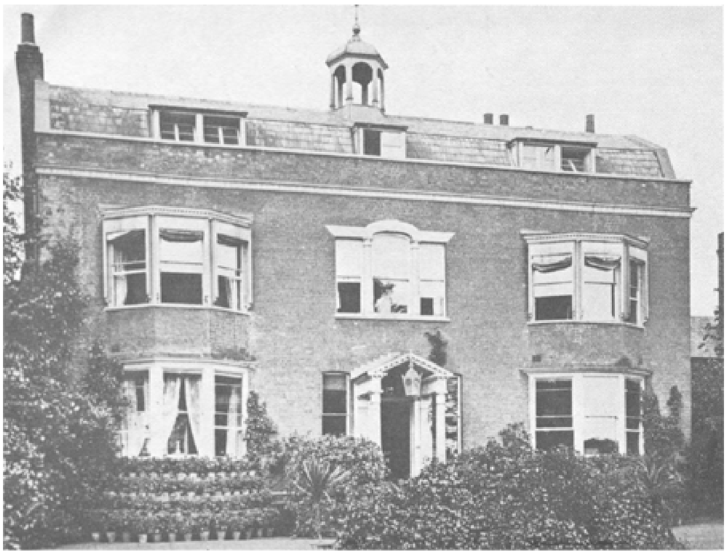
Het huis in Devonshire Terrace, Regent's Park, Londen, waar het gezin Dickens tussen 1839 en 1851 woonde.

> It was terrifying, but it was thrilling beyond words to a lad who was still weak, subject to spasms, under-sized and oversensitive. Unconsciously he hoarded his observations and emotions in these places (...) for several of his stories.

Deze ervaringen waren formatief, maar wat tòen volgde was dat in veel sterkere mate: zijn vader verdween in de gevangenis. Charles moest heen en weer lopen, als boodschapper tussen vader en gezin, moest zijn vader in de Marshalsea-gevangenis opzoeken, moest toezien hoe het huisraad (om te beginnen zijn boeken) naar de lommerd moest, totdat al de andere leden van het gezin ook hun intrek in de Marshalsea namen, terwijl hij alleen achterbleef en in een poetsfabriek aan de Theems moest gaan werken tegen een loon van zes shilling per week. Een situatie die zes maanden duurde. Het is onmogelijk dat zulke ervaringen geen wonden achterlaten en in het geval van de overgevoelige en begaafde jongen die Dickens nu eenmaal was, gingen die wonden heel diep. Uit deze ervaringen, die ik hier in sterk vereenvoudigde vorm heb gereleveerd (de jongen ging bij voorbeeld op verschillende adressen wonen), heeft Dickens keer na keer scenes in zijn romanoeuvre gebouwd en talloze romanfiguren geschapen, maar wat hier van belang is, is de diepste wond van alle: de vernedering. ‘That I suffered in secret, and that I suffered exquisitely, no one knew but I,’ schreef hij later. Veelbetekend ook is het feit, dat hij hiervan nooit tegen zijn eigen kinderen repte.

Volgens mijn lezing bleef die vernederde jongen in Dickens zijn hele leven lang doorleven. ‘Fame is the spur that the clear spirit doth raise...’ schreef John Milton, maar de aansporing in het geval van Dickens was niet ‘fame’ maar ‘shame’. Om deze schaamte te boven te komen, vroeg om meer dan begaafdheid, moed en een geweldige inspanning: er moest een voortdurende, pijnlijke prikkel zijn, een prikkel die hem geen rust liet. Hij moest aan de hele wereld bewijzen dat hij veel kon, en op een uiterst ironische wijze werkte zijn onvoorstelbaar grote en vroege sukses mee om hem steeds tot nog grotere prestaties aan te sporen. Hoe kon hij dus ooit tot rust komen?

Hiermee is deze situatie (en Dickens' trauma) echter veel te eenvoudig gesteld. Er zaten vele andere kanten aan. Wat hij als kind had meegemaakt, zag hij als een tekort aan liefde voor hem, vooral van de zijde van zijn moeder. Het kwam voor hem op een soort van afwijzing neer. Vandaar, lijkt mij, zijn ogenschijnlijk onredelijk felle reakties toen Maria Beadnell, een vrij onnozele jonge vrouw, dochter van een Londense bankier en dus van betere stand dan de zijne, hem als geliefde afwees.



Gad's Hill Place, het landhuis waardoor Dickens als jongen werd gefascineerd en waar hij op latere leeftijd ging wonen ... en sterven.

De tweede vernedering

Drie jaar lang, tot na zijn eenentwintigste verjaardag, was Dickens vurig verliefd en een en al intensiteit, terwijl de charmante, muziekliefhebbende Maria met zijn genegenheid voor haar speelde. Veelzeggend is dat zij van betere stand en rijker was dan hij. Zo zei hij bij zijn laatste poging om haar voor zichzelf te winnen het volgende: ‘all that anyone can do to raise himself by his own exertions and unceasing assiduity I have done, and will do... I never have loved and I can never love any human creature breathing but yourself.’

Veelzeggend is ook het feit dat hij twintig jaar hierna, toen Maria weer contact met hem zocht, hoogst geëmotioneerd en hartstochtelijk reageerde. Zij was nu een Mrs. Winter en oud, dik en tandeloos (haar eigen woorden); hij was een wereldberoemde man en welgesteld, vader van een groot gezin. Toch schreef hij haar: ‘It is a matter of perfect certainty to me that I began to fight my way out of poverty and obscurity, with one perpetual idea of you.’

Hun ontmoeting na verloop van twintig jaar was rampzalig. Maria bleek inderdaad oud en lelijk te zijn. Maar zij was bovendien absurd en onnozel. Dickens vond haar dermate onuitstaanbaar dat hij alle verdere ontmoetingen met haar vermeed en van haar op een uitzonderlijk wrede manier een karikatuur maakte in de figuur van Flora Finching in zijn volgende (en elfde) roman *Little Dorrit* (1855).

Dezelfde (en niettemin een heel andere) Maria Beadnell kwam als jonge, lieve maar onnozele vrouw voor in *David Copperfield* (1849) en wel in de figuur van David's eerste vrouw, Dora. Haar invloed op zijn psyche was echter zo ingrijpend dat het niet overdreven lijkt te beweren dat het beeld dat Dickens zich als jonge minnaar van Maria Beadnell gevormd had, zijn beeld van bijna al zijn jonge ‘heroines’ bepaalde, tot en met Rosa Bud (Rosebud) in *The Mystery of Edwin Drood*. (Een soort parallel met Rubens' Hélène Fourment wier fysieke schoonheid Rubens niet kwijt raakte.) Veertig jaar na de seminale kennismakin met Maria, schreef hij over Rosa in *Edwin Drood* als volgt:

> It would have made a pretty picture, so many pretty girls kissing Rosa in the cold porch of the Nuns' House, and that sunny little creature peeping out of it (...) and waving farewells to the departing coaches, as if she represented the spirit of rosy youth abiding in the place to keep ik bright and warm.

Een beeld dus van de jonge vrouw als zoet, lief, mooi en onschuldig ... en daardoor voor ons vandaag zozeer vervelend en onecht. Er zat, lijkt mij, meer waarheid in die woorden van hem: ‘I can never love any creature breathing but yourself’ dan zelfs hĩj besefte.

Een belangrijker aspekt van Dickens' ervaring met Maria als jong meisje is echter dat haar houding tegenover hem toen voor een *tweede* afwijzing, een *tweede* klap voor zijn zelf-respekt zorgde, en op een heel gevoelige plek: zijn sukses als minnaar. En deze keer stond hij niet op de drempel van de literatuurontdekking maar op die van zijn loopbaan als verslaggever, van zijn carrière als volwassen man. Natuurlijk kwam deze tweede klap heel erg hard aan.

De keuze van een vrouw

Kwam het ook niet door deze afwijzing door een mooie, kokette jonge vrouw dat Dickens vier jaar later Catherine

(Kate) Hogarth als echtgenote koos - d.w.z. de *niet* zo mooie, nogal slome, onhandige, maar buigzame en inschikkelijke Kate? Slechts twintig jaar na zijn huwelijk zou hij aan zijn vriendin, de rijke filanthrope Angela Burdett Coutts ('the only woman whom Dickens treated with respect as an intellectual equal, without romantic idealization,' schrijft Martin Fido) over Kate op de volgende hoogst onhoffelijke en verradelijke manier schrijven:

> no two people were ever created with such an impossibility of interest, sympathy, confidence, sentiment, tender union of any kind between them, as there is between my wife and me (...) she is the only person I have ever known with whom I could not get on somehow or other.

En toen het schandaal omtrent zijn affaire met de jonge Ellen Ternan algemeen bekend werd, kon hij in couranten zulke krasse woorden laten afdrukken als 'Mrs. Dickens and I lived unhappily together for many years (...) I suppose that no two people (...) ever were joined together who had a greater difficulty in understanding one another, or who had less in common.' *Waarom* dan, mogen wij ons wel afvragen, koos hij zo'n ongeschikte vrouw als echtgenote? Als een reaktie misschien op de afwijzing door Maria Beadnell?

Als wij iets verder in deze donkere kamer doordringen, doemt een andere figuur op: die van Mary Hogarth, de jongere, mooie zuster van Kate, die direkt bij het jonge echtpaar Dickens kwam inwonen. *Waarom?* Waarom werd Dickens als jonge echtgenoot zo rusteloos? Waarom dook hij in zijn werk en in aktiviteiten buitenshuis? Waarom al dat 'gadding about in society, his riding and walking and masculine high jinks', zoals J.B. Priestley schrijft? 'Happy young husbands rarely behave in this fashion', is Priestley's rustige maar schrandere reaktie hierop.

En *waarom*, toen deze in Dickens' nog heel jonge ogen (hij was pas 25 jaar) *engelachtige* schoonzuster plotseling, op de leeftijd van zeventien jaar, stierf, waarom was Dickens' verdriet zo buitensporig? Waarom droeg hij voor de rest van zijn leven haar ring? Waarom zei hij, dat hij in háár graf begraven wilde worden? En hoe kwam het dat hij tijdens het door hem zelf veroorzaakte schandaal om zijn huwelijksproblemen beweerde dat Kate haar jongere zuster zonder liefde bejegend had - een bewering die door anderen als leugenachtig is bestempeld? Is het niet uitermate ongewoon dat een man zijn eigen vrouw in het openbaar aanvalt en andere vrouwen om hem heen als kuis en smetteloos voorstelt? Haatte Dickens zijn vrouw omdat zij niet de in zijn herinnering eeuwig jong en bekoorlijk gebleven Maria of Mary was? Kan het feit dat hij de oud en lelijk geworden Maria Winter abrupt en onbeleefd vermeed, hier geen licht op werpen?

Dickens en jonge, bleke, verlegen vrouwen

Maar nu, als onze ogen aan het donker in deze kamer beginnen te wennen, doemt nog een jonge vrouwelijke figuur uit het duister op. En daarna nog een. En daarna nog een. Waarom raakte Dickens in 1844 zo gefascineerd door Christiana Weller? Het was maar een verlegen jonge dame die de achternaam van een van zijn bekendste figuren, Sam Weller uit *The Pickwick Papers*, droeg en die piano moest spelen op een soirée in Liverpool, waar hij de amateur artiesten moest voorstellen. Dickens zocht niettemin contact met haar familie en schreef verzen voor haar. Omdat zij, volgens Martin Fido, 'a pale, beautiful, *eighteen-year-old* girl' was?

En wie staat daar achter deze Christiana? De jolige jonge actrice Mary Boyle, een echte 'flirt', die hem tijdens lange wandelingen vergezelde en gewoon was boeketten bloemen naar Gad's Hill Place te sturen? En achter Mary Boyle: de fatale Ellen Ternan - die blijkbaar slechts zestien jaar oud was, toen Dickens haar voor het eerst in het Haymarkettheater ontmoette, en pas achttien jaar toen hij zo vurig en fataal op haar verliefd raakte. Wat anders kunnen deze weinig begaafde of aantrekkelijke jonge vrouwen voor de vermaarde en gevierde en vroegtijdig oud wordende Dickens hebben betekend dan een kans om die eerste afwijzing door Maria Beadnell, die niet te vergeten vernedering, goed te maken? Ergens, zoals Pearson heeft geschreven, was Dickens een kind gebleven - ergens was hij bleven steken.

Dickens en de zelfmoord

Het lijkt mij vrijwel zeker, dat de oorzaak van Dickens' frenetieke lezingen van de laatste jaren van zijn leven, die buiten alle twijfel zijn dood bespoedigden, hier te vinden is. Hier, en in het hiermee nauw verbonden verlangen om zoveel bijval en geld te verdienen dat de eerste vernedering, (de dagen in de poetsfabriek en de Marshalseagevangenis) zou kunnen worden uitgewist.

Toen het idee, lezingen uit zijn eigen werk te houden, bij Dickens opkwam - hij zat toen op het vasteland en had veel sukses geoogst met privé-lezingen in zijn vriendenkring - had hij aan Forster geschreven dat er hiermee misschien veel geld te verdienen was. En wat bijval betreft, hij had vroeger aan een vriendin geschreven: 'there's nothing in the world equal to seeing the house rise at you, one sea of delighted faces, one hurrah of applause!'

Maar toen hij het geld, het applaus èn Ellen Ternan bezat (al bleef hun verhouding steeds 'geheim', met inbegrip van de geboorte van hun kind), ontdekte hij, dat het toch niet baten kon. Er is geen overtuigend bewijs dat Ellen Ternan van hem hield - zij was eerder door zijn attenties overrompeld en gevleid. Uiteindelijk lag de enige redding dus in werken, overdreven veel werken en veel te veel beweging ... en op deze manier de dood in gaan. Hij was dat rusteloze gevoel van 'the heavy loss or want of something', dat hem jarenlang had achtergevolgd, moe geworden.

Aan Forster schreef hij: 'I have now no relief but in action. I am incapable of rest. I am quite confident I should rust, break, and die, if I spared myself. Much better to die, doing.'

Het doorzetten, tegen alle medische raad in, van de lezingen, en vooral het moedwillig opnemen in deze lezingen van de veeleisende moordscene uit *Oliver Twist*, lijken veel op zelfmoord pogingen, die op den duur lukten. Voordat hij het podium betrad om deze moordscene voor de allerlaatste keer te spelen, zei hij tegen Charles Kent: 'I shall tear myself to pieces!'

De moord op een jonge vrouw. In zijn allerlaatste roman is er in de woorden van professor Edgar Johnson 'a core of death'. Maar er is veel meer. Hoewel deze roman onvoltooid is gebleven, lijkt het vrijwel zeker dat de jonge Edwin Drood, die tijdens het verhaal spoorloos verdwijnt, door zijn aan opium verslaafde oom John Jasper vermoord is. Waarom? Omdat Jasper denkt dat Edwin met de mooie, jonge, lieve, onschuldige Rosebud gaat trouwen en hij is zelf vurig op Rosa verliefd en mogelijk ook - hiervoor zijn vrij overtuigende aanwijzingen - op Edwin. Jaloers op een ogenschijnlijk geslaagde en gelukkige jonge liefde?

Zodra de ogen aan dit Victoriaanse duister gewend zijn, is alles, lijkt mij, heel helder en doorzichtig in de donkere kamer van Dickens.

Literatuur

Hesketh Pearson, *Dickens, His Character, Comedy, and Career*, Methuen, Londen, 1949.
Edgar Johnson, *Charles Dickens - His Tragedy and Triumph*, Penguin Books, Harmondsworth, 1979. Ook in hardback verkrijgbaar, Allen Lane, 1977.
J.B. Priestley, *Charles Dickens and his World*. Thames & Hudson, Londen 1961. Herdruk 1978.

Martin Fido, *Charles Dickens - An Authentic Account of his Life and Times*. Hamlyn, Londen, 1970.
Frederick Busch, *The Mutual Friend*, Harvester Press, Brighton, 1978. Een beschrijving van de laatste jaren van Dickens in romanvorm, gezien met de ogen van George Dolby, die zijn latere lezing-tournées organiseerde.
Charles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, (Household Edition) Chapman & Hall, London. z.j.
Charles Dickens en Leon Garfield, *The Mystery of Edwin Drood*, (door Garfield voltooid), André Deutsch, London, 1980.

Van Dickens is in Nederland o.a. verkrijgbaar:

David Copperfield
836 blz. fl. 54,25 (geb.) en fl. 19,25 (pap.)

Nicolaas Nickleby
853 blz. fl. 54,25 (geb.) en fl. 20,75 (pap.)

Kleine Dorit
807 blz. fl. 52,25 (geb.) en fl. 20,75 (pap.)

Olivier Twist
452 blz. fl. 43,25 (geb.) en fl. 16,25 (pap.)

De nagelaten papieren van de Pickwick Club
814 blz. fl. 52,25 (geb.) en fl. 20,75 (pap.)

Alle verschenen in de serie Prisma Klassieken van Uitgeverij Spectrum.

Importeur *Charles Dickens and His World:* Nilsson & Lamm bv., Weesp.

Brieven en commentaren

Is het niet erg voor de hand liggend dat ‘Fratilamur’ (zie BZZLLETIN 87) samengesteld is uit stukjes van de 3 voornamen van Van Schendel?

De *Fra* van François, de *mil* van Emile en *atur* van Arthur? Het produkt Framilatur is dan door het laten verspringen van *m* en *l* gemakkelijk te transformeren in het welluidende (en verhullende) Fratilamur.

Dat is geen echt anagram, zoals Van Schendel het genoemd zou hebben tegenover Greshoff en 's-Gravesande, maar hij stuurde die twee immers met een kluitje in het riet.

De verklaring zou nog wat op te sieren zijn door erop te wijzen dat Van Schendel het *begin* van François gebruikt, en het *einde* van Emile (als je alleen op de uitspraak let) en *begin, midden* en *einde* van Arthur.

Hij heeft er met andere woorden zichzelf helemaal in verwerkt.

't Heeft overigens niets wetenschappelijks.

G.J. van der Vleuten,
Eindhoven

Fratilamur (enkele opmerkingen)

Over de betekenis van de titel *Fratilamur* schrijft Dr. F.W. van Heerikhuizen in *Het werk van Arthur van Schendel* (Amsterdam, 1961 en herdruk Utrecht 1978) op bladzijde 213:

> Wat de titel *Fratilamur* betreft, Van Schendel heeft op dit punt destijds zowel Greshoff als 's-Gravesande met een kluitje in het riet gestuurd. Tegenover Greshoff ontkende hij de formatie van deze titel uit 'frater' en 'amor' tegelijk met die van Tamalone uit 'I am alone', echter, volgens Greshoff, met de 'geheimzinnige glimlach, die naast de ontkenning de mogelijkheid van een vage bevestiging openliet.' Prof. Stuiveling heeft mij als betere conjectuur 'fra(te) di l'amur' aan de hand gedaan, een bij Van Schendel zeker wel aannemelijke combinatie van enigszins verhaspeld Italiaans en Frans, met als evenzeer aannemelijke betekenis 'monnik van de liefde' (men denke aan Tamalone en diens dubbelzinnige positie!) De familie Van Schendel is het intussen niet met mij eens inzake de aannemelijkheid van deze veronderstelling.

Tot zover Van Heerikhuizen in zijn even geleerde als verkeerde veronderstellingen. Daarbij de volgende opmerkingen.

De mededeling van Jan Greshoff was te lezen in De nieuwe Courant van 12 augustus 1950. Daar besprak hij de bundel *Herdenkingen* van Van Schendel.

De mededeling van G.H. 's-Gravesande staat in diens boekje *Arthur van Schendel* (Amsterdam 1949 en herdruk 's-Gravenhage 1981) op bladzijde 59.

Daar staat:

> De titel *Fratilamur* blijft echter nog altijd een raadsel. Men heeft lang naar de betekenis gezocht en ten slotte heb ik er Van Schendel zelf naar gevraagd. Hij schreef me, dat de vraag 'over de betekenis van het woord Fratilamur niet meer te beantwoorden' is en voegde er bij: 'Er werd Browning eens gevraagd naar de beteekenis van een van zijn gedichten, waarop hij antwoordde: Dat was vroeger aan twee bekend, aan Browning en aan onze lieven Heer en Browning heeft het vergeten. Zoo heb ook ik het vergeten, ik herinner mij alleen dat het woord samengesteld werd bij wijze van anagram uit een paar woorden, maar die weet ik juist niet meer, het spijt me.'

De brief die 's-Gravesande aanhaalt is die van 20 juli 1942 en aan hem zelf gericht (hij haalt in zijn boekje ook wel eens aan uit brieven van Van Schendel aan Jan Greshoff). Let men op de ironiese anecdote van Browning en legt men accent op het eerste woordje dat direkt daarop volgt - '*Zóó* heb ook ik het vergeten' - dan wordt ook deze schriftelijke uiting van Van Schendel even dubbelzinnig als zijn mondelinge uitspraak tegenover Greshoff.

Het enig stellige dat uit de verklaring van Van Schendel zelf naar voren komt is dat het woord *Fratilamur* ontstaan is op de wijze van een anagram. Dat betekent dat de verklaring van Greshoff, de afleiding uit 'frater' en 'amor', evenals de nog spitsvondiger van prof. G. Stuiveling, de verhaspeling van 'fra(te) di l'amur', onjuist moeten zijn want geen van beide zijn dat anagrammen.

Bij de gedachte van Stuiveling moet ik bovendien aantekenen dat Van Schendel zowel het Frans als het Italiaans goed beheerste en dat haspelen strijdig is met zijn nauwkeurigheid.

Ook kan men opmerken dat de door Greshoff voorgestelde kombinatie van 'frater' en 'amor' steun vindt in de tekst van *Fratilamur* waarin tot twee keer toe het zinnetje staat 'Broeder ik heb u lief' terwijl het probeersel van Stuiveling niets met deze tekst te maken heeft en zijn verwijzing naar de figuur van Tamalone uit de meer dan een kwarteeuw tevoren verschenen 'Zwerver-romans' een slag in de lucht is. Dat Van Heerikhuizen de mening van zijn promotor beter en aannemelijker acht dan die van Greshoff werd m.i. terecht door de familie Van Schendel gelaakt.

Derhalve schreet ik in BZZLLETIN nummer 87 - en hetzelfde zal ook staan in de binnenkort bij uitgever Thomas Rap te verschijnen biografie van Arthur van Schendel - dat de betekenis van het woord *Fratilamur* niet meer te achterhalen is.

Daarna leerde de brief van de heer G.J. van der Vleuten uit Eindhoven mij dat de aardigste vondsten vaak de meest voor de hand liggende zijn.

Natuurlijk dien ik me nu beschaamd de woorden van de heer Bommel - 'Ik had het zelf kunnen bedenken' - eigen te maken maar de gedachte dat mijn moeite om aan te tonen dat *Fratilamur* een autobiografies geschrift is op zo'n merkwaardige wijze bevestiging vindt, troost.

Charles Vergeer,
Amsterdam

Diny Elsenaar-Pijpers
José Lezama Lima (1910-1920)

> ‘Ik lees *Paradiso*, langzaam maar zeker, met groeiende verbazing en blinde bewondering. Een ongelofelijke rijk bouwwerk van woorden; of liever, niet een gebouw, maar een wereld van bouwstijlen die voortdurend metamorfosen ondergaan. En ook: een wereld van tekens-geluiden die zich omvormen tot betekenissen...
> Een wereld, waarin U de belofte gestand doet, die Sor Juana, Lugones en anderen aan het Spaans van Amerika deden.’

Octavio Paz.

José Lezama Lima is een van de vele beroemde auteurs die Latijns-Amerika de laatste decennia heeft voortgebracht. Zijn roem geldt echter meer het hermetische karakter van zijn werk dan de populariteit ervan. Jarenlang was hij het middelpunt van een groep artisten die meewerkten aan zijn tijdschrift Origenes. In dit tijdschrift - het beste dat er op artistiek gebied in die jaren in Latijns-Amerika verscheen - publiceert hij van 1948 tot 1956 de eerste hoofdstukken van zijn roman *Paradiso*. De volledige roman zal pas in 1966 verschijnen. Lezama voelt zich dichter en schrijft zijn roman min of meer ondanks zijn dichterschap.

Hoewel veel toegankelijker dan zijn poëzie, plaatst *Paradiso* de lezer voor heel wat lastige problemen. De taal is cryptisch en speels: de zinnen zijn lang en nemen steeds onverwachte wendingen, waardoor de lezer de draad kwijtraakt. Het is een labyrint vol spiegels, waarin grillig gevormde beelden te zien zijn, die de menselijke geest in heel zijn goddelijke schoonheid en met al zijn duivelse capriolen trachten weer te geven. Veel van wat *Paradiso* beschrijft heeft een autobiografisch karakter en is een synthese van de innerlijke wereld van de auteur en de wereld die hem omgeeft.

Voortgekomen uit een familie van ‘criollos’, portretteert Lezama het leven van de gegoede blanke bevolking van Havanna. Zijn vader - en ook de vader uit het boek - had een hoge militaire positie en stierf zeer jong, op 33-jarige leeftijd, aan wat men binnen de familie een ‘onnozele longontsteking’ noemde. De kleine José was toen een jaar of acht en heeft dit verlies waarschijnlijk slecht verwerkt. In zijn poëzie en in zijn roman krijgt de vader de afmetingen van een Jupiter, groot maar afwezig. José wordt door een familie, die dan nog slechts uit vrouwen lijkt te bestaan, in de watten gelegd en met alle mogelijke zorg omringd. De zoon, en zeker de enige zoon, heeft in de Cubaanse familie een prinselijke positie. In het geval van José Lezama Lima komt daar nog bij dat hij de enige mannelijke afstammeling is van de uit Baskenland geëmigreerde stamvader van de familie. Hij is astmatisch, waardoor hij het normale ritme van het gezin niet kan volgen. 's Nachts, als de astma minder hevig is, leest hij veel.

Alle voorwaarden voor een egocentrisch en narcistisch mens lijken aanwezig. Daarbij beschikt José Lezama over een bijna granzeloos geheugen: alles wat hij leest onthoudt hij en tijdens de praatuurtjes en de tafelgesprekken pronkt hij met citaten uit klassieke werken en religieuze bronnen. De moderne literatuur wordt evenmin overgeslagen. Gedichten en redevoeringen van Marti, de grote Cubaanse vrijheidsheld uit de vorige eeuw, genieten de voorkeur bij declamaties in de familiekring. Binnen zijn land, Cuba, en zijn omgeving, Havanna, blijft hij de nest-warmte van het ouderlijk huis en van de moeder voelen. Voor hem is dit de bron van zijn dichterschap. ‘Het enige dat in dit leven eeuwig is, is de moeder’ schrijft hij (op 8-5-1966) aan zijn petekind. ‘Zij is als de geheime bron van een rivier. Onze moeder is heel ons leven bij ons’ Een enkele keer droomt hij een verblijf in het buitenland, maar een reële poging tot emigratie heeft hij toch niet ondernomen. Zo werd hij een van de weinige Latijns-Amerikaanse auteurs die niet in ballingschap schrijven.

Het scheppend werk van Lezama kan worden verdeeld in poëzie en proza. Deze verdeling is niet helemaal terecht en suggereert een breuk die er in werkelijkheid niet is. Lezama gaat uit van het begrip ‘poièsis’, de scheppende kracht van de adem die woorden vormt. Zelf schrijft hij in een brief aan Cintio Vitier:

> Zij verandert zichzelf, de poëzie, in een substantie die zo reëel is en zo verslindend, dat we haar in alles om ons heen tegenkomen. En het is niet het meedrijven op de stroom, het is niet de poëzie van het impressionistische licht, maar de verwerkelijking van een lichaam dat zich tot vijand maakt en dat vanuit een standpunt naar ons kijkt. En toch bewerkstelligt elke stap binnen deze vijandschap een stèle, ofwel een onuitsprekelijke verbondenheid.
> (Geciteerd door C. Vitier, Lo cubano en la poesîa, p. 444)

Al zijn poëzie draagt Lezama op aan zijn moeder, Rosa Lima de Lezama, de vrouw die hem het leven schonk en die tot haar dood, in 1964, voor hem heeft gezorgd. Haar dood was de grootste ramp die de dichter kon overkomen. Jaren later schrijft hij in zijn brieven nog steeds hoezeer hij haar mist: ‘Ik stuur je een gedicht dat ik voor Mamá maakte. Het werd ingegeven door een nachtelijke visioen...’ (augustus 1971) en: ‘de dood van Mamá heeft me voor altijd gebroken en ik voel mij vermoeid’ (december 1971). María Luisa, een vroegere vriendin van zijn zuster, neemt na hun huwelijk in 1964 de zorg voor de dichter op zich. Pas dan publiceert hij zijn roman *Paradiso*, waar velen al naar hadden uitgekeken. Vóór de Revolutie was het niet mogelijk geweest een dergelijk omvangrijk werk te publiceren, omdat de schrijver de benodigde financiën niet had. Na de Revolutie heeft hij toch nog gewacht, waarschijnlijk om zijn moeder niet te confronteren met de, voor Zuid-Amerika, schokkende hoofdstukken die handelen over homosexuele liefde. Trouwens, ook de Cubaanse uitgevers hadden er moeite mee en hebben lang geaarzeld alvorens dit werk uit te geven.

De titel, *Paradiso*, ontleend aan het derde deel van de *Divina Comedia*, verwijst naar Cuba, waarvan de oorspronkelijke naam, Coay-Bay, ook paradijs betekent. Waarom het boek *Paradiso* heet, wordt niet onmiddellijk duidelijk. Als we aan Dante moeten denken, dan lijkt een titel als *Inferno* veel toepasselijker. Cuba, hoewel het de omgeving is waarin de personages van de roman zijn geplaatst, is op zich niet voldoende betekenisvol in de roman aanwezig om te kunnen zeggen dat *Paradiso* over Cuba gaat. Waarover het boek wel gaat?

Zelf zegt Lezama in één van zijn brieven dat *Paradiso* nog het meest lijkt op een Cubaanse *Wilhelm Meister* (brief aan Carlos M. Luis, 15-8-66) Maar: Goethe schreef zijn werk op 19-jarige leeftijd. Lezama is tweemaal zo oud als hij aan zijn roman begint en driemaal zo oud als *Paradiso* gepubliceerd wordt. In *Paradiso* wordt o.a. de ontwikkeling van de schrijver als scheppend individu geschetst. Dit gaat gepaard met zeer veel jeugdherinneringen en herinneringen van de geslachten Lezama en Lima. Tradities en intellect, geloof en filosofie, alles kan een plaats krijgen in de wereld van Lezama, die eindeloos lijkt. Beelden uit de eigen jeugd worden gekoppeld aan herinneringen van voorouders, die dan uiterst feestelijk tot leven komen. Op deze wijze komen in de roman verschillende tijdvakken uit de geschiedenis samen. In het huis van de kolonel komen al die essenties tot leven:

- Als de kok zijn gerechten toebereidt is dat het resultaat van een jarenlange studie van verschillende culturen die hij verenigt in de typische ‘criollo’-keuken. Als hij memoreert dat zijn gerechten niet Spaans zijn, omdat de Cubaanse keuken al in 1868 in opstand is gekomen tegen de Spaanse, dan bedoelt hij daarmee de rebellie van 1868 in Matanzas, het gebied van de suikerplantages en de streek waar de grootvader zijn plantage had.
- Die grootvader komt in het eerste hoofdstuk uitgebreid aan het woord. Veel van wat hij vertelt heeft met de historie te maken, maar wordt tot bijna mythische proporties opgeblazen. Wanneer hij bij voorbeeld aan het einde zijn gasten wegzendt ‘om een nieuwe maan te begroeten’, roept dit, met de daarvóór opgeroepen eetlust, al gauw het beeld op van Saturnus-Cronus.
- De moeder en de grootmoeder met hun exquise gerechten en hun ragfijne handwerken lijken elkaar in een woordloos verstaan aan te vullen. Als de grootmoeder, Augusta, een stuk kant (symbool voor het paradijs) zoekt om haar blauwe tuniek te versieren, dreigt ze te vergaan in een zee van blauwe kant. Als de vrouwen, onder de indruk van de brutaliteiten van Juan Izquierdo, zich in hun vertrekken terugtrekken om te kalmeren, pakt Rialta haar stopwerk en Augusta houdt haar, al pratende, gezelschap. Zij lopen hand in hand en verhouden zich tot elkaar als de zee tot de maan.
- De hoofdpersoon van het boek is niet de Kolonel, maar zijn zoon, Cemí. In de taal van de oorspronkelijke bewoners van Cuba betekent dit: middellaar tussen God en mens, stèle. Voor een zoon van de Kolonel is hij in de ogen van de bedienden verbazingwekkend zwak. In het eerste hoofdstuk vertoeft hij nog in het nachtelijk duister van de kinderkamer en de astma-aanvallen. Heel even maar speelt er een zonnestraal door zijn haren, d.w.z. dat goddelijke kracht het haar, symbool van menselijke geestkracht, aanraakt. De confrontatie tussen Cemí en Juan Izquierdo (vertaald: Jan Links), de immer dronken kok, leidt tot de Shakespeariaanse jammerklacht van de kok, waarin zijn hoogmoed en grieven breed worden uitgemeten.

In dit contrastief en complementair gebruik van personages probeert Lezama, naar mijn mening, het evenwicht te construeren dat zoals hij in de eerste pagina's van het eerste hoofdstuk schrijft, ten grondslag ligt aan de Cubaanse cultuur: het eenvoudige, maar grandioze vissershuis, waarin alle vertrekken ook in spiegelbeeld voorkomen. Waarin 's nachts de meubels dansen als sterren aan het firmament. Waarin de Kolonel, nu eens donderend als Jupiter zelf, dan weer zonneschijn brengend aan de familiedis, zelfs de ongelukkige Juan Izquierdo nog weet op te vrolijken en hem genade kan schenken.

Behalve mythologische en historische motieven laat de roman ook veel religieuze thema's zien, christelijke en niet-christelijke. Het heiligdom van Santa Flora (in de provincie Matanzas) is in moeilijke situaties een bedevaartsoord voor de familie. De droom van de grootvader bevat theologische elementen (apocalyptische). De afwezigheid, verderop in de roman, geeft de Kolonel bijna de status van God de Vader, waaraan ook het fragment over zijn boeken en zijn ingenieurswerkzaamheden doet denken. Cemí, zijn naam suggereert het al, lijkt op een nieuwe Christus en, inderdaad, in hoofdstuk XIII geeft hij zijn visitekaartje af met alleen de initialen J.C.. Deze initialen hebben Lezama gefascineerd en hij beneed ze Julián del Casal (modernistisch Cubaans dichter en door Lezama bewonderd) in een ode die hij tot zijn nagedachtenis schreef. (Oda a Julián del Casal, Poesía Completa, p. 426).

Paradiso uitgeven is niet eenvoudig

Mario Benedetti schrijft in 1968 in *Marcha*: 'Dank zij *Paradiso* komt Lezama met zijn volle gewicht van 120 kilo, met een geweldige plof midden in de Latijns-Amerikaanse 'Boom' terecht. De Cubaanse uitgave, die weinig succesvol is, wordt weldra gevolgd door edities in Mexico en Argentinië (4e druk in 1972). Er worden contacten gelegd met vertalers in Frankrijk en Italië en de V.S.. In 1971 verschijnen de eerste vertalingen in Frankrijk en Italië. De Franse editie is binnen enkele maanden uitverkocht. Dit is waarschijnlijk te danken aan de lovende kritieken in de pers (Le Monde, Figaro, etc). De Engelse vertaling schijnt minder uitbundig te zijn onthaald. In 1974 verschijnen herdrukken in Mexico en Frankrijk (Ed. Seuil, Parijs). Lezama ontvangt in deze jaren vele literaire prijzen, waaronder de Spaanse 'Premio del Maldoror', wat inhoudt dat zijn werk in Spanje zal worden gepubliceerd. Men durft het echter nog niet aan. Dezelfde morele bezwaren die de uitgave in Latijns-Amerika hadden vertraagd, zorgden nu voor uitstel in Spanje. Daar verschijnt *Paradiso* in 1975 (2e druk 1976) De Nederlandse uitgevers hebben tot nu toe weinig belangstelling gehad om dit boek in onze taal te publiceren, zodat wij geïnteresseerden moeten verwijzen naar een van de buitenlandse edities, waarvan de meeste recente, een Duitse vertaling door Curt Meyer-Clason, die in 1979 bij uitgeverij Suhrkamp, Frankfurt/Main, verscheen, een zeer goede is.

Wat maakt het lezen van Paradiso zo moeilijk?

Paradiso is gebaseerd op een ogenschijnlijk verward stelsel van literaire tradities en heeft, net als Cuba zelf, de neiging om veel verschillende tradities met elkaar te versmelten en er, soms, nieuwe dimensies aan toe te voegen. Beelden en symbolen uit uiteenlopende werelden komen hier samen, spiegelden zich aan elkaar, zitten elkaar op de hielen of komen tot een overeenkomst, zoals de gerechten uit de keuken in *Paradiso* laten zien.

Net als de opgeroepen beelden, buitelden de woorden en zinsdelen in *Paradiso* over elkaar heen. Zij dagen elkaar uit tot paradoxen, leiden de gedachte naar een ander denkniveau, spelen een spel met het bewustzijn van de lezer, die tot op de bodem van zijn herinneringen en kinderdromen moet afdalen om dit spel te kunnen volgen. De woorden, die zich hebben losgemaakt van de auteur, maken zich nu los uit het werk, uit de zin en keren zich, als schepsels van Pygmalion, tegen hem die ze tot leven riep, de lezer. Zo gedragen zich de woorden van *Paradiso:* ze laten zich niet in keurig afgebakende zinnen voegen, maar breken die open en vormen spiralen van eindeloos aan elkaar gekoppelde zinsdelen.

Een logische struktuur van oorzaak en gevolg is hier niet meer te ontdekken. Met het tijdsverloop is het vreemd gesteld. Het feest in het verleden, dat binnen de gebeurtenissen van het verhaal in het heden wordt geplaatst, is op zijn minst verbazingwekkend. Dit nu heeft te maken met de titel *Paradiso*. Het zoeken naar de weg die de mens, toen hij werd verdreven uit het paradijs, heeft afgelegd, moet leiden tot kennis van de terugweg naar het paradijs, dat in de opvatting van Lezama eeuwig en dus tijdloos is. Het enige hulpmiddel bij dit zoeken is de intelligentie van de dichter-ziener, die alle bronnen van heden en verleden doorvorst, daaruit zijn conclusies destilleert, en zo komt tot kennis van een slapend collectief geweten. Of Lezama de weg terug naar het paradijs heeft gevonden, is een vraag die hier weinig terzake is. Zelf concludeert de schrijver aan het einde van zijn boek:

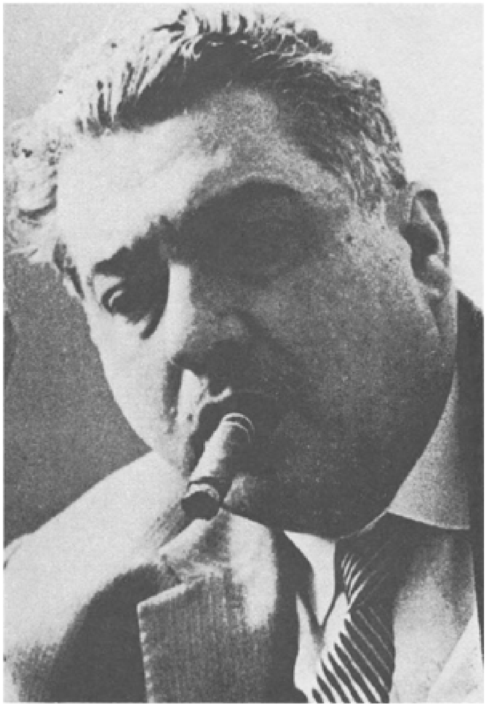
> 'Ya podemos empezar.' (Wij kunnen reeds beginnen).

José Lezama Lima
Paradiso
Hoofdstuk 1

De hand van Baldovina opende de spleet in de tule van het muskietennet, zocht iets en drukte er zachtjes op, alsof het een spons was en niet een vijfjarige kind; ze maakte zijn hemdje los en aanschouwde het vlekkerige kinderlichaam met vuurrode striemen, en de borstkas die uitzette en samentrok alsof zij zich tot het uiterste moest inspannen om een natuurlijk ritme te bereiken; ze maakte ook de sluiting van zijn pyjamabroek los en zag de dijbeentjes, de kleine testikels vol vlekken, vlekken die langzaam groter werden, en toen haar hand nog verder ging, merkte ze dat zijn beentjes ijskoud waren en trilden. Op dat moment, om twaalf uur in de nacht, doofde het licht in de huizen van het militair kampement en gingen op bepaalde plaatsen lichten branden, en de lantaarns van de patrouillerende wacht leken te veranderen in een dolend monster, dat in de regenplassen afdaalde en de mestkevers verjoeg.

Baldovina was de wanhoop nabij. In haar verwarring leek zij een kinderjuffrouw die, met een klein jongetje op de arm, van het ene vertrek terugliep naar het andere om de brand in het kasteel te ontwijken en zo de orders van haar mijnheer en mevrouw, die gevlucht waren, op te volgen. Reeds was daar de noodzaak dat men haar kwam redden, want elke keer als ze het muskietennet opzij schoof bleek het uitgestrekte lichaampje steeds heviger ten prooi aan de vlekken; ontredderd zocht ze een uitvlucht en deed of ze op zoek was naar de andere bedienden. De adjudant en Truni toonden zich blij verrast over haar komst. Met grote, goedgelovige ogen en zonder de juiste woorden te vinden, praatte ze door, over de behandeling die het in de steek gelaten schepsel nodig had. Ze beschreef het lichaampje en de vlekken, alsof ze ze aldoor zag groeien en alsof ze zag hoe hun vormeloze massa zich met de spiraalvormige beweging van een strijkijzer veranderde in die spookachtig roze verschijning van uitgescheiden wolken boven het kleine lichaam.

Terwijl de vlekken het hele lichaam overdekten, beduidde het gehijg dat de astma zoveel lucht in het schepsel achterliet, dat het leek of die probeerde een uitweg te vinden via de poriën. In de halfopen deur waardoor Baldovina was binnengekomen stond nu het echtpaar met de dekens van het bed over hun schouders. Het leek wel of de verschijning van de naderende gestalte hun al zo snel haar geboden had opgelegd, dat zij daar nu stonden als een berg zand die over hun daken was uitgestort en als gevolg van deze vluchthouding konden zij ternauwernood bevroeden wat er aan de hand was. Heel langzaam zeiden ze dat ze hem met alcohol moest wrijven, omdat het kind toen het in de tuin speelde vast en zeker door de mierenleeuw gestoken was. En dat het astmatisch gehijg niet ernstig was; dat ging wel weer over. En dat het lichaam zich gedurende die tijd openstelde voor die pijn en dat later de pijn weer wegging zonder dat de werkelijke gezondheid en levenlust er schade door zouden lijden. Baldovina kwam weer tot zichzelf en bedacht dat iemand het kleine lichaam, waarmee zij op zo mysterieuze wijze was opgescheept, misschien wel had meegenomen en dat ze het verklaringen moest influisteren en zorgvuldig moest bewaken, want ieder moment konden de vlekken en de astma het overvallen en haar schrik aanjagen. Daarna zou de Kolonel komen en dan was zij het die een vragenvuur moest ondergaan waarop ze met nerveuze onoplettendheid zou antwoorden, daar haar met zoveel wisselvalligheden, schrik en leugens slechts één tegenzet overbleef, terwijl de Kolonel zijn bariton liet schaterlachen, werd Baldovina vager en vager tot zij helemaal verdween, en als men haar opnieuw riep, leek het of haar stem vanuit een donker woud klonk en zulke onmogelijke dingen zei, dat men die echostem met zoveel woorden moest voeden, dat het erop leek of heel het huis was opgeroepen en van Baldovina, die daar slechts een deel van was, zo'n klein partikel over was dat zij met nieuwe elementen moest worden versterkt en het potentieel van haar geluidsgolf moest worden opgeladen.



José Lezama Lima.

De nachtelijke scène van Baldovina vond plaats in het Huis van de Opperbevelhebber. Als haar meester er niet was, was zijn gestalte des te voelbaarder aanwezig, dwong hij meer respect af en boezemde hij meer vrees in en werd alles afgewogen overeenkomstig de maatstaven van de angst voor die afwezigheid.

Ondanks de weelde was het huis uitgevoerd in de sobere stijl van een vissershuis. De ontvangsruimte, in het middengedeelte van het huis gelegen, was zo groot dat de meubels, die als het ware klaar stonden om een dansje uit te voeren, niet, zelfs niet 's nachts, met elkaar in botsing konden komen. Aan weerzijden waren twee vertrekken: in één ervan sliepen José Cemí en zijn zuster, in het andere sliepen de Opperbevelhebber en zijn echtgenote, met een gezondheid die zo vanzelfsprekend was dat het op dat vreselijke moment Baldovina onmogelijk toescheen dat zij het hijgende schepsel met zijn vlekkerige kringen hadden verwekt. Achter die twee vertrekken de badkamer en daarachter weer twee zijkamers. In de linker zijkamer woonde de studerende neef van de Opperbevelhebber; hij kwam uit de provincie en liep colleges aan de Technische Hogeschool. Vervolgens zien we twee vertrekken waar gekookt wordt en daar vinden we de mulat Juan Izquierdo, de volmaakte kok en soldaat, altijd in het wit gekleed, met een wit wambuis aan het begin van de week, zaterdags vervuild, armoedig, bedelend om voorschotten en gehuld in een zwijgen, ondoordringbaar als een Eygptische dioriet. Hij begon de week altijd alsof hij een Oosterse kleurling en grootgrondbezitter was, maar de laatste dagen van de week werd hij steeds nederiger, putte zich uit in oneindig ernstige verzoeken om zeer kleine bedragen, die altijd vergezeld gingen van de vrees dat de Opperbevelhebber erachter zou komen, dat zijn neef het slachtoffer was van zijn gestadig hernieuwde en nooit betaalde schuldbekentenissen. Achter het vertrek van de Kolonel en zijn echtgenote vond men de badkamer. De elementaire en simpele wet van symmetrie brengt de tropische samenlevingen ertoe parallellen te scheppen, zodanig dat in hun huizen alles wat er ook in spiegelbeeld aanwezig is, zelfs de badkamers en de allerkleinste ruimten waar de plumeaus en de nutteloze muizevallen worden bewaard. Verder was daar nog de geheimzinnigste kamer van de villa, want als die op dagen van de grote schoonmaak openging toonde hij de eenvoud van zijn stillevens. Maar 's nachts, en alle nachten weer, scheen het de kinderen toe, dat zijn geest als een zefyr door het huis zweefde en op een willekeurige plek, als in pascaliaanse diepten afgedaald, bleef liggen.

Zo hij op een doodenkele ochtend openging, dan liepen de kleine José Cemí en zijn twee jaar oudere zuster naar binnen zagen de veldschrijftafels van hun vader uit de eerste jaren van zijn militaire loopbaan, de tijd dat hij als ingenieur bij de genie zat, het ‘yaqui’-spel met de bal van eendedarm, een ander spel dan dat waarmee de kinderen gewoonlijk speelden. Maar Violante, zo heette de zuster, speelde ook wel met het kind van een of andere bediende, dat naar het huis was gehaald om haar momenten van verveling te verdrijven, of ze ging een arm familielid opvrolijken door een schaal met voedsel te brengen of de zorgen om kleding te verlichten.

De boeken van de Kolonel: de Encyclopaedia Britannica, de werken van Felipe Trigo, spionageromans uit de tijd van de Eerste Wereldoorlog, toen spionnen de grenzen van de prositutie moesten overschrijden en de stoutmoedigsten kennis en bevroren neuzen moesten opdoen bij geologisch onderzoek in Siberië of Kamchatka; ze bewaakten de weergaloze ruimten van deze concrete, rondborstige mensen die geen boek kopen of ze lezen het nog diezelfde avond en die hun boeken altijd op dezelfde onhandige en ongeregelde wijze neerzetten als de geheimzinnigheden die erin staan door hen werden begrepen; en niet zoals het boek van de meer intellectuele mensen, dat ook is voorbestemd voor de boekenplank, maar bij wie een boek twee of drie jaar geduld moet hebben alvorens te worden gelezen, waardoor het een bijna onbewust effect krijgt, net als de pantalons van elegante Engelsen, die de eerste dagen gewoonlijk gedragen werden door de lakeien om ze een geraffineerde eenvoud te laten krijgen. De lezenaars die de Kolonel, die ook ingenieur was, voor zijn werk gebruikte en die bij de manschappen - wanneer ze hem aandachtig de borden zagen volschrijven met oefeningen in afweergeschut - dezelfde eerbied opwekten als ze bij de confrontatie met een Koptische priester of een jagende Assyrische koning zouden hebben getoond. Over de lezenaar hingen, met reeds verroeste krammen vastgemaakt, papieren waarop ontschepingen stonden afgebeeld in landen die niet binnen onze tijd of ruimte zijn gelegen. Ontschepingen die leken op een parade van een Chinese militaire kapel die zich tussen de eeuwigheid en het niets voortbeweegt. Ook waren daar de dozen, tot torens opgestapeld, waarin Rialta, want zo heette de echtgenote van de Kolonel, haar hoeden voor de verschillende jaargetijden bewaarde. En ze had de gewoonte daaruit die exemplaren te kiezen die bij haar stemming pasten en die harmonieerden met de klank van haar halve paradijsvogel, die erop vastgestoken kon worden en zo van de ene hoed op de andere kon worden overgezet, zodat het voor ons lijkt of dat opgezette vogeltje telkens weer met nieuwe, stille opwinding door de lucht vloog om nu eens gezien te worden boven een tuiltje aardbeien, waarop het verstijfd van schrik bleef zitten zonder ervan te durven pikken, dan weer tegen een kanariegele achtergrond, waartegen de snavel van de vogel, begerig om hem als met een dolk te doorsteken, steeds opnieuw zijn woedende voorwaarden proclameerde.

Baldovina keerde terug met de alcohol en het poetskatoen, dat zij bij gesprek aan watten had genomen. Opnieuw stond ze oog in oog met het nog immer hijgende schepsel en de kleur en de omvang van zijn vlekken namen nog steeds toe. We zeiden het al, na twaalf uur werden alle huizen van de legerplaatsen donker en bleven alleen de lantaarns van de wachtposten branden. Toen Baldovina zag hoe heel het huis donker werd, bekroop haar de wens naar het wachthuisje te hollen aan de voorkant van het huis, maar ze wilde op dit uur niet haar eenzaamheid confronteren met die van de schildwacht. Ze slaagde erin de kaars in de blaker aan te steken en zij zag hoe haar haveloze schaduw over alle muren danste, maar het kind lag nog steeds alleen in het donker en zonder adem. Het poetskatoen, gedrenkt in alcohol, begon te druppelen op het kleine lichaam, op de lakens en vormde al plassen op de grond. Toen legde Baldovina het poetskatoen weg en nam een dagblad dat op het nachtkastje was blijven liggen. Ze begon het lichaam te masseren, eerst met kalme, ronde bewegingen, daarna heftig, met snelle bewegingen, alsof ze telkens als er weer een vlek verscheen deze met een magische, in alcohol gedrenkte handoplegging wilde bezweren. Daarna trok ze haar hand terug, haalde ze de blaker, hield die vlak bij de huid van het kind. Daar constateerde ze het bewijs van de aanval en de tegenaanval, evenals het nauwelijks waarneembaar resultaat. Het zag er juist naar uit dat haar rechterarm, vermoeid door het onophoudelijk wrijven, overmand werd door de slaap, toen die plotseling weer de souplesse in zijn spieren hervond; ze kwam wederom met haar blaker, liet het licht op de vlekken schijnen en hoorde nog steeds het gehijg. Op het bed kromde het kind krampachtig zijn lichaam; een dikke wasdruppel stolde op zijn borst, alsof er kokend ijs gelegd werd over die vreselijke, nu al paarse vlekken.

- Dat verdomde kind, reageerde Baldovina wanhopig, - hij wil niet huilen, ik wou dat ik hem hoorde huilen, dan zou ik weten of hij leeft, want je ziet hem hijgen, maar hij wil of kan niet huilen. Als die lelijke grote wasdruppel op mij zou vallen zou ik zo hard gillen dat de Kolonel en zijn vrouw het zelfs in de Opera zouden horen.

Er vielen nog meer wasdruppels op het kleine lichaam. Als gevangen in een albasten kristal schenen zich de spiraalvormige vlekken te fixeren, werden vergroot en bleven daar zitten alsof ze gevangen zaten in een urn die de irritatie van het weefsel liet zien. Bij de minste of geringste beweging van de jongen werd de waslaag verbroken en kwamen de vlekken weer, als de ochtendstond, in nog heiser rood, te voorschijn; vlekken die door Baldovina gezien en gevoeld werden als bezielde wezens, die in staat waren haar stiekum vanuit het bed te bespringen.

Baldovina doorkruiste nog eens de vertrekken van het huis die haar scheidden van de andere twee bedienden, een echtpaar. De Galliciër Zoar en Truni, de zuster van Morla, de ordonnans van de Kolonel. Ze kleedden zich aan en gingen met Baldovina mee om naar het kind te kijken. Geen van hen sprak ook maar één woord, alsof ze zich niet wilden bemoeien met die situatie, die hun begrip te boven ging, en slechts dachten aan de terugkeer van de Kolonel en wat hij tegen hen zou zeggen. Aangezien ze niet konden bevroeden welke de vreemde relatie was die er zou kunnen bestaan tussen het voortwoekeren van de vlekken en hun kijken, huiverden ze al bij de gedachte dat deze misschien heel eng was en dat, zodra de Kolonel gekomen was, zou kunnen blijken dat ze verantwoordelijk waren en dat die relatie geopenbaard zou worden en zij moesten emigreren en zware straffen ondergaan; dat zijn bevelen donderend over hen zouden worden uitgestort, zodat zij allen het huis zouden moeten verlaten en hun koffers met tranen zouden moeten vullen.

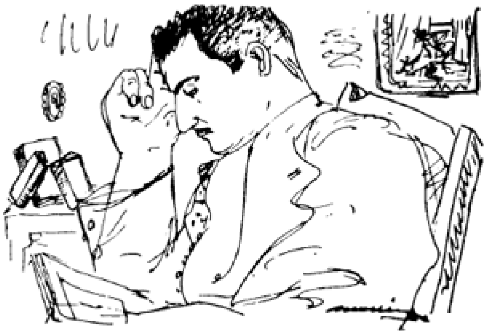
De Galliciër Zoar was uitgedost in zijn zeemansbroek, die hij gewoonlijk alleen droeg om met zijn vrouw in hun kamer te zijn. Truni had een wintertaken over haar hoofd gegooid dat was versteld met suikerzakken en een imponerend stuk Schots laken, en dat bovendien bespikkeld was met stukjes van een olijfgroen hemd, dat 's winters in het leger wordt gedragen. Baldovina leek uitgemergeld, tanig, troosteloos als een boetelinge uit de 16e eeuw. De breedgebouwde tors van Zoar schitterde als een drievoudige etalage en leek op die van een ander, groter dier, op een tabernakel met armen en benen. Truni, dat betekent Drievuldigheid, bevestigde met haar naam het ritueel en de eredienst. Zo leek Zoar op de Vader, Baldovina op de dochter en Truni op de Heilige Geest. Baldovina, als een door de duivel op de hielen gezeten acoliet, offerde om dit moeilijke moment door te komen haar geslonken Peruaans rolstaartapegezichtje, ze zweette en liet de bellen rinkelen, terwijl ze de treden op- en afliep. Het bleek of haar oren onophoudelijk orders opvingen die haar tot onderdeel maakten van het perpetuum mobile. De drie lieten hun trage, uitpuilende blikken vallen op de jongen. Ze keken elkaar niet aan om de naakte waarheid van hun nutteloosheid niet onder ogen te hoeven zien. Desondanks begonnen de drie voorouderlijke oplossingen aan te dragen en zich tot het uiterste in te spannen om geen acht te hoeven slaan op het gehijg en de vlekken.

- Ik heb eens horen zeggen, begon de Galliciër Zoar, - dat men de armen over de borst en de rug van de zieke moet kruisen; ik weet niet of het ook bij kinderen helpt. Truni weet hoe het verder gaat.

Als een Heilige Cristoffel pakte hij het jongetje op, zette het op de rand van zijn bed en ging zelf ook op het bed zitten dat angstaanjagend kraakte, alsof het frame de grond raakte. Hij strekte zich uit op het bed dat aan alle kanten piepte alsof de gevlochten spiraal in kokende pek lag te spartelen. Hij pakte het kind en legde het met zijn kleine angstige borstkas op de zijne, kruiste zijn grote sterke handen over zijn rugje en legde daarna de jongen met zijn rug op die in kinderogen oeverloze boezem en kruiste opnieuw zijn handen.

Truni, met de deken over haar hoofd, begon te helpen met het uitspreken van de bezwering en leek wel een pope uit de tijd van Iwan de Verschrikkelijke. Telkens als Zoar zijn beide armen kruiste kwam zij naderbij en kuste hem met een plechtstatige zalving het punt waar deze elkaar kruisten. Ze bleven deze ceremonie herhalen tot de machtige armen van Zoar tekenen van vermoeidheid begonnen te vertonen en de veelvuldigheid van het gekus van Truni de grens van het betamelijke had overschreden. De tovenaar sprong nu van het bed af en leek daarbij op zo 'n Westeuropese krachtpatser, die gekleed als beul in het circus spoorstaven heft en op één uitgestrekte arm een arbeidersgezin met hun dochter kan laten plaatsnemen, terwijl hij een ijsje eet. Geen van beiden keek nog naar Baldovina of het jongetje om. Zoar nam Truni bij de hand en bracht haar naar de andere kant van het huis, waar hun kamer was.

Baldovina was weer alleen met de kleine Cemí. Ze keek hem zó strak aan dat hun ogen elkaar ontmoetten en dat was haar eerste zekerheid. Ze begon te glimlachen. Buiten, daarentegen, gingen de oktoberregens met hun rukwinden weer tekeer.



Tekening van Lezama door Mariano.

- Ze hebben je kwaad gedaan, zei Baldovina - Het zijn boze mensen en ze hebben je vast aan het schrikken gemaakt met hun lakens en kruisen. Ik zeg altijd tegen Mevrouw dat die Zoar een heel rare is en Truni, die is omwille van hem in staat het hoofd van de wacht dronken te voeren.

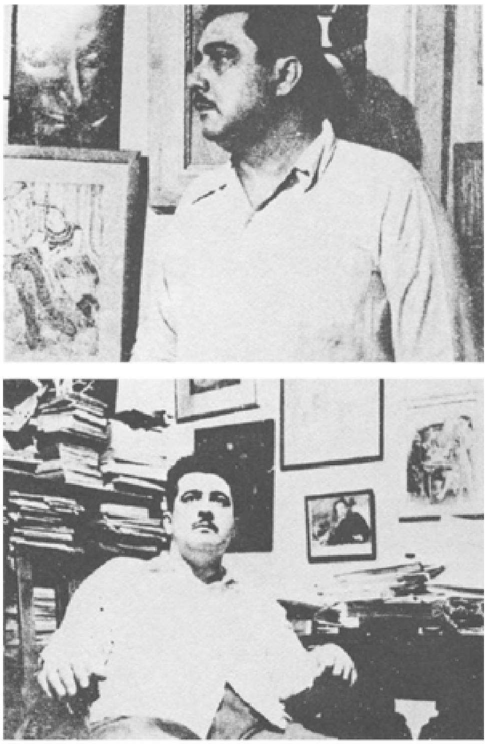
De jongen huiverde; het leek of hij niet kon spreken, maar hij zei: - Die kruisen zullen nu onuitwisbaar op mijn lichaam blijven staan en niemand zal mij ooit nog willen kussen, om niet met de kussen van Truni in aanraking te komen.

- Vast en zeker, antwoordde ze hem, - Truni heeft dat met opzet gedaan. Dat moet haar veel genoegen doen, maar jouw jeugdige onschuld breekt alle bezweringen. Ze is in staat opnieuw te verschijnen en je te gaan zoenen. Bovendien zou ze het op zo'n manier doen ... nou ja, laat ik je zeggen dat Truni in staat is om een dode de hel in te jagen. Bovendien lijkt het me, ging ze verder, dat je door het gehijg van je borst niet in staat bent zelf te oordelen over de kleuren die dit oproept. Maar wat jij hebt is huidirritatie die zich als een olievlek of als is de rode vlekken van de toortsboom uitbreidt. Alsof het een kleine ronde plek van algen was die eerst over je huid dreef en daarna je lichaam binnendrong, en wel zo, dat als iemand je kleren open maakt hij denkt daar een heel dik zeepwater met nestkruiden aan te treffen.

De kleine Cemi begon te plassen: oranjeachtig, bijna bloedrood water waarin schubben leken te drijven. Baldovina zag wel hoe week het lichaam was dat door de spiralen rood gloeide. Toen ze de urine zag werd ze opnieuw bang, want ze bedacht dat het kind zich wel eens zou kunnen oplossen in urine of dat hij met de urine mee naar buiten zou kunnen stromen om op te gaan in de grote oktober-stortbui.

- Je bent er nog, zei ze telkens als ze hem, alsof ze zich ervan wilde vergewissen, heel even knuffelde, want ze durfde hem niet vast te houden. Vervolgens schoof ze hem van zich af en hield ze op met spreken. Ze was verbaasd dat hij nog steeds op het water bleef drijven dat hem tot buiten het huis zou meevoeren, zonder dat de wachtposten het zouden merken en zonder dat ze degenen die hem meenamen met hun bajonetten zouden kunnen tegenhouden.

Na een zo overvloedig urineren - de engeltjes hadden de spons van zijn nieren tot de laatste druppel toe uitgeperst - leek het erop dat hij in slaap zou vallen. Baldovina geloofde altijd al dat het ongemerkt invallen van de slaap op zulke moeilijke momenten een truc van nieuwe vijanden was. Zij herinnerde zich weer dat zij in haar dorp trommelaarster was geweest. Samen met twee vriendinnen sloeg ze op een paar grote trommen terwijl de jonge meisjes zich verborgen achter de bomen en achter het lawaai van de trommen. Ze begon met haar twee wijsvingers op het houten voeteneind van het bed te trommelen en merkte dat het hout een forse klank voortbracht in een oersimpele twee-derde maat. Ze werd weer vrolijk, als op die feestdagen van vroeger. Het kind viel in slaap en zij, met het hoofd op haar kleding die ze had uitgetrokken en die haar nu tot hoofdkussen diende en tot capuchon om haar gezicht te bedekken, liet zich bedwelmen door brood-dronken dromen.



Lezama in zijn werkkamer.

De stemmen van de wachtposten klonken op. De wacht die voor het huis stond had een scherpe afgebeten stem die als een mes door het huis sneed. De wacht achter het huis klonk als een echo die wegstierf, alsof hij had staan slapen en aldus het verplichte wachtwoord liet horen. Het leek wel of de lantaarns, toen ze naderden, de regen verjoegen die op dat moment toch zo hevig was dat de machine niet vooruit scheen te komen. Terwijl de schildwacht overgedienstig met een zeer grote zeildoeken paraplu kwam aanlopen, berustte de dame er al in dat de stortregen haar mamey-kleurige robe, die zij ongelukkigerwijs voor het eerst droeg, doorweekte en de Kolonel keurde de waterslierten, die van hem afliepen en zich tussen zijn tressen, medailles en metalen knopen door wrongen, geen blik waardig. Met zeer snelle, nerveuze passen ging ze de trap op van het middenportaal, terwijl de soldaat met soortgelijke passen in dit niet bestaande waterballet, dat we ‘de Jaargetijden’ zouden kunnen noemen, de mars van het paar volgde, maar tegelijkertijd moest hij de paraplu dragen. Baldovina, die was ontwaakt door de kreten van de wachtposten, ging naar de deur om haar ‘meesters’, zoals het bedienend personeel uit een soort familietrots nog steeds pleegt te zeggen, te begroeten. Ze keek de Kolonel en mevrouw Rialta aan en zei hun: - Hij heeft een heel slechte nacht gehad; hij is helemaal vol vlekken komen te zitten en door de astma kan hij niet slapen. Ik heb alles voor hem gedaan wat ik doen kon en nu slaapt hij. Maar het is een flinke jongen, want ik geloof dat als een van ons niet zou kunnen ademhalen, hij met schoenen zou gaan gooien en met stenen en met alles wat hem maar voor handen kwam. De Kolonel die haar gewoonlijk geamuseerd liet uitspreken, interrumpeerde haar en Baldovina moest een verhaal zonder eind dat net begonnen was weer inslikken. Gedrieën liepen ze naar het bed toe, maar alle sporen van die afschuwelijke momenten waren verdwenen. De ademhaling had een rustig en regelmatig ritme en was krachtig genoeg. De vlekken waren verdwenen, alsof het Erinnyen waren geweest, slecht gekapte, zwarte zusters, die zich weer hadden teruggetrokken in hun verre grotten. Ze vroegen Baldovina hoe ze die klassieke resultaten had kunnen boeken en toen ze hun de alcohol-massage bij kaarslicht onthulde en haar geloof dat de was die vlekken had kunnen bedekken en sluiten, ontmoette ze in plaats van het enthousiasme dat zij meende met haar behandeling van de zieke verdiend te hebben een benauwend en onverbiddelijk stilzwijgen.

Toen zij zich terugtrokken besloten de Kolonel en zijn echtgenote dat het louter en alleen een wonder was dat de jongen nog leefde. De Kolonel perste zijn dunne lippen, die zijn Engelse afkomst van moeders zijde verraadden, nog steviger op elkaar. Mevrouw verzekerde dat ze morgen naar het altaar van Sante Flora zou gaan om kaarsen te ontsteken en aalmoezen te schenken en dat zij met het nonnetje over het gebeurde zou spreken.

Reeds bliezen ze in het kampement met de reveille de kaarsen uit: de ochtend die we te zien kregen was die waarop alle dieren de Ark verlieten om in de verlichte aarde door te dringen. José Cemí verliet in zijn hansop zijn kamer om naar de woonkamer te gaan. Zijn zusje dat achter een gordijn stond, schoof dit plotseling opzij en zei plagerig en met een opgestoken wijsvingertje tegen hem:

Pepito, Pepijntje
als je blijft joelen,
m'n kleintje,
zal ik je knijpen,
dat zal je voelen.

Het metalen geschal van de reveille leek hem voort te bewegen naar het midden van de woonkamer. Op diezelfde ogenblikken viel een straal van stoffig licht door de sepia-blauwe blinden en begon door zijn haar te spelen.

Mevrouw Rialta en haar moeder spraken fluisterend over het geheim van de dubbele eierkoeken. Mevrouw Augusta - de grootmoeder - geboren in Matanzas en verknocht aan haar romige zelfgemaakte zoetigheden, zei altijd: - ik zou de eierkoeken ‘dubbele zonvogel’ willen noemen. Haar blauwe jurk ging ten onder in de overvloed van kantwerk waartussen zij iets zocht dat op een blauwe tuniek moest worden gedragen. Tenslotte besloot zij tot iets dat ze ‘eenvoudig’ noemde: kant die ook blauw was en die hetzelfde effect had als die luxe poppen die door de fabrikanten worden uitgedost als palfreniers, waardoor de opzichtigheid van de roze, porseleinen huid van wangen en nagels des te beter uitkomt. Op dat moment liep Juan Izquierdo langs. Het was de derde dag van de week en daardoor zagen zijn witte kledij en zijn witte wambuis er uit als de onheilspellende optelsom van enkele overblijfselen van zijn gastronomisch kunstenaarschap. - Ach, wat, zei hij, wat weet men vandaag de dag van eierkoeken? Ze worden gepresenteerd op dienblad van hard en loodzwaar kristal en zijn zo groot als olifantsoren. Eierkoeken zijn een delicatesse, de kok verwerft de lof van de fijnproever, die ze keurt met drie of vier subtiele hapjes, die echter gevolgd worden door een goedkeurend gebaar dat veeleer bestaat uit een zorgvuldig gekozen oogbeweging dan uit prijzende woorden, die meer passen bij een stoofschotel of bij empanadas. Toen hij dit gezegd had, haastte hij zich naar de keuken, maar zijn langgerekte dubbelzinnige halfbloedlettergrepen bleven, gestuwd door het hoge alcoholgehalte van landerige druiven, dreigen. De vrouwen betrachtten een lange stilte om de verstoring en de verwarring van zich af te zetten en gingen vervolgens over tot andere tere onderwerpen van gesprek, zoals het kantkloswerk van Maurie Monnier, dat mevrouw Rialta in een Frans tijdschrift had gezien. - Stel je eens voor, Mamá, zei ze - het zijn kanten werkstukken die zijn geïnspireerd op gedichten van de beste Franse dichters, waarmee deze eigentijdse textielkunstenares probeert zich te onderscheiden van de traditionele Franse kant, zoals die van Chancilly of Mechelen, opdat in onze tijd en rondom ons een andere soort weefkunst ontstaat. Ik vind dat verschrikkelijk, net of ze de kanarie een injectie geven tegen hondsdolheid of slakken op stal zetten om ze met ‘chartreuse’ te kleuren. In deze zaken gaf mevrouw Rialta, voortdrijvende op de stroom van een zeshonderdjarige traditie, onweerlegbare meningen weer, die leken op de onherroepbare vonnissen van het Hof van Kassatie. Mevrouw Augusta die altijd in vergelijkingen sprak, zei: - Het kantweefsel is als een spiegel, gemaakt door handen die jong konden zijn geweest toen wij geboren werden, een spiegel die ons steeds weer vóórkomt als een boodschap of als een eeuwenoude resolutie, als uitgebreide hedendaagse bewerkingen van landschappen, verbonden aan den beginne, waarvan het nog steeds een ongerept overblijfsel is. Die stumpers van tegenwoordig willen als een avondjurk met een stuk familiekant versieren eenzelfde gevoel krijgen als wanneer ze een gedicht van Frederik Urbach lezen. In hetzelfde tijschrift dat je noemde, ging ze met een ondeugend lachje verder, las ik dat verliefden in de middeleeuwen voor het hoogtepunt van hun liefdesspel, ondanks de hinderlijke aanwezigheid van stekels en insecten, de tuin verkozen boven de bijna altijd vochtige stromatras. Wat een onzin, besloot ze buiten adem van het lange praten, alsof ze in een huis met zulke tuinen, die vaak zo bijzonder waren aangelegd, eenvoudige boeren stromatrassen zouden hebben.

Hoewel het te wijten was geweest aan de kwalijke producten van het distilleertoetsel van Salleron, was geen van beide vrouwen het onbeschofte optreden van Juan Izquierdo vergeten. Mevrouw Augusta kon het voorval niet vergeten omdat ze zelfs op haar leeftijd nog trots was op haar afkomst van suikerplanters. Zoals de vorsten van Georgië vanaf hun geboorte de adelaars van het familiewapen in hun borst gebrand droegen, zo voelde zij zich verplicht, omdat ze uit Matanzas kwam, een expert te zijn op het gebied van zoete sauzen en gebak. José Cemí herinnerde zich wel hoe hij zich voelde als Aladdin op dagen dat zijn grootmoeder bij het opstaan zei: - Vandaag heb ik zin om eiervla te maken, niet zoals die tegewoordig wordt gegeten en die uit gaarkeukens lijkt te komen, maar zó dat hij het midden houdt tussen vla en pudding. Op die momenten draaide alles in het huis om de oude vrouw, zelfs de Kolonel gehoorzaamde haar en betoonde een vrome onderdanigheid. De oude dame leek dan op zo'n koningin die vroeger regentes was geweest en nu, jaren later, omdat de koning wapenfabrieken in Amsterdam of Liverpool moest bezoeken, haar oude voorrechten weer opnam en zich opnieuw koesterde in het vleiend gefluister van haar gepensioneerde bedienden. Zij vroeg welk schip de kaneel had aangevoerd, hield de specerij lange tijd onder haar neus, keurde met haar vingertoppen het maalsel, als iemand die de ouderdom van een perkament wil vaststellen, niet om te weten hoe oud het werk is dat het behelsde, maar om te weten hoe dik het is en hoe behendig de tand van het zwijn was geweest die het oppervlak ervan had geschaafd. Aan de vanille schonk ze nog meer zorg. Ze opende niet zomaar het flesje, maar liet een paar druppels op een zakdoek vallen en begon vervolgens in een onveranderlijke tempo, waarvan zij de maat aangaf, opnieuw te ruiken tot het bouquet van die bedwelmende essence begon te verbleken, en pas dan gaf ze haar oordeel over het karakter van de essence, die kon worden opgenomen in het mengsel waarvan zij haar zoetigheden maakte, of ze gooide het flesje geopend tussen het onkruid in de tuin en verklaarde het voor onbeschaafd en onbruikbaar. Ik geloof dat ze met het weggooien van het open flesje aan een van haar geheime principes gehoorzaamde, volgens welke het ontoereikende en onvoltooide moest worden vernietigd, zodat degenen die zich met weinig tevreden stellen de rommel niet zouden oprapen om het tot zich te nemen. Ze draaide zich met een lieflijke gestrengheid om, een gebaar dat in zijn uiterste verfijning het best in overeenstemming leek te zijn met haar positie, en zei tegen de Kolonel: - maak de oven klaar om de soufflé te bakken, want het scheelt niet veel of we kunnen de Mont Blanc een snor geven, en ze lachte daarbij bijna onzichtbaar, waarbij zij liet doorschemeren dat iets heerlijks maken zoiets was als het huis tot zijn opperste heerlijkheid brengen. - De eieren moeten niet samen met de melk worden geklopt maar apart, en ze moeten als ze apart zijn opgeklopt - zo dat elk van de bestanddelen afzonderlijk rijst - worden samengevoegd, en dan moet je datgene wat van die twee dingen is gerezen bij elkaar doen. Daarna vertrouwde ze de som van haar verrukkingen aan het vuur toe en onder het wakend oog van Mevrouw Augusta werd het beslag langzaam heet en kreeg het meer substantie tot die krokant-gele voorwerpen ontstonden die zij gewoonlijk serveerde op borden met een donkere, rode bodem, een rood dat opdoemt uit de nacht. De nerveuze bevelen van de grootmoeder maakten dan plaats voor een overstoorbare onverschilligheid. Niets, geen lof, overdrijving, schouderklopje, bedelen en zeuren om het lekkers, niets scheen haar nog te interesseren en ze begon weer te praten met haar dochter. De één scheen te slapen; de ander sprak. Ieder in haar hoekje, zat de een kousen te stoppen en de ander te praten. Ging de een naar een andere kamer, alsof ze zich plotseling iets herinnerde dat ze moets halen, dan had ze de ander bij de hand die liep te praten en te lachen om haar geheimzinnigheden.

Gezeten op een kist hoorde José Cemí de Shakespeariaanse monologen aan van de mulat Juan Izquierdo, de onderwijl reepjes zwoerd in de koekepan gooide: - Dat een kok van mijn stand, bedreven in de kookkunst van vijf landen, nou toch soldaat moet zijn en dienstknecht in het huis van de Opperbevelhebber. Ik geef toe, hij is een Opperbevelhebber die volgens de strategen van West-Point de enige Cubaan is die honderdduizend man kan aanvoeren, maar dat neemt niet weg, dat ik gestoofd lam had toebereiden op vijf manieren meer dan Campos, die kok was bij Marie-Cristine. Dat ik hier temidden van vochtige strokleurige kolen moet dienen met mijn wambuis vol vetvlekken en mijn financiële tekorten die door de neef van de Opper moeten worden aangevuld, terwijl ik mijn kunst geleerd heb bij de verheven Chinees Luis Leng, die de kennis van de duizend jaar oude en verfijnde keuken paarde aan de heerlijkheid van een ‘confiture’, waartoe zijn traagheid de toevlucht nam in de Cubaanse Ambassade te Parijs en die daarna had gediend in North Carolina, veel gebak en kalkoenkuikenborst, en aan deze traditie verbind ik - zei hij met een tong, waarop de lettergrepen uiteenwaaierden en stukvielen omdat hij zwaar was van de alcohol - de trots van de Spaanse keuken en de wellust en de verrassingen van de Cubaanse, die wel Spaans lijkt, maar die in 1868 in opstand is gekomen. Dat een man van mijn kwaliteiten moet dienen, soldaat moet zijn, dat ik moet dienen... Terwijl hij de laatste woorden van deze monoloog prevelde, sneed hij met zijn Franse mes wat sappige bieslook klein voor het apéritief; het leek wel of hij weefsels doorsneed, maar zo slaperig was dat zijn hand een hele tijd in de hoogte bleef.

Toen mevrouw Rialta tot de keuken doordrong beval ze haar zoon met een bruusk gebaar weg te gaan. Die deed dat met drie argeloze sprongen. - Hoe staat het met de quimbombó? zei ze om er onmiddellijk het antwoord op te geven: - Nou, laten we eens kijken hoe het gaat. Alvorens het gerecht te proeven ging ze met haar wijs-

en middelvinger over de geboende pannen die glommen als Egyptische spiegels.
De

ogen van de mulat schoten vonken en begonnen woedend in hun kassen rond te draaien. Toen ging ze naar de pan met quimbombó en zei tegen Juan Izquierdo: - Hoe haal je het in je hoofd om verse én Chinese garnalen over de groente te doen? Izquierdo die aan zijn neus stond te trekken en hem snoot alsof het een echte trombone was, antwoordde haar: - Mevrouw de Chinese garnaal is om de dikte en het aroma van de saus te verhogen, terwijl de verse is als bananeschijfjes of kuikendijen, die ze in sommige huizen ook bij de quimbombó doen; daarmee geef je een exotische, kruidige smaak aan het gerecht. - Zoveel verwaandheid, zei mevrouw Rialta, past niet bij sommige creoolse gerechten. De mulat, op het toppunt gekomen van zijn ingedikte drift, greep het Franse mes bij de zachte bieslook weg en hief het als door een bliksemstraal getroffen omhoog. Zonder haar zelfbeheersing te verliezen, keek mevrouw Rialta hem strak aan en de mulat begon met een opgeblazen gezicht en met haren als die van een struikrover borden te wassen en aardappels te schillen.

Toen mevrouw Rialta de keuken verliet zag ze haar moeder. Ze vertelde haar wat er was gebeurd en terwijl ze het vertelde trilde haar stem een beetje. - Neem wat Valeriaan, zei mevrouw Augusta, zo mogelijk nog nerveuzer dan Rialta. - Het is ongehoord, hij doorbreekt alle conventies. Ik heb altijd al gedacht dat het een boerekinkel was, een drankzuchtige mulat. Als de Kolonel komt vertel je het hem meteen. Bovendien, besloot ze vastberaden, vind ik dat zijn beroemde kookkunst er niet beter op wordt; onlangs verwarde hij een ‘sauce tartare’ met een ‘groene saus’ en hij vult kalkoenkuiken jammerlijk met mandarijn of aardbeien. Laat hij maar weggaan, hij bederft het eten, de dronkelap, en hij gedraagt zich eerder verwaand en geslepen dan nuttig of vrolijk.

De Kolonel kwam naderbij en neuriede enkele maten uit ‘Het vrolijk weeutje’: - 's avonds ga ik altijd naar Maxime's, waarbij hij leek op een van die bourgeois figuren van het schilderij ‘Can-Can’ van Seurat. In zijn linker hand droeg hij een uitzonderlijke Castiliaanse meloen. Het eigeel van de meloen stak scherp af tegen het olijfgroen van zijn uniform Om de zwaarte van de vrucht te onderbreken gooide hij hem telkens even op en dan leek de meloen kwispelend tot leven te komen. Als zoon van een Baskische vader - een ernstig en vlijtig man, een smulpaap en, na de dood van zijn vrouw, dochter van Engelsen, een wanhopig man - genoot de Kolonel met volle teugen van de eerste twintig jaar van de republiek. Op de Universiteit noemden ze hem ‘het trompettertje van het Hongaarse woud’ vanwege de prikkelende lichtvoetigheid van zijn sportieve soldatenliedjes. De drie en dertig jaren die zijn leven omvatte werden gekenmerkt door een luchthartige strengheid, waarbij het leek of hij zijn echtgenote en zijn drie kinderen voortstuwde over de paden van zijn vastberadenheid, waar alles bereikt werd met vreugde, helderheid en geheime kracht. De meloen die hij bij zich had was een van de stralendste symbolen voor een van zijn ronde, overvolle dagen. Hij stak snel over naar zijn huis om de ceremoniële groenten en op- of aanmerkingen over zijn last niet te hoeven beantwoorden. Vervolgens wendde hij zijn schreden in de richting van de eetkamer, legde de Castiliaanse meloen op tafel en sneed met zijn jachtmes een opening in de vrucht. Daarna begon hij met een soeplepel wat hij noemde de ‘droesem’ eruit te scheppen, de ‘de gisting’, waarbij een grote hoeveelheid draden en pitten uit de schatkamer van de meloen op een stuk krant werd uitgestort. Toen de vrucht schoon was en geurig geel, begon hij hem met de grote lepel te vullen met stukjes ijs, terwijl de natuurlijke frisheid van het aroma van de vrucht heel de eetkamer in haar ban kreeg. Op dat moment kwam mevrouw Rialta binnen en deed hem bijna fluisterend verslag van wat er was voorgevallen met de mulat Izquierdo, de kok met het witte wambuis en de blinkend zilveren horlogeketting. Zonder zijn goede humeur te verliezen en zonder zich door het verhaal te laten opwinden, ging hij naar de keuken. Daar zette Izquierdo, hiëratisch als een Perzische pannenkoopman, de koekepan op het fornuis. Toen hij de Kolonel opmerkte verschoten zijn wangen van kleur: er werden hem vier oorvijgen verstrekt met het geluid van rubber handschoenen, speciaal gemaakt voor koperen wangschaaltjes. - Niet doen, Kolonel. Niet doen, Kolonel, herhaalde de mulat, terwijl zijn gezicht, dat veranderd was in een spijer, tranen begon te lozen uit zijn oren en zijn mond, waarbij nog een vergeten straaltje over zijn neus liep. - Maak dat je wegkomt, nu, onmiddellijk, hoorde hij de Kolonel zeggen, terwijl die hem de zwarte nacht wees die door de schildwacht achter het huis werd ondersteund. Izquierdo trok zijn jas aan die nog minder wit was dan zijn wambuis en vertrok. Toen hij de schildwacht passeerde probeerde hij zich te verbergen, als iemand die een schip verlaat, of als iemand die de dag na de verhuizing zijn oude huis bezoekt. Het gezicht van de mulat, week van de tranen, had bij zijn verdwijnen een verandering ondergaan in de weke vochtigheid van de nacht.

Er werden nieuwe koks geprobeerd. Zonder succes. Teleurgesteld stonden ze van tafel op en hadden geen zin meer om naar het strand te gaan. De Galliciër Zoar, aanbevolen door mevrouw Augusta, faalde toen hij gestoofde groente op tafel zette die verkoold was tot kristalletjes uit het tertiair. Ook Truni, die op aanraden van mevrouw Rialta de keuken zeer snel doorliep omdat ze een macramé-werkje wilde afmaken, mislukte en vergiste zich in de hoeveelheden van de vervangende gerechten, zoals gebakken eieren, en omdat ze bang was voor vetspetters in haar oog bakte ze ze in gefilterd water. Op het etiket van het merk begroette Chamberlain Pasteur. De nieuwe kok die voortdurend bang was dat hij zou worden ontslagen en wiens zwarte ogen slechts spoken zagen als er een gerecht mislukt was. En die bij elke mislukking uitriep: - Zo hebben ze het mij geleerd; die andere mensen vonden het lekker, zo. Het werd ongezellig in het huis. Na de middag welde er een eenzaamheid op uit het huis, als de traan die vloeit van de ogen van de geit in zijn mond. Het was de herinnering aan de onaangename gebeurtenissen, waar niemand over sprak, maar die in de grond onder het huis voortwoekerde. De traan van de geit, van de ogen naar de mond. Het week geworden gelaat van de mulat waarop de regen viel; de regen die het gelaat van de zondaars week maakt en een nacht vult vol akelige dampen die het mes verkilt en die de schildwacht dwingt zich de hele nacht in dekens te hullen, of die de Galliciër Zoar wel honderd keer dwong om op te staan om de roman te sluiten, terwijl diezelfde kou het hem weer deed vergeten.

Bij de familieperikelen kwam nog de botte ongerijmdheid van de vader van de Kolonel, die nu ook nog aan de telefoon was. Hij belde vanuit de herinnering, vanuit de suikerrietvelden aan de overzijde van de rivier, om ze uit te nodigen voor één van de feestpartijen in zijn huis, hetgeen hij met een spottend ondertoontje van sissende mestiezen 'een familiefeessie' placht te noemen.

Hij nodigde dan alle verwanten uit die zijn geheugen hem influisterde en poogde ook de nieuwste takken van de familieboom in te palmen. Heel het jaar door was hij in zichzelf gekeerd en concentreerde hij zich, maar op die dag mobiliseerde hij al zijn welsprekendheid, zijn anecdotes, alsof ook hij genoegen schepte in deze schijngestalte die hij eens per jaar aannam. Het ging niet om de een of andere herdenking, een naamdag of een door de kalender voorgeschreven dag. Het was een dag zonder datum, zonder naam, zonder teken. Hij verzamelde in alle stilte geconfijte vruchten en amandelen, hammen zoals die in Salamanca worden geconserveerd, vruchten die in die tijd van het jaar rijp waren, Oostenrijks gebak, likeuren uit kelders zo oud als die van de ruïnes van Pompeï, ingedikt tot siroop, of wijnen zo oud dat, als men een druppel ervan op zijn zakdoek liet vallen, het kon gebeuren dat die de eigenschap kreeg van de doek waarmee Marius zich het zweet van het voorhoofd wiste op de ruïnes van Carthago. Hazelnoten die, geconfiltuurd, veranderden in kristallen, die tegen het licht doorzichtig werden; geglazuurde ananas, gesneden in stukjes ter grootte van een wijsvinger; Braziliaanse kokosnoten die, kleingehakt tot kruimels en overgoten met orchideeënwijn, zeer koppig bleken te zijn. Temidden van die met uiterste zorg gerangschikte snoeperijen, stond hier en daar een speciaal gerecht van het huis. Dit jaar schoot hij de respectabelste en oudste familieleden een voor een aan en liet zich ontvallen: - Dit jaar heb ik parelhoen 'à la romana'. U moet weten, vervolgde hij op waardige zelfverzekerde toon, dat de veroveraars 'parelhoen' zeiden tegen wat wij tegenwoordig 'guinea' noemen. Ik bereid het toe - en het leek wel of hij een van de parelhoenders in zijn handen had - met verschillende soorten honing; dat gebeurt zo zorgvuldig dat noch het hoen, noch Uw verhemelte zich zullen willen beklagen over dit gebraad en men na het genoegen ervan gesmaakt te hebben de adeldom van mijn behandeling slechts kan bevestigen, want honing wordt met veel zorg verworven. Het is de honing van de blauwe bloem van het Pijnbomenbos bij de Rivier, door bijen tot een Grieks puntdicht bewerkt. Daarginds gaat een schaal rond met hoenderborst 'à la Virginia' maar U weet wel, vervolgde hij zijn verhaal tot een toebehoorder die er niet helemaal bij was, dat men daar, waar de Engelsen in de onafhankelijkheidsoorlog zoveel ellende hebben gehad, geen hoenders heeft. Wij, besloot hij plechtig zijn uiteenzetting, wij hebben hoenders en honing. Dus kunnen we ook parelhoen 'à la romana' krijgen. Hoe vindt U de naam? - vroeg hij op minzame toon omdat hij dacht dat hij nog steeds tegen iemand stond te praten.

- Van de Resolución zie ik af, placht hij met een verbazingwekkend kort afgemeten schaterlach te zeggen. Hij bedoelde de plantage die hij in Santa Clara had. - Maar mijn 'familiefeessie' bereid ik zelf toe. Sterk, onverzadigbaar en zwijgzaam werd hij welbespraakt op die dag waarvan niemand wist wanneer hij komen zou, maar die opkwam als een komeet; hij had ze soms met een tussenpoos van twee weken georganiseerd, maar er waren ook wel eens vijf jaren voorbijgegaan zonder dat hij ook maar over de mogelijkheid sprak van een datum- en naamloze feestdag. Als hij zich had teruggetrokken in zijn trotse, gedrongen gestalte bewoog de Bask zich alsof hij bestond uit stenen en zand. Mevrouw Rialta's broer, die vanwege zijn eigenaardige karakter nu al in deze roman geïntroduceerd moet worden, zei over hem op zijn lispelende manier: - Hij is als bier dat krachteloos wordt als je de kurk eraf haalt. Toch, alsof hij de spot wilde drijven met het geheim van deze uitspraak, verloor hijzelf nooit de kracht; een teken dat hij onder Gods hoede was.

Het leek wel of in hem de adem zijn gewijde, primitieve functie van 'flatus Dei' herkreeg. Als hij niet sprak leek het of die adem als een witgouden springstof lag aan de voet van zijn bergen spierkracht en van zijn stamboomaderen. Elk eenvoudig woord dat hij sprak was als een groene loot aan deze mastiekboom van opgekropte adem. Maar op de dag van het familiefeest werd deze boom het centrum van de familie en in zijn schaduw bleek zijn vertelkunst een hoogtepunt te bereiken in woord en gebaar, alsof hij een voorstelling gaf volgens de aanwijzingen van de theologen betreffende het laatste feest van josafat.

- Toen ik nog jong was, in Bilbao, en weer en wind trotseerde, waren mijn spieren zo wakker als die van een gemsbok, zei hij. Op dat moment werd het eerste gerecht met stukje vers fruit rondgedeeld en hij stond op en begon elke schaal die de jongeren droegen met Portugese wijn te besproeien. - Het is de pure wijn, onderbrak hij zijn relaas, waar de Engelse Tories van houden en het is goed als wij ons van jongs af aan aan de Engelse smaak gewennen. Hij beëindigde zijn zin met een grijns die het midden hield tussen bespotting en hoogachting van de Engelse smaak, slikte een trosje dikke, blauwe druiven door, verhief zijn stem nog meer en door heel de ruimte hoorde men:

> ... wiens tand de twijg niet spaarde, al bevond die zich op Bacchus' voorhoofd, en des te meer in zijn wijngaard.

Lezama op oudere leeftijd.

- Ik was ‘carricolari’, ging hij verder en terwijl hij zijn verhaal weer oppakte, straalde hij de rust uit van iemand die zijn eigen leven vertelt, - want zo worden hardlopers in Bilbao genoemd. Op een keer naderde een optocht mijn huis om mij te vertellen dat de Belg Peter Lambert was aangekomen, die de snelste was van onze voormalige Nederlanden, en dat zij aan mij hadden gedacht om hem te verslaan. Met de vrolijke zekerheid van iemand die zijn ondergang tegemoet gaat besloot ik aan de wedstrijd deel te nemen. Die vermaledijde Belg liep als de gesmeerde bliksem. Ik ging bijna door de grond toen ik voelde hoe een paar lansvormig geslepen blikken, door trotse bewoners van Bilbao afgevuurd om mij weer zevenmijlslaarzen aan te trekken, mij prikkelden om opnieuw een sprintje in te zetten. Niettemin kwam de Belg als eerste op de plaats van bestemming aan. Vanaf dat ogenblik dacht ik erover weg te gaan, want het leek wel of ik met heel mijn ziel gebukt ging onder de schande dat ik ondanks de stekende blikken niet in staat was geweest het wonder te verrichten. Hij onderbrak zijn verhaal en riep uit:

- Nog een brijappel, Henriëtte, want zo heette zijn echtgenote. Langzaam lepelde hij het vruchtvlees eruit, stond op en verdeelde droge witte wijn over de schalen voor de volwassenen, waarop dezelfde vruchten prijken als welke de kinderen kregen. - Het is een zwaardere beproeving voor het verhemelte, voegde hij eraan toe, zeer zoet fruit met droge wijn. Ik let op jullie gezichten als je ervan proeft, zei hij nog, en trek daaruit mijn conclusie, want de meesten laten hun fruit met walging liggen.

- Nog een brijappel, Henriëtte, herhaalde hij, alsof zijn eetlust cyclisch was en de wetten volgde van het uurwerk van zijn spijsvertering.

- Toen ik in Cuba aankwma, zei hij met een onderbreking om zijn brijappel leeg te eten, raakte ik ongelukkigerwijze betrokken in de gelukkig al weer uit de mode geraakte discussie over de suprematie van de Spaanse of de Cubaanse vruchten. Mijn kwaadaardige opponent zei mij: - Wees niet zo naïef, alle wijnstokken van Spanje werden verwoest door de zwarte vlieg en om ze te vervangen hebben ze Amerikaanse zaden meegenomen en alle huidige druiven van Spanje, besloot hij genadeloos, stammen af van deze zaden. Na het aanhoren van deze apocalyptische grappen begon ik mij bevreesd te voelen. Elke nacht waanzinnige nachtmerries. Ik had het gevoel dat die vlieg steeds groter werd in mijn maag en vervolgens langzaam slonk om via mijn lichaamskanalen op te stijgen. Wanneer hij klein werd maakte hij mij gek door in mijn verhemelte rond te vliegen, terwijl mijn kaken zo stevig op eklaar geklemd zaten dat ik hem niet kon uitspuwen. En zo iedere nacht, angst op angst. Ik dacht dat de zwarte vlieg langzaam maar zeker ook mijn wortels begon te vernietigen en dat ze mij zaad brachten, duizenden zaden, die via een trechter in mijn mond terecht kwamen. Op een dag vertrok ik heel vroeg in de morgen van 'Resolución'; de bladeren lieten de dauw uit hun gootjes lopen en zelfs mijn botten schenen behagen te scheppen in de vochtigheid. De grote bladeren van de malanga leken een kindje te wiegen. Ik zag een toortsboom, die als een zeemossel te voorschijn kwam uit de schelpen van de morgenstond: hij zat vol gloeivormen. De gestadig rode bloemen van die boom, vermengd met het stekelig karakter van de tinten groen was voor mij als een onverwachte parabel in groen krijt, die mij begon in te wijden en diep in mijn ziel drong. Ik voelde hoe een droom zich hardnekkig bij mij aandiende en mij tenslotte overrompelde als nooit tevoren. Onder die rode en groene tinten lag een lam te slapen. De volmaaktheid van zijn droom, geleid door de geesten van het meer, strekte zich uit over heel het dal. Slaperig als ik was struikelde en viel ik en daardoor moest ik om mij heen kijken om een steunpunt te vinden. Het lam leek verstild onder de boom te dromen. Ik strekte mij uit tegen zijn buik die bewoog als wilde hij een weldadig ritme oproepen voor de golven van de droom. Ik heb de godganse dag liggen slapen en toen ik weerkeerde was de familie al bezig mij te achterhalen en ze probeerden de weg te volgen die ik was ingeslagen, maar alle sporen waren uitgewist.

- Nog een brijappel, Henriëtte, zei hij opnieuw en hij stak met een vermoeid gebaar zijn hand uit om afscheid te nemen van zijn gasten en de wassende januari-maan te begroeten.

Na het feest keerde de Kolonel terug in het kampement. Het was het uur dat de namiddag zich met rasse schreden overleverde aan een nachtelijke ondoordringbaarheid, die snel voortgaan verhinderde. Vlakbij huis zagen ze de mulat Juan Izquierdo, huilerig en dronken, half ongelukkig, half slecht en niet wetende welke van deze twee helften hij moest laten zien. Nerveus, en al haar waardigheid toevertrouwend aan de zeer hoge hakken van haar schoeisel, stapte mevrouw Rialta uit de auto. De mulat huilde als een spijer en de tranen liepen langs zijn oren, zijn ogen en zijn neus. Hij zag er somber en besluiteloos uit. Al gauw kwam de Kolonel er bij, klopte hem op zijn schouder en zei: - Morgen kom je koken en dan moet je eens van die eierkoeken zonder olifantsoren maken. Hij lachte luid, want hij was de situatie meester. De mulat snikte, liet zijn tranen nu de vrije loop, stamelde de excuses. Toen hij wegliep ontbrak alleen een gitaar om hem te begeleiden bij het wegdansen van zijn weeklacht en aanheffen van een loflied. Van achter de blinden die, zoals de Kolonel het noemde, haar spionnen waren, had mevrouw Augusta de spontane planmatigheid van het gebeurde gezien. Toen ze, nadat ze het vrolijke gekraak van de trapeden had gehoord, merkte de Kolonel, binnenkwam, raakte ze zo overstuur dat ze de militaire commando's uitkreet. - Geef acht, geef acht, schreeuwde ze, alsof ze onverwacht een koning moest verwelkomen, die vlak bij het kasteel een veldslag had geleverd zonder dat zijn bewoners er iets van gemerkt.

Vertaling: Diny Elsenaar-Pijpers

Amy van Marken
Strindbergnotities II

'In het licht van Strindberg' - een enorm transparant in rode schrijfletters onesthetisch aangebracht op de voorgevel van de Koninklijke Schouwburg 'Dramaten', verkondigde wat er in de maand mei 1981 gaande was in Stockholm: een groot opgezet arrangement van binnen- en buitenlandse gezelschappen die een keuze uit het Strindberg-repertoire ten tonele brachten èn een symposium dat onder het motto 'Strindberg op het toneel' een internationaal gezelschap van Strindbergkenners en toneelexperts uit ca 27 landen bijeengebracht in de daartoe voortreffelijk geoutilleerde lokaliteiten van het Filmhuis in Stockholm.

Het symposium

Het aanbod van lezingen en discussiegroepen was zoals te doen gebruikelijk groot en van wisselende kwaliteit. Het verbaast je altijd weer, hoe slecht sprekers hun stof vaak over het voetlicht brengen. Een voorbeeld van het tegengestelde was de allerlaatste spreker van het symposium: een kleine Chinese vrouw die nauwelijks boven het spreekgestoelte uitkwam en in vrijwel vlekkeloos Zweeds uitermate boeiend vertelde over Strindberg in China: hoe Mao hem in 1921 ontdekte; dat van 1949 tot 1974 werken als *De Vader, Freule Julie* en de roman *Aan de open Zee* (I havsbandet) en de huwelijksnovellen veel werden gelezen; hoe men in China niet geloofde in de 'vrouwenhater' Strindberg en tenslotte, dat na het uitwoeden van de culturele revolutie Strindberg nu weer actueel was, getuige o.a. een in 1980 verschenen bloemlezing. Onder de deelnemers was overigens ook een eveneens Zweeds sprekende Japanse regisseur, die onder meer *Een Droomspel* had geïntroduceerd in Tokio.

De onderwerpen die aan de orde kwamen, bestreken een breed terrein binnen het thema 'Strindberg op het toneel' en er was onder de deelnemers een redelijke verhouding tussen Strindbergspecialisten, sprekers uit de theaterpraktijk en toneelcritici. De openingsvoordracht was terecht gewijd aan het vertalen van Strindbergs werk. De Franse scandinavist en theaterkenner Maurice Gravier hield een vurig pleidooi voor de adequate toneelvertaling die groeit uit de nauwe samenwerking van de expert, die de Zweedse tekst analyseert en vertaalt, met de regisseur, de acteurs en de scenograaf. Waar een dergelijke samenwerking niet actueel is, werd de voorkeur gegeven aan een geannoteerde tekstuitgave die zo getrouw en zo dicht mogelijk bij het oorspronkelijke en bij de intentie van de schrijver blijft. De tekst- en toneelinterpretatie valt dan onder de uitsluitende verantwoordelijkheid van de regie, evenals de soms noodzakelijke adaptatie. Veel aandacht was er voor de 'fysieke' tekst, de grote betekenis van de leestekens, de pauzes, het ritme, de associatieve elementen en de verschillende stijlniveaus en vooral ook de verbale en visuele humor in de Strindbergteksten.

August Strindberg met zijn beide dochtertjes (1886). De foto werd door Strindberg zelf genomen tijdens het verblijf van de familie in Gersau, Zwitserland.

Mede naar aanleiding van de voorstellingen die we zagen en waarover hieronder meer, kwam natuurlijk de inbreng van dramaturg en regisseur aan de orde. Hoe vrij is men in de interpretatie? Mag men ad libitum in de tekst schrappen dan wel passages en visuele elementen toevoegen aan het oorspronkelijke? Is het geoorloofd tegen de idee, de stijl en het genre van het werk in te gaan? Vragen die natuurlijk niet alleen voor Strindberg actueel zijn, maar waar je wel met je neus opgedrukt werd tijdens de voorstellingen. Hier stonden begrijpelijkerwijs in het algemeen letterkundigen enerzijds en dramaturgen en regisseurs anderzijds scherp tegenover elkaar, terwijl de toneelcritici een soms wat dubbelzinnige tussenpositie innamen. De Engelse regisseur Charles Marowitz formuleerde zijn standpunt het duidelijkst: playing Strindberg by passing him by! Hij motiveerde zijn stelling met de redenatie dat Strindberg schreef voor een theater dat technisch en esthetisch niet aan zijn eisen kon voldoen. Door te breken met de naturalistische en psychologische stijlconventies, waarvan Strindberg zich niet kon bevrijden - althans niet in de toneelpraktijk - zal men pas aan de werkelijke mogelijkheden die Strindbergs werken in zich dragen toe kunnen komen door ‘passing him by’. Een poging tot dit voorbijstreven werd gedemonstreerd door de Zweedse regisseur Per Verner - Carlsson die zich samen met zijn scenograaf Lennart Mörk o.a. liet inspireren door het boek van Harry G. Carlsson *Strindberg och myterna* (1979), dat op zijn beurt weer sterk is geënt op de theorieën van Jung.

Heel levendig en fel was de inbreng in de discussie van de zijde van twee bekende Zweedse acteurs, Keve Hjelm (Stockholm) en Sven Wollter (Göteborg). Keve Hjelm, die ook een bekend regisseur is, speelde de hoofdrol in *De Vader*. Sven Wollter schitterde in enkele koningsdrama's van Strindberg. Dat een van die opmerkelijke producties onder regie van Lennart Hjulström niet deel uitmaakte van dit festival, werd als een groot gemis gevoeld. Keve Hjelm fulmineerde tegen het regisseur-toneel en vocht voor het aandeel van de individuele acteur bij de voorbereiding en de realisatie van de voorstelling. Wollter deed een boeiend verslag, hoe in Göteborg het acteurscollectief samen met de regisseur en de scenograaf tot een geheel eigen visie van b.v. het drama *Gustav III* waren gekomen, mede geïnspireerd door het werk van het Théâtre du Soleil. Node miste ik Ingmar Bergman bij deze discussie. Zijn bijdrage aan het festival bestond uit een kort gastoptreden met het Residenztheater uit München, waar hij in de maand mei overigens de ruim vier uur durende première bracht van Ibsens *Nora* (Een poppenhuis) en Strindbergs *Freule Julie* als één voorstelling, een experiment dat hij zelf als een uiterst boeiende ‘wetenschappelijke expeditie’ beschouwde. In een annex van het Residenztheater ging bovendien nog de première van zijn eigen werk *Scènes uit een huwelijk*! Alleen *Freule Julie* kwam naar Stockholm. Voor mij en vele andere symposiumgangers helaas te vroeg om het te kunnen zien.

De scenografie

Een van de interessantste aspecten van het symposium was de scenografie van Strindbergs toneeloeuvre. Hierbij kwamen o.a. Strindbergs eigen te boek gestelde of in briefvorm toegankelijke opvattingen aan de orde. De directeur van het Strindbergmuseum Göran Söderström vertelde over het vele niet gepubliceerde materiaal in Strindbergs nalatenschap, en aan de hand van dia's gaf hij een boeiend overzicht van de Zweedse ensceneringen van Strindbergs werk tijdens diens leven. Hierbij sloot voortreffelijk aan de vertoning van een bewaard gebleven verfilming van *De Vader* uit het jaar 1911. Strindberg had de regisseur een blanco volmacht gegeven en bleek het resultaat heel positief gewaardeerd te hebben. Ik vond het een bijzondere ervaring: hier kreeg je een duidelijk beeld hoe het stuk destijds in Strindbergs eigen theater moet hebben gefunctioneerd. Tussen haakjes: dit Intima Teater, dat tussen 1907 en 1910 uitsluitend stukken van Strindberg produceerde, is merkwaardigerwijs nog intact en tijdens het festival werd het gebruikt voor enkele kleingemonteerde voordrachtsprogramma's, terwijl er een actie op gang kwam om het voor de toekomst te bewaren. De gehele maand mei was er overigens een groot aanbod van bioscoop- en televisiefilms, een historisch gezien uitzonderlijk belangrijk en rijk materiaal!

Scène uit *De Vader* (de ritmeester en de voedster) door Teatro di Porta Romana, Milaan, in de regie van Mina Mezzadri.
Foto: Pietro Privitera.

De internationaal bekende Zweedse scenografe Gunilla Palmstierna (getrouwd met Peter Weiss) was voorts een van de vele sprekers tijdens het symposium. Ze leidde bovendien een werkgroep die een van de meest levensvatbare bleek te zijn. Zij heeft voor verschillende producties van *Dodendans, De Vader en Freule Julie* decor-ontwerpen gemaakt. Het uitgangspunt voor haar eigen manier van werken is steeds de individuele analyse van het betreffende werk en vooral van het referentiekader, waarin de voorstelling is geplaatst. Gunilla Palmstierna heeft veel in het buitenland gewerkt (ook in Nederland) en leerde daarbij haar scenografie aan te passen. Bergmans opvoering van *Freule Julie* in München vroeg b.v. een veel nadrukkelijker Zweeds karakter dan een voorstelling van dit stuk in Zweden zelf, waar iedereen vertrouwd is met het gebeuren tijdens een midzomernachtfeest. Het zonder meer overplanten van een bepaalde scenografie (en regie) van het ene land naar het andere leidt tot misverstanden, zoals de ervaring haar leerde. Na toetsing van eigen analyse aan de opvattingen van de regisseur ontstaat dan in een gezamenlijke uitwisseling van ideeën en in nauwe samenwerking met de licht- en geluids-experts en zeer zeker ook de acteurs, de definitieve scenografie. Palmstierna wees nadrukkelijk op de lage status van de scenograaf binnen de theaterinstitutie en gaf voorbeelden, hoe weinig alert de kritiek op dit punt is en hoe de toneelfotografen zich vrijwel steeds concentreren op de acteurs, maar het toneelbeeld niet tot zijn recht laten komen in hun foto's. Juist daarom was een andere manifestatie tijdens het symposium zo belangrijk: de opening van de Strindbergtentoonstelling in het Kulturhus van Stockholm. Deze was voor het overgrote deel gewijd aan de scenografie. In een voortreffelijke montage werd hier een chronologisch beeldoverzicht gegeven van de belangrijkste Strindberg-ensceneringen in Zweden. Maquettes, tekeningen en aquarellen, fotomateriaal, diaprojecties, costuums en rekwisieten en zelfs een volledig kamerdecor van *De Pelikaan* gaven een uitstekend beeld van de ontwikkeling op dit gebied. Gedurende de zomermaanden worden in het Kulturhus ook Strindbergs schilderkunst en zijn fotografische experimenten geëxposeerd.

Opvoeringen

Van de negen stukken die ik tijdens de symposiumweek heb gezien (behalve enkele kleinere producties - hoofdzakelijk collages - miste ik *Pasen* en de Italiaanse versie van *De Pelikaan*) zijn er vijf die om verschillende redenen een afzonderlijke bespreking waard zijn. De overige voorstellingen - *Spelen met Vuur, Kameraden, Moederliefde* en *De vliegende Hollander* - waren geen slechte producties, maar lieten geen bijzondere indrukken achter. Het amusantst vond ik *Kameraden*, een stuk van 1888 dat Strindberg een paar maal heeft bewerkt. Het had een slagvaardig tempo en ging de emancipatieproblematiek met frisse, aanstekelijke humor te lijf in een goed getroffen epoque-decor.

De twee totaal verschillende versies van *De Vader* (1887) behoorden voor mij tot de meest interessante ervaringen van het festival. Het was de Zweedse voorstelling door het gezelschap van het Stadsteater in de regie van Jan Hakånsson, de scenografie van Gunilla Palmstierna en met Keve Hjelm en Lena Granhagen als de ritmeester en Laura, daartegenover stond de opvoering van het Teatro di Porta Romana in de regie van Mina Mezzadri.

Allereerst dan de min of meer traditionele voorstelling van de Zweden. Regisseur en dramaturg hadden zich enige, niet geringe, vrijheden veroorloofd ten aanzien van de tekst, o.a. door een scène in te lassen die men had ontleend aan bestaande teksten van Strindberg zelf over de emancipatie van de vrouw. Het een en ander met de bedoeling ‘een opening te maken naar de historische maatschappij buiten de vier muren van de ritmeesterwoning en daarmee tevens naar onze tijd’. Deze inlassen vond ik overbodig, modieus, terwijl ze bovendien het evenwicht van dit ‘treurspel’ verstoorden. De oorspronkelijke tekst bevat alle door de bewakers aangeduide verwijzingen al nadrukkelijk genoeg.

In dit stuk gaat het om de strijd tussen man en vrouw die beiden gevangen zitten in het dwangbuis van de hun opgelegde rollen in het burgerlijke huwelijks- en gezinsleven. Het wordt een machtsstrijd die offers kost, het meest schrijnende offer bleek in deze opvoering het dochtertje Bertha te zijn. Aan het eind van het stuk stond zij, in de steek gelaten in haar niet-begrijpende onschuld, vlak voor het doek in het felle licht van de schijnwerper. De paranoïde twijfel van de ritmeester aan zijn vaderschap leek diepgeworteld en kreeg in het spel van Keve Hjelm een tijdloos aspect. Gunilla Palmstierna had voor deze voorstelling een half-cirkelvormig laag kamerdecor gebouwd, waarvan de wanden uit 26 dofdonkerbruine deurpanelen bestonden, een typische lambrizering uit de tijd waarin het stuk speelt. Sommige deuren leidden naar buiten of naar andere vertrekken, terwijl achter andere panelen een boeken-, linnen- of likeurkast schuil ging. Het gecompliceerde systeem van vaak onverwachts open- en dichtgaande deuren verhoogde de paranoïde sfeer en had op bepaalde momenten ook een duidelijk ritmische functie. Opmerkelijk was ook, dat de ene zijde van het benauwende vertrek als het ware het domein van de ritmeester was, terwijl de andere zijde aan Laura was toebedeeld. Het in het begin nog onbewuste, maar geleidelijk heel doelgerichte machtsspel tussen man en vrouw werd prachtig uitgebeeld. De aanvals- en verdedigingstactiek van beide partijen was aangrijpend. De massieve Keve Hjelm, hulpeloos èn levensgevaarlijk, met daartegenover Laura, klein en nietig van gestalte, gedempt van toon aanvankelijk en onderdanig, bang, maar tartend en monumentaal vlak voor hij haar de petroleumlamp naar het hoofd slingert. Een indrukwekkende voorstelling al met al.

De Italiaanse versie van *De Vader* had een volkomen ander karakter. Mina Mezzadri heeft sinds 1975 een hele reeks Strindbergwerken op het repertoire van haar troep in Milaan, waar men een voormalige bioscoop bespeelt en waar ook veel experimentele gastvoorstellingen worden gegeven. Ze was dus met twee producties naar Stockholm uitgenodigd: *De Vader*, dat in 1980 bij haar groep in première ging, en het kamerspel *De Pelikaan*, dat zij al sinds 1975 op het repertoire heeft staan. In beide gevallen was de scenografie toevertrouwd aan Enrico Job. De actrice Delia Bartolucci speelde zowel Laura als de Moeder in *De Pelikaan*.

Mina Mezzadri's opvatting van *De Vader* is ver verwijderd van het naturalistische drama. Haar regie lijkt een synthese na te streven van gestileerde abstractie enerzijds en fel expressionisme met rituele inslag anderzijds. Bij vergelijking van de twee opvoeringen werkte de tijdloosheid van het conflict in de aankleding van het burgerlijk treurspel anno 1887 op mij veel sterker dan in het abstracte decor van de Italianen. Hun toneel bestond uit een zwarte ruimte met in het midden een ronde zwarte schijf, waarop een zilverkleurige muur. Bovenop de muur stonden in de openingsscène drie mannenfiguren in gestileerd costuum met de rug naar het publiek gekeerd: de ritmeester, de oppasser en de dominee. Op een gegeven moment waaierden de dwarsbalken van de muur uiteen en er ontstond een trapdecor, het terrein van de ritmeester, wiens enige attribuut een rijzweep was, krijgs- en penissymbool in één. Hoog torende hij uit boven de vrouwenwereld onder op het zwarte plateau, waar Laura als de grote tragédienne zich uit losmaakte. Het dochtertje Bertha, de voedster en de zwangere dienstbode (geen rol bij Strindberg) vormden samen een in een soort witte nachtjaponnen en witkatoenen kousen gekleed vrouwencollectief, knielend, kruipend, wiegend met borsten en buik en poppenkinderen koesterend in de armen. Er scheen en onoverbrugbare scheidslijn tussen die beide werelden te zijn. Alleen de dokter in zijn witte misgewaad bewoog zich tussen de vrouwen. In de tekst van de mannenrollen leken flinke coupures te aangebracht. Het vrouwen collectief daarentegen had er een paar scènes bij gekregen: een curieus ritueel intermezzo, voornamelijk mimisch, waarin Bertha haar eerste menstruatie beleeft en een scène waarin de grootmoeder (gespeeld door een acteur) haar greep op het meisje tracht te krijgen. In die toegevoegde scènes, die bol stonden van geboorte- en moederschapsmystiek, werd een voor de ritmeester onbegrijpelijke geheimtaal gesproken (in casu een soort Zweeds!). Aan het eind van het stuk, wanneer de ritmeester is geveld, komt hij naakt beneden aan de trap op de vrouwenschijf terecht. Door de voedster in witte windsels gewikkeld, legt hij tenslotte het hoofd in Laura's moederschoot en wordt door de vrouwen als een boreling ten dode (of tot wedergeboorte) gewiegd... Deze zwart-wit-visie had ongetwijfeld grote suggestieve kracht. Fascinerend wisselden pathetische retoriek en gedempt melodieus gemurmel elkaar af. In aanmerking genomen dat ik geen woord Italiaans versta, moet ik eerlijk toegeven, dat ik toch moeite had mijn vertrouwde Strindberg te herkennen. Playing Strindberg by passing him by?

Het ‘klapstuk’ dat de symposiumgangers werd voorgezet was een reprise van *Roes* (Brott och Brott, letterlijk Misdaad en Misdaad) door Dramaten. De regisseur was Per Verner-Carlsson die samen met zijn scenograaf Lennart Mörk al een aantal opmerkelijke experimentele voorstellingen op zijn naam heeft staan (o.a. drie versies van *De Pelikaan*). Het stuk is door Strindberg betiteld als een comedie. Het is in 1899 gepubliceerd samen met *Advent* onder de noemer *Voor een hogere Rechterstoel*, d.w.z. vlak na de Inferno-crisis en de twee eerste delen van het z.g. ‘Wander’-drama *Naar Damaskus*. Het stuk speelt in Parijs en behelst het verhaal van een toneelschrijver Maurice die verstrikt raakt in een erotisch avontuur met Henriëtte, de maîtresse van zijn vriend. Zij is een femme fatale in optima forma. Zijn eigen vriendin met wie hij een kind heeft, wordt in de steek gelaten. Dit kind sterft onverwachts en de schuldgevoelens van Maurice worden gevoed door de wetenschap, dat hij en Henriëtta het kind - als obstakel voor hun vereniging - doodgewenst hebben. Maurice komt tot inkeer, doet boete voor zijn gedachte-zonde en ontdekt dat zijn schuldgevoelens in feite ongegrond waren. Eind goed, al goed! Het stuk is hier en daar nogal drakerig, het draagt vele sporen van de Infernoperiode, maar het biedt voortreffelijke spelmogelijkheden. Regisseur en scenograaf hadden kans gezien van deze kleine tragi-comedie - ondanks alle rappe speelscènes - een ruim drie en een half uur slaapverwekkend spektakel te maken, overladen met een dodelijk zwaarwichtige beeldsymboliek, quasi diepzinnige associaties en een overdonderend toneelapparaat: achtergrondprojecties, enorme stofdraperieën die waaierend op en neer werden gehesen (het ‘wereldweefsel’ symboliserend volgens het programma), een naakte Adam en Eva na de zondeval, een enorme Jacob-figuur in gevecht met de Engel (Delacroix) en het lijden, gesymboliseerd in het kruis waarop de woorden ‘o crux ave spes unica’ stonden. De Bijbel, Swedenborg, Kierkegaard en Jung, kwadraten, cirkels en mandala's, kortom ‘alles’ was er bij gehaald om ons de suggestie te geven van de tegenstelling tussen de mikrokosmos (een Parijse crèmerie rond de eeuwwisseling op de voorgrond) en de makrokosmos (het zich verwijdende en steeds wisselende toneelbeeld op de achtergrond). Wat Strindberg summier aanduidt, werd hier breed uitgemeten in een mythische beeldentaal die alle perken te buiten ging met als resultaat de algemene verzuchting: spaar ons voor dit soort ‘playing Strindberg by passing him by’.

Dezelfde regisseur had, eveneens met Mörk als scenograaf, een collage (een ‘audiovisuell scenisk aktion’ zoals hij het formuleert) gemaakt, gebaseerd op Strindbergs jeugdbrieven. Dit *Portret van een Kunstenaar als jonge Man* heb ik niet gezien. Het gegeven leek intrigerend genoeg. Naast de teksten van Strindberg werkte Verner-Carlsson met verwijzingen naar Joyce, Malevitsj, Beckett en de muziek van Roland Kirk en enkele andere Amerikaanse jazz-musici. Per Verner-Carlsson is overigens de enige binnen het Zweedse institutionele toneel die avantgardistisch te werk gaat en toneeltradities durft te doorbreken.

Een experiment van geheel andere aard van de integrale uitvoering van *Een Droomspel* door Theater 9, een gezelschap dat voortgekomen is uit het studententoneel van het begin der jaren '70. Samen met enkele vrije groepen in Polen, Italië, Venezuela en Noord-Amerika vormde Theater 9 in 1976 de International Federation for Independent Theater (IFTI), een samenwerkingsorgaan van het uitvoeren van projecten, het uitwisselen van gastvoorstellingen, het organiseren van workshops enz. De groep bestaat uit ca 13 leden en heeft eigen lokaliteiten. Ze hebben een veertigtal buitenlandse groepen in Zweden geïntroduceerd (o.a.

Eugenio Barba en zijn Odin-theater) en treden zelf ook geregeld in het buitenland op, laatstelijk in Frankfurt en Erlangen, juist met *Een Droomspel*. Hun samenwerking met Theater 77 in Lodz en met een Argentijnse exilegroep in Milaan is zeer nauw.

Voorgrondscène uit *Roes*, gespeeld door Kungliga Dramatiska Teatern in Stockholm in de regie van Per Verner-Carlsson. Foto: Beata Bergström.

Achtergrondscène uit *Roes*, gespeeld door Kungliga Dramatiska Teatern in Stockholm. Foto: Beata Bergström.

Het inderdaad unieke van deze voorstelling is dat men werkelijk geen titel aan Strindbergs tekst heeft veranderd. Er is gekozen voor een interpretatie die 'zowel biografisch-historisch-sociaal als archetypisch en psychologisch' wil zijn. Geen goedkope parallellen met onze eigen tijd, geen actualisering dus. Ze deinsden, zoals ze schrijven, niet terug voor de in de tekst aanwezige botsingen tussen realiteit enerzijds en droom en mythe anderzijds. Geen geringe ambities dus voor tien spelers die ruim veertig rollen moesten uitbeelden. (De verdeling van de rollen was overigens zeer zinvol).

De speelruimte bestond uit een lange rechthoek die in het midden met zand was gevuld en die was omgeven door een ca 50 cm hoge lijst, waarlangs de spelers zich konden verplaatsen. Het publiek zat aan de beide lange zijden van de piste. Aan de ene korte zijde 'groeide het droomslot', aan de andere korte zijde van de zandbak liep een loopbrug stijl omhoog, aan weerszijden en bovenaan uitlopend in kleine platformen. Ernaast was ruimte voor het verkleden en voor de rekwisieten, terwijl bovendien enige minitoneeltjes tussen de toeschouwers in waren gebouwd, hetgeen alles bij elkaar de mogelijkheid schiep voor een soort simultaantoneel. Het technische apparaat was in feite miniem. De voorstelling duurde ruim drie en een half uur en droeg een primitief, naief, wat rommelig en onrustig karakter, maar je werd er direct in betrokken, je had de mogelijkheid zelf te associëren, er werd je niets opgedrongen. Ofschoon weloverwogen had het geheel het improviserende, spontane, onverwachte en alogische, groteske van de droomatmosfeer. Wat ik miste was een glimp van onaardse schoonheid. b.v. in de figuur van Indra's dochter die ikzelf zo graag associeer met Edvard Munch's portret van Dagny Juel met die wonderlijke mengeling van erotische aantrekkingskracht, dromerige onschuld, bewustheid en een vermogen tot lijden. In een wat minder armetierig uitgevoerde enscenering en met wat meer geperfectioneerde acteurs zou deze regieopvatting van *Een Droomspel* hoog scoren, maar ook in deze vorm was de opvoering vaak heel verrassend.

Decanenscène uit *Een Droomspel*, gespeeld door Theater 9 in de regie van Stefan Johansson en Anders Orn.

Tenslotte zag ik nog *De grote Straatweg* (1909), uitgebracht door het Riksteater, het Zweeds gezelschap dat de provincie bereist. De regie had Allan Edvall. Het is het laatste stuk dat Strindberg heeft geschreven, een ‘vandringsdrama med 7 stationer’. Voor mij was het een waardige afsluiting, omdat hier sprake was van een bijzonder evenwichtige opvoering die van dit weinig gespeelde werk een persoonlijk, aangrijpend afscheid van Strindberg maakte. Hier rekent hij voor het laatst af met een leven vol strijd en bittere ervaringen, hij zoekt verzoening. Zoals hij al eerder deed in *Naar Damaskus* en in *Een Droomspel*, splitste Strindberg ook hier zijn ik op in drie figuren: de vereenzaamde, verbitterde Jager die terugziet op zijn leven, de jonge ondernemende Zwerver en de met zijn dood verzoende Japanner (Hiroshima geheten...). Het stuk mondt uit in de veel geciteerde zelfbekentenis dat hij het meest geleden heeft onder de pijn ‘niet te kunnen zijn die hij wilde’. De regie had ook hier enkele coupures en wijzigingen (o.a. in de opeenvolging der scènes) aangebracht. Het toneelbeeld was eenvoudig, maar heel mooi. De Jager terzijde zittend aan een kleine schrijftafel, bezig met zijn notities, terugblikkend op een lang leven dat zich als een droom aan zijn herinnerend oog ontrolt. Deze scènes speelden zich af op een schuin omhooglopende draaischijf (de tweesprong ‘naar boven’ en ‘naar beneden’ aanduidend) tegen een achterdoek met diaprojecties. Zo kreeg dit afscheidsdrama met eenvoudige middelen en goed spel werkelijk diepgang.

Uitgaven

Deze rapportage wil ik besluiten met melding te maken van een aantal uitgaven in het kader van het Strindbergfestival 1981. In de eerste plaats wijs ik op de zeer informatieve toneelprogramma's van de grote gezelschappen die tegenwoordig echt de moeite waard zijn. Daarbij aansluitend gaf Dramaten een klein geschrift uit met de titel *I Ljuset av Strindberg* (In het Licht van Strindberg), waarin 46 auteurs, regisseurs en scenografen een bijdrage hebben geleverd - natuurlijk van zéér wisselende kwaliteit. Belangrijker is dat het boekje doorspekt is met toneelfoto's van Strindbergopvoeringen door deze koninklijke schouwburg te Stockholm.

Als een soort leidraad bij de grote scenografietentoonstelling in Kulturhuset verscheen bij Liber (voor slechts kr. 50.-) een geschrift dat ik als ‘handboek’ zou willen betitelen. Hierin belicht een reeks Strindberg-experts verschillende aspecten van zijn genie. De titels der hoofdstukken zeggen genoeg: de mens, de journalist, de dramaturg, de brievenschrijver enz. Verder bevat het boek een biografische schets, een artikel van de hierboven genoemde Per Verner-Carlsson en Lennart Mörk over hun enscenering van De Pelikaan en verder heel veel en fraai illustriemateriaal.

Tijdens het symposium tenslotte worden de eerste twee delen van Strindbergs Verzamelde Werken plechtig maar niet zonder ironie uitgereikt. Het zijn *De Rode Kamer* en een bundel met jeugdwerken. Dit groot opgezette project, dat in ca tien jaar voltooid moet zijn (kosten 25 miljoen kronen) zal vijf en zeventig delen gaan omvatten. Alle handschriften komen op microfiches en ter afsluiting van deze nationale uitgave zal er een compleet Strindberg-woordenboek op tafel liggen. Te oordelen naar de werkplannen en de richtlijnen voor de redacteuren wordt het een uiterst ambitieus project. Welkom en hoogst noodzakelijk is het zeker!

Phil Kalpana en Ellis Elburg
Gesprekken met Pramoedya Ananta Toer

De Indonesische schrijver Pramoedya Ananta Toer wordt om zijn vrijheidsidealen nog steeds vervolgd.

Kort na de militaire staatsgreep in 1965 werd Pramoedya op verdenking van communistische sympathieën gevangen genomen om pas in 1979 weer te worden vrijgelaten. In het dwangarbeiderskamp op het eiland Buru schreef Pramoedya, vanaf het moment dat het schrijven hem weer werd toegestaan in 1973, acht romans. Twee daarvan, *Bumi Manusia* (Aarde der Mensen) en *Anak Semua Bangsa* (Kind van alle Volken), verschenen in Indonesië in augustus 1980 respectievelijk in januari 1981 op de markt en werden meteen bestsellers. Van *Bumi Manusia* werden tot eind mei van dit jaar 50.000 exemplaren gedrukt. *Anak Semua Bangsa* beleefde twee drukken van ieder 10.000 exemplaren. In Indonesië grote aantallen in zo'n korte tijd. Beide boeken vormen de eerste twee delen van een vierdelige historische roman over de achtergronden en opkomst van de nationalistische beweging in Nederlands-Indië aan het begin van deze eeuw.

Het grote succes van de boeken, dat ook in de doorgaans zich zeer voorzichtig opstellende Indonesische pers niet onvermeld bleef, vormde een doorn in het oog van de militaire machthebbers. Door meerdere malen de uitgevers van de boeken aan een verhoor te onderwerpen, pressie uit te oefenen op de drukker, de pers te verbieden nog verder recensies en advertenties over de boeken op te nemen en de boeken te verbieden op alle onderwijs-instellingen en bijbehorende bibliotheken, probeerden de autoriteiten uitgave van de overigen delen van de vierdelige roman te houden. Op 29 mei j.l. kwam alsnog de klap op de vuurpeil: verspreiding van beide boeken wordt bij verklaring van de Procureur Generaal, Ismael Saleh, verboden; eenieder die in het bezit is ervan is verplicht deze bij de plaatselijke onderwijzer in te leveren. Als argument wordt aangevoerd dat de schrijver in deze boeken op verhulde wijze en met een innemende schrijfstijl tracht de maatschappij te vergiftigen met marxistisch-leninistische leerstellingen. Zoals ook in enkele weekbladen wordt opgemerkt* is in de verklaring van de Procureur Generaal echter geen enkele verwijzing te vinden naar de passages in de boeken die de bewuste leerstellingen zouden bevatten. Verspreiding van de uitgaven is in Indonesië nu, hopelijk slechts voor korte tijd, stopgezet. Intussen wordt gewerkt aan de vertaling van beide romans in het Nederlands, Engels, Frans en Duits. Begin september is de Nederlandse vertaling van Bumi Manusia, van de hand van Ina Slamet-Velsink, door de uitgever Mannus Amici (Amsterdam) uitgebracht.

Over dit eerste deel van de historische roman, maar ook over de jeugd- en gevangeniservaringen van de schrijver hadden Phil Kalpana en Ellis Elburg eind januari dit jaar - dus nog vóór de uitvaardiging van het verbod - verschillende gesprekken met Pramoedya. Ook reisden zij naar Pramoedya's geboortedorp, Blora, in het noorden van Midden-Java. Hieronder volgt hun relaas.

Op 27 december 1949 komt met de ondertekening van de Akte van Souvereiniteitsoverdracht een eind aan het Nederlandse gezag over Indonesië. Kort daarvoor worden in diezelfde december maand in Indonesië de laatste gevangenen van de Nederlandse bezettingsmacht vrijgelaten. Onder hen bevindt zich de schrijver Pramoedya Ananta Toer.

‘Ja, ik werkte in 1947 bij het tijdschrift Sadar, de Indonesische editie van het blad The Voice of Free Indonesia - dat blad is nu nergens meer te vinden, ik heb er onlangs nog naar gezocht. Dit tijdschrift diende destijds als referentie in de debatten over Indonesië binnen de Veiligheidsraad van de Verenigde Naties. Ik was verantwoordelijk voor de Indonesische editie. In juli 1947 pleegde Nederland de eerste politionele aktie. De Indonesiërs noemen deze aktie de eerste militaire aktie. Alles wat zich in de drukkerij en de redaktie van het tijdschrift bevond, werd door de Nederlanders in beslag genomen, en ik werd daardoor gedwongen ondergronds te gaan werken. Ik kreeg de opdracht om pamfletten tegen de eerste militaire aktie te drukken en toen ik door de mariniers werd gepakt had ik allerlei brieven bij me, waaronder de instruktiebrief. Voordat ik in de gevangenis werd gestopt werd ik gemarteld. Twee en een half jaar zat ik in de Bukit Duri gevangenis en op het gevangenen-eiland Edam, voor de kust van Jakarta.

---

* Onder andere in Dialog nr. 069, 26 juni - 9 juli 1981, en Tempo, 4 juli 1981.

Het was mijn eerste gevangenis-ervaring. Ik moest dwangarbeid verrichten en kreeg daarvoor wat loon. Met dit loon kocht ik boeken en met die boeken studeerde ik. Er was in die gevangenis ook een bibliotheek, een geschenk van de Kommissie voor Poltieke Slachtoffers. Han Resink zat ook in de kommissie. Voorzitter ervan was Erna Djajadiningrat. Op een gegeven moment weigerde ik verdere dwangarbeid, omdat dwangarbeid in wezen steun aan de vijand betekent. In dit geval aan de Nederlandse bezettingsmacht. Ik werd gestraft met de rookkamer.

Om deze koppigheid werd ik het laatst vrijgelaten, pas na de rondetafelovereenkomsten in Nederland.'

Zes maanden later reist hij naar zijn geboorteland Blora, een stadje in het noordelijke kustgebied dicht bij de grens van Midden- en Oost Java. Zijn vader lijdt aan een acute tbc.

Het aangrijpende relaas van het korte weerzien met zijn vader en diens dood, het verval van Blora en tegelijkertijd de opbouw van de vele nieuwe huizen na de orkaan van geweld en revolutie die door de streek getrokken is, beschrijft hij in *Bukan Pasar Malam* (Geen groot gezellig feest)[1.] en in een bundel herinneringen aan zijn jeugd en andere verhalen over het leven in Blora in *Cerita dari Blora* (Verhalen van Blora)[2.]. Het natuurlijke en menselijke landschap dat hij er aantreft is hem tegelijkertijd zo vertrouwd maar ook zo veel anders dan zoals hij het kende. De verlatenheid van de streek en het stadje, het hete droge klimaat, de schrale grond, evenals de armoede en bekrompenheid van de mensen vormen de constanten. Maar diezelfde omgeving kent evenzovele aanwijzingen van de voortgaande onverbiddelijke verandering.

De meest krachtige metafoor in het landschap van Blora is de Kali Lusi, de rivier waaraan het stadje ligt. In de droge tijd niet meer dan een paar plassen water: *dasarnya yang dialasi batu-kerikil-lumpur-pasir itu mencongak-congak menjenguk langit* (de bedding van keien en grind, zand en modder staart naar de hemel). Maar met het aanbreken van de regentijd verandert alles, zoals doorklinkt in de gedreven toon en het ritme van Pramoedya's proza[3.].

> Tapi bila hujan mulai turun, dan gunung-gunung di hutan diliputi mendung, dan matahari tak juga muncul dalam empatpuluh atau limapuluh jam, air yang kehijau-hijauan itu berubah rupa-kuning, tebal, mengandung lumpur.
>
> Tinggi air melompat-lompat tak terkendalikan. Kadang-kadang hingga duapuluh meter. Kadangkala lebih. Dan air yang mengalir damai itu tiba-tiba berpusing-pusing mengamuk gila diseretinya rumpun-rumpun bambu disepanjang tepi seperti anak kecil mencabuti rumput. Digugurnya tebing-tebing dan diseretnya beberapa bagian bidang ladang penduduk.
>
> Lusi: dia merombak tebing-tebingnya sendiri.
> Dan didalam hidup ini kadang-kadang aliran deras menyeret tubuh dan nasib manusia. Dan dengan tak setahunya ia kehilangan beberapa bagian dari hidup sendiri.

Maar wanneer de regens komen, de bergen zich in wolken hullen en de zon soms veertig of vijftig uur lang niet te voorschijn komt, dan verandert het groenige water in een dikke gele modder. Het stijgt met sprongen omhoog, onweerstaanbaar, soms wel meer dan twintig meter, en het kalm vlietende stroompje wordt een woest kolkende watermassa. Het wilde water trekt bamboe-struiken uit de oevers, zoals een kind gras uitrukt, het vreet aan de randen, het laat stukken bouwland in de golven verdwijnen.

Dat is de Lusi. Ze ondermijnt haar eigen oevers.

Zo kan een mens door een wilde stroom worden meegesleurd, en zonder het te beseffen verliest hij daarbij stukken uit zijn eigen leven[4.].

Begin van dit jaar (1981) reisden wij ook naar Blora. Per bus vanuit Surabaya, langs de zoutpannen aan de kust, het door bulldozers en graafmachines aangevreten kalkrijke gebied voorbij Gresik met haar cementfabrieken, door de meteloze vlakten met rijst tot aan het oliestadje Cepu. En vandaar met een rammelende oude bus door de koele djati-bossen en rijstvelden naar Blora.

De familie van Pramoedya verwachtte ons al.

Maar was hijzelf al weer bij zijn familie terug geweest in Blora, nu één jaar na zijn vrijlating uit zijn 14 jarige politieke gevangenschap? Voordat we uit Jakarta vertrokken waren, een maand tevoren, vertelde hij ons dat hij een verzoek aan de militaire autoriteiten zou richten om zijn familie te mogen opzoeken. Hij had al eerder een dergelijk verzoek geschreven, naar aanleiding van de uitnodiging van het Nederlandse P.E.N.-centrum om enkele maanden naar Nederland te komen.

Op dat verzoek had hij nooit antwoord gekregen. Had hij dat nu wel gekregen?

Ja, hij was geweest! Na zestien jaar weer terug in zijn geboortestad. Eén week had hij Jakarta mogen verlaten om zijn familie op te zoeken. Nu is het twee dagen rijden naar Blora, dus veel langer dan een paar dagen zal hij er niet geweest zijn.

De dienstdoende officier op het militair distrikts-kommando waar Pramoedya zich, net als duizenden andere ex politieke gevangenen, wekelijks moet melden, had nog gezegd: 'Als het wat langer wordt, regel ik het wel hier'. Maar op de schriftelijke toestemming stond: 'Voor één week'. En dus was Pramoedya na een week terug in Jakarta. 'Ik houd niet van dit soort geregel', zegt hij geïrriteerd.

In Blora waren de mensen uitgelopen om Pramoedya te verwelkomen.

Pramoedya Ananta Toer, 1981 foto: Ellis Elburg

En toen wij enkele weken later door Blora liepen, stond een exemplaar van *Bumi Manusia* opvallend voor het raam van de plaatselijke onderwijzer, terwijl in Jakarta het Ministerie van Onderwijs de verspreiding van het boek in onderwijs-kringen nog wel verboden had. We luisteren en praten, wandelen door Blora en langs de Lusie en rijden naar de kustplaats van Rembang waar zijn vader onderwijzer was en Pram op vrije dagen naar het strand ging.

Een van Pramoedya's zusters woont vereenzaamd in het huis dat de familie na de dood van hun ouders bouwde. De andere zuster, de oudste die vroeger van school af moest om voor haar jongere broertjes en zusjes te zorgen, woont een paar straten verderop. Ze zorgt nu voor haar eigen gezin en heeft een winkeltje aan huis van stoffen uit Solo die ze tweewekelijks koopt en doorverkoopt in Blora. Haar man is ambtenaar bij Agrariese Zaken en heeft enkele dagen vrijgenomen om ons de streek te laten zien. Alles is er weer, net als in het verhaal 'Yang Sudah Hilang' (Verloren)[5.]. De zon komt dagen niet tevoorschijn, de regen geselt de velden, de zware bamboestengels kreunen onder het geweld van de moesson wind. De brug over de aanzwellende Lusi.

Tegelijkertijd is er veel veranderd. Een jaar of vijf geleden kreeg de politie haar eerste Honda-motoren, en veel jongelui rijden nu op Honda's. Het verkeer van vrachtwagens en Coltbusjes is druk geworden. De winkelstraat is gemoderniseerd, kompleet met een van reklame voorziene voetgangersbrug over de straat.

'Hebben ze aan jullie alles laten zien', vraagt Pramoedya nadat we terug zijn in Jakarta. 'Ook de plek waar het ouderlijk huis gestaan heeft?' En het huis van zijn zuster? 'Ja, dat moet nodig opgeknapt worden'.

In een gesprek met Pramoedya kom je niet heen om de steeds weer terugkerende invloeden uit zijn jeugd. Het is een voortdurend aanwezig onderdeel van het zoeken naar de Indonesische identiteit in een tot op heden door buitenlandse culturen overheerste maatschappij.

'In de eerste plaats heeft het overweldigende van de plaatselijke natuur een grote invloed op me gehad. Verder de armoede, de konflikten binnen het gezin en daarbuiten. Deze dingen keren altijd terug. Ook de uiteenlopende achtergronden van mijn ouders vormen steeds terugkerende beelden. Het is algemeen dat de invloed van ouders erg groot is op ieder mens. Ook op mij.

Mijn moeder was een vroom islamiet, westers opgeleid en afkomstig van de noordkust van Java. Ze kende de Javaanse kultuur niet en stond dichter bij de Maleise kultuur. Zelfs tot op haar oude dag las ze geen Javaans schrift. Mijn vader daarentegen was een pure Javaan. De westerse kultuur die hem was bijgebracht vormde bij hem maar een dun laagje, hoewel hij de Kweekschool doorlopen had.

Het was een botsing tussen twee kulturen, sterker nog, tussen twee kultuur-houdingen. Mijn moeder westers opgeleid en vroom islamiet en mijn vader inheems islamiet en meer aanleunend tegen de zuivere Javaanse mystiek en kultuur. Die botsingen maakte ik steeds mee en gingen door me heen als kind, zonder dat ik ze kon vatten. Ik begreep niet waarom mijn ouders soms maandenlang niet met elkaar praatten. Pas nu kan ik dit begrijpen.

Maar in een ding waren mijn ouders hetzelfde, in het opvoeden van hun kinderen. Zij hielden beiden van rechtvaardigheid, van waarheid, van schoonheid, waren nationalistisch en vaderlandslievend. Hierin waren zij gelijk. Misschien is het goed hier te vermelden dat mijn vader een links- en non-coöperatistische nationalist was[6.]. Hij was de opvolger van Dr. Soetomo, die hier in Blora een lagere school van het Boedi Oetomo Instituut had opgericht. En onder leiding van mijn vader begon dit Instituut met het aan de kant zetten van het Gouvernements-curriculum. Hij zette een onderwijsprogramma op dat door hem zelf was samengesteld. Wat ik het meest opvallende van deze school vond was het geschiedenis-onderwijs. Nederlands-indische geschiedenis werd er nog wel onderwezen, maar het officiële boekje legde mijn vader naast zich neer. Hij gaf er geschiedenisles, niet door de Nederlandse bril bekeken maar door de lokale bril, gebaseerd op zowel de lokale literatuur als op de "wajang kroetjil"[7.]. In de geschiedenis die hij onderwees liet hij steeds het verzet tegen de Nederlandse overheersing op de voorgrond treden. Dit alles heeft mij beïnvloed.'

Wanneer begon u te schrijven?

'Toen ik nog jong was, op 18 jarige leeftijd (tijdens de Japanse bezetting). Over een zeer belangrijke gebeurtenis in de Indonesische geschiedenis, namelijk de oprichting van het Majapahit-rijk. Het manuskript is echter verloren gegaan.'

En daarna tijdens uw Nederlandse gevangenschap?

'Ja, eerst - direkt na de oorlog - deed ik journalistiek werk bij het blad The Voice of Free Indonesia, en daarna in Nederlandse gevangenschap schreef ik verhalen en enkele romans. In 1948, in de Bukit Duri gevangenis, ontmoette ik professor Resink. Hij doceerde toen op de Universiteit Indonesia en kwam vaak in de gevangenis om gevangengenomen studenten op te zoeken. In die tijd ontmoette ik hem, maakte met hem kennis en vertrouwde hem mijn werken toe, zodat hij ze uit de gevangenis kon loodsen. Blijkbaar voelde hij zich tot mijn werk aangetrokken, want volgens de regels moest alle geschreven materiaal dat de gevangenis uit ging eerst de censuur passeren.'

Een van die verhalen, ‘Blora’ verscheen toen in een Nederlandse vertaling in het blad Orientatie, en voor de roman *Perburuan* (De jacht) kreeg hij in 1950 in Indonesië een literaire prijs.

Na een aantal reizen naar het buitenland, o.a. Nederland en China schreef u vooral als columnist voor het dagblad Bintang Timur. Er is wel gezegd dat in die periode de kwaliteit van uw werk leed met name door uw betrokkenheid met de kunstenaarsorganisatie Lekra, die de kunst voor het volk propageerde.

Hoe kijkt u daar op terug?

‘Ja, ik probeerde toen aan te geven dat schrijvers ook bepaalde verplichtingen hebben. Ik schreef zelfs een keer in mijn column dat een schrijver geen vrijblijvende avonturier is maar een persoon met verantwoordelijkheden. Immers de schrijver ontleent zijn of haar bestaan aan de mensen in zijn of haar land, en daarom draagt de schrijver een morele verplichting aan alle mensen in dat land. Dat betekent niet dat we tegen elementaire mensenrechten waren, alleen dat de schrijver zich moet realiseren dat hij of zij niet alleen maar voor zichzelf leeft.

En over die kwaliteit van mijn werk? Een schrijver is geen fabriek die een produkt aflevert van uniforme kwaliteit en gewicht. Dat geldt denk ik voor alle schrijvers. De waardering is aan de critici. Wel heb je als schrijver voldoende tijd nodig om dingen op te nemen, en in een tijd dat de situatie zo turbulent is, is het voor een schrijver niet mogelijk om literair werk te schrijven, je kunt hooguit journalistieke verhalen schrijven.’

Over die kunst-voor-het-volk benadering en de maatschappelijke verantwoordelijkheid van de schrijver ontstonden begin jaren '60 onder schrijvers hevige konflikten.

‘Dat was in feite een politiek konflikt. Indonesië bevond zich in die tijd in een staat van vijandelijkheid met Engeland en de Verenigde Staten. Al in die dagen de Zevende Vloot van de V.S. de Indonesische wateren binnenkwam werd dat als een gevaar voor Indonesië gezien. Ik denk dat dat vandaag de dag niet zo is. Er vond toen ook een incident plaats met de Britse vloot, maar dat werd met diplomatieke middelen bijgelegd.

Deze gespannen situatie had zijn weerslag in de literaire wereld. Enerzijds waren er mensen die in meer of mindere mate Soekarno's beleid ondersteunden. Een beleid dat gericht was op politieke souvereigniteit, self-reliance in ekonomische zaken en culturele identiteit. Dit was een klassieke opvatting (in de periode van de dekolonisatie) die wij probeerden in te vullen, omdat het universele waarden bevatte. Anderzijds was er een groep die volledige individuele vrijheid wenste, zonder enige verantwoording naar de nationale situatie en taken. Deze cosmopolitische groep schreef zonder enig doel, als een soort tijdverdrijf.

In de kritieke situatie waarin ons land zich bevond, keerden wij ons tegen deze houding. Wij waren van mening dat je aktief moest deelnemen aan het oplossen van de problemen waar ons land voor stond. In het algemeen werd dit geheel van morele verantwoordelijkheid echter slechts gedeeld met die generatie schrijvers die het revolutionaire proces voor de onafhankelijkheid ervaren hadden.’

Gedurende de latere jaren van de Soekarno-tijd werd u ook een jaar gevangengenomen. Om welke redenen?

‘Ik werd toen gearresteerd op last van generaal Nasution omdat ik me tegen het Presidentiële Besluit No. 10 verzet had, met het schrijven van het boek *Hoakiau di Indonesia* (Overzeese Chinezen in Indonesië). Dat Besluit verbood aan Chinezen om zich met de handel bezig te houden. Ik verzette me er tegen omdat ik het een schending van menselijke principes vond en ook omdat de problemen van de ekonomie van Indonesië niet op te lossen zijn door een verandering van personeel. We moeten een nationaal ekonomisch systeem ontdekken dat overeenkomt met onze nationale behoeften. Ik schreef dat boekje in een paar weken louter om wat meer begrip voor de rol en betekenis van de Chinezen in de Indonesische maatschappij te krijgen.'

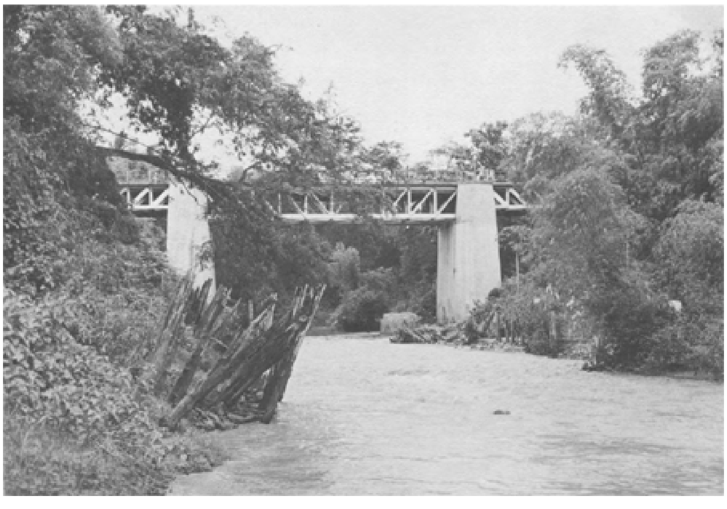
Wat zijn de redenen van uw arrestatie in 1965?

'Tot vandaag de dag weet ik zelf de redenen daarvan nog niet. Op het dokument dat ik bij mijn vrijlating kreeg staat dat het wettelijk niet bewezen is dat ik betrokken was bij de 30 september Beweging/PKI (Een groep lager geplaatste militairen die met medeweten van enkele leiders van de kommunistische partij een militaire putsch gepleegd zouden hebben. Betreffende partij-leiders werden kort daarop door de militairen vermoord ee&pk). Er bestaat geen tenlastelegging, dus hoe zou ik het kunnen weten. Natuurlijk, sommigen zeggen omdat ik lid van de Lekra was (kunstenaarsbond) en dergelijke, of dat ik lid van de kommunistiese partij, de PKI was. Maar voor 1965 was de Lekra een legale organisatie en de PKI was een parlementaire partij met vertegenwoordigers in het parlement. Dus wat was er verkeerd aan in die tijd om lid van Lekra of PKI te zijn?

Tot nu toe sta ik onder stadsarrest. Wekelijks moet ik me bij het militaire kommando van Oost Jakarta melden. En ons huis in Noord Rawamangun is ons nog steeds niet teruggegeven. Zo staan de zaken.' En het huis waar u nu in woont?

'Dat werd door mijn vrouw opgebouwd met behulp van al onze vrienden, en ik zou hier mijn dank willen uitspreken voor de hulp die wij gekregen hebben, waardoor mijn kinderen medische hulp konden krijgen en naar school gaan. Toen ik thuis terugkwam waren allen gezond.'

Na vier jaar in de Salemba gevangenis in Jakarta te hebben doorgebracht wordt Pramoedya, evenals meer dan 10.000 andere politieke gevangenen, verbannen naar een van de vele dwangarbeiderskampen op het eiland Buru. Van de twee 'observatiereizen' die een kleine groep internationale journalisten in 1969 en 1971 aan enkele van deze kampen brengt, doet AFP correspondent Brian May verslag in zijn boek *The Indonesian Tragedy*[9.]. De destijds in Jakarta woonachtige Nederlandse correspondent van het NRC-Handelsblad, Peter Schumacher, wordt na de publikatie van zijn verslag in 1972 Indonesië uitgezet. 'Tussen 1971 en 1973 werd ik tezamen met achttien anderen geïsoleerd van de andere politieke gevangenen, omdat wij werden beschouwd als gevaarlijke personen. Wij moesten onszelf in leven houden, zelf natte en droge rijstvelden ontginnen, zelf brandhout verzamelen.



Blora, de Kali Lusi foto: Ellis Elburg

Alles moesten we zelf doen, zonder de hulp van andere gevangenen. We hadden het daarom nog zwaarder dan de rest. 's Avonds na het harde werken vertelde ik aan mijn medegevangenen het verhaal dat ik wilde gaan schrijven. Wel was er regelmatig appèl met alle andere gevangenen bijeen. En de momenten die aan deze ceremonies vooraf gingen, werden dan door diegenen die het verhaal kenden, gebruikt om het aan de anderen door te vertellen. Zo verbreidde het verhaal zich over het hele kamp. Pas in 1974-75 werd het mij weer toegestaan in gevangenschap te schrijven.

Dat was na de komst van de toenmalige Opperbevelhebber van het Veiligheidskommando, generaal Sumitro, die mij toestond te werken. Praktisch zonder referentie-materiaal, alleen op basis van mijn geheugen ben ik toen weer gaan schrijven. En zo'n geheugen kan je natuurlijk niet geheel vertrouwen. Want er zijn veel faktoren die dit geheugen kunnen beïnvloeden. Ik was me daarvan zeker bewust. Maar als ik die gelegenheid om te schrijven niet had benut had ik mijn technisch vermogen om te schrijven wel eens kunnen verliezen. Daarom heb ik van die gelegenheid gebruik gemaakt en ben generaal Sumitro daarvoor dankbaar.

Eigenlijk heb ik daarvóór ook wel geprobeerd om te werken, maar dat werd ontdekt en alles werd in beslag genomen. In het begin bracht ik daarom het verhaal, dat ik wilde schrijven, mondeling over.

Toen ik weer mocht schrijven kreeg ik erg veel medewerking van al mijn medegevangenen. Wekelijks, of soms meermalen per week, kwamen ze naar me toe, soms mijlen ver weg, om me extra eten te brengen, of ze kochten papier voor me, of allerlei dingen. Zo waren mijn medegevangenen. Als blijk van dankbaarheid gaf ik ze dan kopieën van wat ik geschreven had, en die werden dan weer voorgelezen aan de anderen.'

Waar bent u toen mee begonnen?

'Gedurende die eerste tijd heb ik geprobeerd, ja, geprobeerd -

want of ik er in geslaagd ben of niet, kan ik nog niet weten - om de Indonesische geschiedenis in romanvorm weer te geven. En ik begon met de periode van het nationale ontwaken. De reden hiervoor was, dat deze periode in Indonesië in het algemeen beschouwd wordt als een gebeurtenis op een bepaald moment, met een bepaalde datum, terwijl het om een heel proces, om een hele omvangrijke periode gaat. Ten tweede wordt dit nationale ontwaken in het algemeen beschouwd als een soort geboorte zonder moeder, zonder vader. Ik wil proberen om dit nationale ontwaken te begrijpen als voortbrengsel, als kind van een wereldwijd gebeuren'.

Zo ontstond de uit vier delen bestaande historische roman, waarvan *Bumi Manusia* (Aarde der Mensen) het eerste deel vormt, gevolgd door de delen *Anak Semua Bangsa* (Kind van alle Volkeren), *Jejak Langkah* (Voetsporen) en Rumah Kaca (Glazen kas).

'In iedere samenleving is behoefte aan kennis over de eigen herkomst. Daar wordt hier tot nu toe niets of weinig aan gedaan. Het geschiedenisonderwijs op de scholen is onaantrekkelijk en leeft niet. De gegeven materie heeft schijnbaar geen relatie met andere dingen, als zou deze materie op zich zelf staan. De roman is een vorm om iets van de komplexiteit van het geheel te laten zien.'

In de roman *Bumi Manusia* (Aarde der Mensen) wordt een centrale rol ingenomen door de vrouw die op 14-jarige leeftijd door haar ouders verkocht wordt aan de Nederlandse planter Mellema: Njai Ontosoroh. In bepaalde opzichten lijkt zij gelijkenis te vertonen met Kartini[8.], ook in haar nationalistische geest. Ze breekt met haar familie en daarmee met haar feodale Javaanse achtergrond en in haar relatie met Mellema weet ze zich steeds onafhankelijker op te stellen. Is er sprake van zo'n gelijkenis?

'Ik denk dat Ontosoroh nog geen nationalistische geest vertoont. Want het nationalisme is een produkt van de bourgeoisie die reeds in staat is zich te organiseren. Zij zet zich slechts in haar eentje af tegen het kolonialisme.

Ik ben inderdaad een bewonderaar van vrouwen die vastberaden zijn en die hun eigen problemen aan kunnen. Daarom is het ook niet verwonderlijk dat ik over een figuur als Nyai Ontosoroh schrijf. Zij vertegenwoordigt alle vastberaden Indonesische vrouwen.

Het idee om deze historische roman te gaan schrijven ontstond al lang geleden. Voordat ik in 1965 gevangen werd genomen had ik het bronnenmateriaal reeds bij elkaar gezocht en bestudeerd. Maar al die gegevens werden bij mijn gevangenneming op 13 oktober 1965 geplunderd en geheel verbrand. Ik had een grote bibliotheek en zelfs een bibliothecaris in dienst om de zaak te rubriceren. Vijfduizend boeken en kasten vol knipsels en artikelen, die ik sinds de jaren '50 verzameld heb uit de hele wereld. Toen ik gearresteerd werd had ik een typemachine bij me en een manuskript dat nog niet gereed was, namelijk *Gadis Pantai* (Het meisje van de kust). Dit alles is vernietigd. Dit alles is verloren.

Daarna kon ik door mijn gevangenschap helaas niet verder schrijven. Pas tien jaar daarna werd het mij weer toegestaan in gevangenschap te schrijven[9.].

'De avond van mijn gevangenneming in '65 werd ik ondervraagd door de ontvangende piket, een leutenant-colonel, op het hoofdkwartier van het militaire kommando. Om half een 's nachts zag ik mensen aankomen met door mij verzamelde clichés van vroegere belangrijke historische figuren en met mijn kartotheek. Het werd aan de militairen getoond. "Dat zijn zeker lijsten van de sekties, hè?" werd er gevraagd. Alles is vernietigd, ook de tinnen clichés die heel veel geld hadden gekost. Die clichés had ik laten maken voor direkt gebruik bij het opzetten van een encyclopedie.

En toen zag ik ze met mijn boeken sjouwen. Ongeveer twee autoladingen. Later hoorde dat de rest thuis verbrand was. Wat er met die andere boeken is gebeurd weet ik niet. Als ik denk aan alles wat nu verdwenen is kan ik soms wel huilen. Alles wat in mijn vermogen lag had ik gedaan om me op die papieren te konsentreren. Het fotocopiëren was destijds nog niet algemeen. Ik had alles stuk voor stuk uit het museum overgeschreven, overgetypt.

En nu? Ja, gedurende mijn gevangenschap heb ik dit eksperiment voor deze encyclopedie opnieuw opgepakt. Zo'n kleine 3000 onderwerpen heb ik uitgewerkt. Maar voor mijn vrijlating heb ik alles moeten inleveren en het is tot nu toe nog niet boven water gekomen. Na mijn vrijlating had ik de samenstelling van de encyclopedie met een grote groep mensen in verschillende regio's van Indonesië willen organiseren. Een zakenvriend en uitgever wilde de zaak wel financieren. Maar door nogal ongunstige uitspraken van de Minister van Binnenlandse Zaken (waarbij deze oproept voor een verscherpte kontrole op ex politieke gevangenen, ee&pk) heeft deze vriend zijn toezegging moeten intrekken. Het plan kan daarom niet worden uitgevoerd.’

De verschijning van *Bumi Manusia* is niet zomaar, zonder belemmeringen verlopen. Kunt u vertellen wat er in feite gebeurd is?

‘Ja, om te beginnen is er de sfeer om mij als juist vrijgelaten politieke gevangene te wantrouwen. Dat is de eerste belemmering. Maar wij waren het er op Buru al over eens om mijn manuskripten - hoe dan ook - te publiceren. Het verbaasde ons echter niet toen de algemeen sekretaris van het Ministerie van Onderwijs en Kultuur, Sutanto, het verbod op het boek in kringen van dat ministerie lanceerde. (Terwijl de vice-president van Indonesië, Adam Malik, eerder het boek geprezen had en het verplichte literatuur voor het onderwijs vond, ee&pk). Evenmin verbaasde het ons toen de uitgever, in dit geval Hasyim Rachman, meerdere malen door de Veiligheidspolitie van de Procureur Generaal werd opgeroepen en ondervraagd. Zelf werd ik nooit ondervraagd. Vervolgens werd de drukker meerdere malen opgeroepen en ondervraagd. Het vormt allemaal wel een belemmering. Onlangs (in januari) werd het boek in Jogyakarta zelfs in beslag genomen door de politie.’
Na de eerder genoemde roman en naast het werk aan de encyclopedie schreef u nog meer?

‘Ik schreef nog een roman over de oprichting van het tweede Mataramrijk, met de titel *Mangir*.

‘Daarin heb ik de intrede van het feodalisme beschreven zoals dat de omliggende dorpsrepublieken vernietigde. Deze dorpsrepublieken verloren onvermijdelijk omdat zij geen machtscentralisatie kenden.

En dan is er ook nog een manuskript over de komst van de eerste Europeaan in Indonesië en de reaktie hierop van de autochtone rijken. Maar dit geschrift vergt nog wel verdere studie, voornamelijk met betrekking tot de macht van de Portugezen in Zuidoost Azië. Ook voor '65 bezat ik hierover nog weinig gegevens.’

En na enige aarzeling zegt hij dan: ‘Er is nog een roman, die gaat over de oorzaken van het verval en het tenondergaan van de grootste zeemacht in Zuidoost Azië, het Majapahit-rijk. De kans bestaat, dat het vernietigd is’. Wat er gebeurde nadat het manuskript geschreven was? ‘Geen idee, waar het is, tot nu toe’. Omdat het ingeleverd moest worden bij de gevangenis-autoriteiten? ‘Ja, zo is het. Min of meer.’ En het is nooit teruggekomen? ‘Nooit teruggekomen.’

In de loop van 1980 werd Pramoedya tot tweemaal toe uitgenodigd door het Nederlandse P.E.N.- Centrum voor een bezoek van drie maanden aan Nederland. Geeft hij gehoor aan deze uitnodiging?

‘Ik ben nu twee keer door de P.E.N.-Nederland uitgenodigd. Naar aanleiding van de eerste uitnodiging heb ik vergunning gevraagd om Indonesië te mogen verlaten, maar dit verzoek is nooit beantwoord. Na de ontvangst van de tweede uitnodiging vond ik het daarom zinloos om nogmaals vergunning te vragen. Ik zou het wel zeer fijn vinden om gebruik te maken van deze uitnodiging. Een bezoek aan Nederland zou voor mij ook belangrijk zijn. Ja, in het bijzonder Nederland heeft gezien haar binding met Indonesië in het verleden, hoe dan ook nog een morele verantwoordelijkheid ten opzichte van Indonesië.

Dit kan niet zomaar ontkend worden. In dit verband zijn er nog veel dingen die moeten worden bestudeerd en, als dat nodig is, worden beproken.

Of ik nog wacht op een vergunning om naar het buitenland te gaan? Nee, ik wacht niet. Het probleem is dat ik nog steeds een gevangene ben. Ik moet me nog steeds ééns per week melden. En dat is een belemmering; ook al gaat het hier alleen maar om het zetten van een handtekening. Het is een voldoende belemmering in mijn vrijheid.

Laat staan naar het buitenland gaan...'

Eindnoten:

1. *Bukan Pasar Malam*, Jakarta 1964. In het Nederlands vertaald en opgenomen in de verhalenbundel *Bericht uit Kebayoran*, uitgeverij Leopold, 1978, p. 70-133.
2. *Cerita dari Blora*, Jakarta, Balai Pustaka, 1963. In het Nederlands vertaald en uitgegeven in de verhalenbundel *Verloren*, uitgeverij Leopold, 1979.
3. Zie ook *Blora Revisited* van Barbara Hatley in: *Indonesia*, Cornell University, No. 30, October 1980.
4. *Cerita dari Blora*, p. 13 resp. *Verloren*, pg. 5.
5. het openingsverhaal in de bundel *Verloren.*
6. De non-coöperatistische nationalisten wensten in het bereiken van hun doel - de onafhankelijkheid van Indonesië - onder geen enkele voorwaarde met de koloniale overheid kontakt te hebben of samen te werken.
7. Wajang kroetjil is een wajangspel met miniatuur-poppen.
9. zie hiervoor ook Brian May, *The Indonesian Tragedy*, Routledge & Kegan Paul, London, 1978, m.n. het eerste hoofdstuk *The prisoners*, p. 27-40, waarin hij zijn twee bezoeken als AFP-correspondent aan Buru beschrijft en Pramoedya ten tonele gevoerd wordt door de kamp-autoriteiten.
8. Raden Adjeng Kartini (1879-1904) wordt beschouwd als de voorloopster van de Indonesische beweging voor vrouwen-emancipatie.
9. zie hiervoor ook Brian May, *The Indonesian Tragedy*, Routledge & Kegan Paul, London, 1978, m.n. het eerste hoofdstuk *The prisoners*, p. 27-40, waarin hij zijn twee bezoeken als AFP-correspondent aan Buru beschrijft en Pramoedya ten tonele gevoerd wordt door de kamp-autoriteiten.

Hanneke van Buuren
Grijs

Grijs 1

Er ligt veel grijs voorradig tussen struiken
en ook bevroren klank
al dagen speurt men vlerken in de nek
wat rest aan daglicht krimpt
in het midwinterpunt
stemt eerste sneeuw in ijlte haar violen
en opent nu de jacht waarin men tussen takken
wat grijzig fladdert
kleumend pikt.

Grijs 2

Een grijze hond springt uit je ogen
weg. Het bos ligt één tel open.

Bomen
ritselen nog met hier en daar een blad. Ver-
der is hun taal grijs en zo stil
dat je een wolf kunt horen huilen.

Een laan
ligt vol papier. Het waait maar af en aan en
boven in hun eigen stilte schuiven twee
maal zwermsgewijs wat zwarte vogels
eenzelvig in het grijs.

Grijs 3

je sneeuwt zo teder tot mij in
als het geluid van grijze duiven
op witte hoeken van de wind.

W.F. Wertheim
Aarde der mensen
Pramoedya's historische roman

Pramoedya Ananta Toer.

'Ik ben die ik ben'. Met deze trotse, in het Hollands uitgesproken woorden beantwoordde Pramoedya Ananta Toer de vraag van een Nederlandse journalist of de Indonesische militaire kampbewakers met hun indoctrinatie zijn ideologische opvattingen hadden veranderd.

Tijdens het eerste door de autoriteiten toegestane bezoek aan het sinds kort opgerichte concentratiekamp op het eiland Buru in 1969, had de Australische journalist Brian May de bekende romanschrijver ontmoet. May vroeg aan de procureur-generaal Soegih Arto of Pramoedya mocht schrijven. 'Hij mag wel schrijven', glimlachte de generaal olijk, 'maar hij heeft geen potlood en papier'. Soegih Arto vond dit kennelijk zo'n leuke mop, dat hij hem in 1971 herhaalde, toen opnieuw een groep journalisten Buru kon bezoeken. Pramoedya zelf zei, dat hij op het land zó hard moest werken, dat hij 's avonds tòch te moe zou zijn om te schrijven. De bewakers, die al tekenen van ongeduld hadden getoond, maakten aan het gesprek een eind, nadat een van de journalisten Pramoedya had gefotografeerd. Toen zijn vrienden zijn foto zagen, schrokken zij - zó sterk was hij in die paar jaren verouderd.

Maar ten slotte kreeg hij van generaal Sumitro toestemming om te schrijven, en daarna ook in 1975 de beschikking over een oude afgedankte schrijfmachine. Zijn medegevangenen stelden hem vrij van landbouwwerk - en zo kon hij zijn eigenlijke roeping weer volgen. Maar alles wat hij schreef moest hij bij de kampcommandant inleveren.

Een poos geleden werd ik verrast door een tekst van Pramoedya die mij onder ogen kwam, en die kennelijk nog op de oude schrijfmachine was getypt. Het was een ontroerend en tegelijk indrukwekkend stuk proza, in prachtig Indonesisch. Ondanks alle ondergane verschrikkingen was zijn geest niet geknakt:

‘Hoewel in de afgelopen twaalf jaren velen van ons, te velen, zijn omgekomen, staan wij die zijn overgebleven nog steeds overeind. Als cultuurmens, als dragers van menselijke beschaving, zijn wij niet als mislukkingen ineengestort.’

De brief ademde een geest van humanisme, gepaard aan een zeldzame grootheid van karakter:

‘Wij wensen helemaal niet dat zij, die ons al die tijd dit lot hebben doen ondergaan, met gelijke munt betaald worden. Wij allen hier wensen slechts een betere wereld, wij spannen ons in dat die er zal komen, wij strijden er voor’.

Pramoedya, van wie wel eens beweerd is dat hij ‘antiwesters’ zou zijn, brengt in deze tekst hulde aan een Nederlandse cultuurdrager:

‘Geprezen zij Multatuli, Nederlands grote humanist, die schreef: “De roeping van de mens is, mens te zijn”.’

En nu verschijnt dan dezer dagen in Nederlandse vertaling de eerste vrucht van Pramoedya's fantastische werkkracht en creativiteit tijdens zijn gevangenschap: het eerste deel van een tetralogie, een historische romanserie in vier delen. Met de Javaanse hoofdpersoon, in het boek met de on-Javaanse naam Minke aangeduid, wordt de journalist Tirto Adisoerjo bedoeld, een van de voormannen van het vroege Indonesische nationalisme. De vier delen kunnen elk apart gelezen en genoten worden, en behandelen tezamen een periode van twintig jaar uit de koloniale geschiedenis: 1898-1918. *Aarde der mensen* (Indonesische titel: *Bumi Manusia*) eindigt in 1899. Deel 2: *Anak semua bangsa* (Kinderen van alle volken) is ook reeds in het Indonesisch in druk verschenen, en een vertaling in het Nederlands is in voorbereiding.

Pramoedya is als schrijver in ons land niet meer een onbekende. Het is een verdienste van de uitgeverij Leopold, dat in de afgelopen paar jaar twee novellenbundels van hem zijn verschenen (*Bericht uit Kebayoran* en *Verloren*), in een uitstekende vertaling van de Leidse Pramudya-werkgroep. Deze novellen dateren uit een vroegere periode; zij werden in de jaren vijftig voor het eerst in het Indonesisch gepubliceerd, maar een deel ervan is al geschreven in Nederlandse gevangenschap tijdens de revolutiejaren 1947-1949, toen hij wèl mocht schrijven en publiceren, zoals in het door Rob Nieuwenhuys geredigeerde blad Oriëntatie. In die jaren stond hij onder sterke invloed van buitenlandse schrijvers als de Saint-Exupéry. De keuze van de titel *Bumi Manusia* wekt een onmiddellijke associatie met *Terre des hommes*.

De vroege romans en novellen treffen al door hun diepe menselijkheid, en door het mededogen met de underdogs, de gewone mensen uit het volk die onder de storm van de revolutionaire strijd bedolven werden. Pramoedya kiest gewoonlijk niet voor een van de strijdende partijen; ook niet als het in het korte verhaal 'Berusting', in de bundel *Verloren*, gaat om de strijd tijdens de Madiun-opstand van 1948 tussen roden en Moslims. Hij kiest partij voor de arme slachtoffers, die in alle geweld en onrecht dat over hem komt moeten berusten.

Ook in de jaren zestig toen Pramoedya, onder de indruk van zijn bezoek aan het nieuwe China, zich duidelijk in linkse richting ontwikkelde, is hij altijd een typische non-conformist gebleven. Hij heeft, evenals de beroemde Chinese schrijver van korte verhalen Lu Hsun, zich nooit bij enige politieke partij willen aansluiten.

De Indonesische versie van *Bumi Manusia* is met grote lof ontvangen. De eerste druk van 10.000 exemplaren was in Indonesië binnen enkele weken uitverkocht. Intussen is al de vijfde druk uitgekomen. In verschillende recensies, zowel in Indonesië als in Nederland verschenen, werd gesuggereerd, dat het werk mogelijk zelfs voor een Nobelprijs in aanmerking zou komen (zie bv. Prof. Dr. A. Teeuw in De Volkskrant van 25/10/'80). Het verhaal is uiterst boeiend en knap verteld. De psychologische schets van personen en situaties getuigt van groot raffinement. De roman is vlotter, gemakkelijker geschreven dan sommige van zijn korte verhalen.

Het is te merken dat Pramoedya, toen nog nièt over schrijfmateriaal beschikkend, het verhaal, zoals hij het had geconcipieerd, eerst aan zijn medegevangenen heeft verteld. Er komen sterk dramatische effecten in voor, en het boek is vol afwisseling en spanning. 'De vertaling (van Ina E. Slamet-Velsink, met medewerking van Luc Petersen) is, ondanks de korte tijd die beschikbaar was, heel nauwkeurig en tegelijkertijd prettig leesbaar.'

Het is van belang, de Nederlandse lezers een indruk te geven van de maatschappelijke achtergrond van de door Pramoedya beschreven gebeurtenissen. Het verhaal speelt in een koloniale samenleving, op het eind van de 19de eeuw. Zowel nationaal als internationaal waren grote veranderingen op til. Men leefde, om met Jan Romein te spreken, 'op het breukvlak van twee eeuwen'.

Koningin Wilhelmina bestijgt in het begin van het verhaal de troon. In 1901 zal zij, in haar bekende troonrede, een nieuw tijdperk inluiden - dat van 'de ethische politiek'. Enkele voorboden van dit nieuwe tijdperk zien wij al in de *Aarde der mensen* aangestipt - zoals een assistent-resident, die typisch 'ethische' gedachen uitspreek, en aan het eind van het verhaal teleurgesteld aankondigt ontslag te zullen nemen.

Maar ook buiten Nederlands-Indië begint het in Azië te rommelen. Japan is bezig zich aan de Westerse suprematie te ontworstelen. Ook aan de Boerenoorlog in Zuid-Afrika besteedt de roman aandacht.

Maar de hoofdthema's van de roman hebben betrekking op de nogal stabiel lijkende structuur van de koloniale samenleving. Het is een typische kaste-maatschappij. Op grond van raciale criteria worden de in de kolonie levende mensen ingedeeld in drie hoofdcategorieën: bovenaan de echte blanken, daaronder de gemengdbloedigen (Indo-Europeanen), en onderaan de brede massa van de Indonesische bevolking. De Indo-Europeanen maakten, als zij uit een wettig huwelijk waren geboren of door de Europese vader waren erkend, juridisch deel uit van de Europeanenkaste. Zij verschenen voor de *Europese* rechter (Raad van Justitie), in tegenstelling tot de 'Inlanders en met dezen gelijkgestelden' (in hoofdzaak Chinezen), die voor de *Inlandse* rechter (landraad) terecht stonden.

Maar *maatschappelijk* werden de Indo's in tal van opzichten gediscrimineerd. Toch Voelden zij zich, als Europeanen, meestal weer ver verheven boven de gewone ‘Inlanders’ (de term Indonesiërs kwam pas op in de jaren twintig), ook al behoorden dezen tot de inheemse adel. De regentenadel genoot aan de andere kant weer allerlei privileges binnen het koloniaal bestel (zoals een ‘forum privilegiatum’, het recht om voor een *Europees* rechtscollege te verschijnen), en was, zoals iedereen weet die de *Max Havelaar* kent, bij het koloniale uitbuitingssysteem nauw betrokken.

In *Aarde der mensen* spelen een aantal motieven dooreen: zowel de maatschappelijke en politieke achtergronden van de koloniale samenleving, als de tragedie van de ‘marginale mens’, die leeft op de rand van twee culturen. In de roman zijn alle hoofdfiguren marginaal.

Njai Ontosoroh is, als bijzit van een blanke, uit haar Javaans milieu gerukt. In haar verontwaardiging dat haar ouders haar eigenlijk als slavin hebben verkocht, om der wille van een financieel voordelige promotie voor de vader, probeert zij zich los te maken van haar oude Javaanse omgeving. Zij neemt, gesteund door haar nieuwe levensomstandigheden, een Europese levenswijze aan, zonder door de Europeanen als gelijkwaardig geaccepteerd te worden. Ze is en blijft ‘maar een njai’ - een bijzit.

Haar zoon Robert wil niets van het Indonesische element, verpersoonlijkt in zijn moeder, weten, en laat zich op zijn status als Europeaan voorstaan. Haar dochter Annelies daarentegen hecht juist sterk aan haar Indonesische afstamming en probeert zich met haar moeder te identificeren.

Raden Mas Minke tenslotte, stammend uit een Javaans adellijk geslacht, geniet een Europese opvoeding - in die jaren nog hoge uitzondering - en verzet zich tegen de Javaanse feodale tradities, verpersoonlijkt in zijn ijdele en autoritaire vader.

Is de schildering van de maatschappelijke toestanden historisch verantwoord? Toen Pramoedya, kort na verschijning van de Indonesische uitgave (*Bumi Manusia*) geïnterviewd werd door een journalist van het weekblad Tempo, zei hij: ‘Vergeet niet, dat ik geen geschiedenisboek heb geschreven. Ik heb een roman gemaakt.’

En toch berust het boek op een bijzonder grondige historische studie. Dit is des te meer bewonderenswaardig, daar Pramoedya in het kamp praktisch over geen gedrukte bronnen kon beschikken. Maar in de jaren voorafgaand aan de rampzalige gebeurtenissen van oktober 1965 had hij al het plan opgevat om deze historische roman te schrijven. Daarvoor had hij met behulp van studenten (hij doceerde aan de particuliere en vooruitstrevende Universitas Respublica) heel wat historisch onderzoek verricht. Maar in Buru moest deze schrijver, die in zijn schoolopleiding door huiselijke omstandigheden na de Japanse bezetting niet verder was gekomen dan de tweede klas middelbare school, volkomen uit zijn hoofd zijn verhaal in een historisch raam plaatsen. En dit is hem grotendeels, zelfs tot in vaak verrassende details, gelukt. De sfeertekening doet een enkele keer denken aan die van de romanschrijver Daum, voor wie het zoveel makkelijker was daar hij zelf op het eind van de negentiende eeuw in de kolonie leefde.

Maar de lezer kan zich afvragen of het dramatische slot van de roman historisch aannemelijk is. IJskoude materialistische Nederlanders slagen er met behulp van het Nederlands-Indisch rechtskundig- en gezags-apparaat in, beslag te leggen op het door Njai Ontosoroh in vele jaren opgebouwd bedrijf. Zij ontzien zich niet, om met dit doel een Indonesisch gezin kapot te maken.

Daarvan kan ik alleen maar dît zeggen: hoewel het beschreven geval als zodanig stellig nîet historisch is, wordt toch met deze schildering noch aan de juridische aspecten, noch aan de maatschappelijke werkelijkheid geweld aangedaan.

In 1896, twee jaar vóór de beschreven gebeurtenissen, was namelijk een wijziging van het Nederlands-Indisch Burgerlijk

Wetboek (art. 284) van kracht geworden. Het artikel handelde over de erkenning door de Europese vader van een natuurlijk kind. Als de moeder een Inlandse was, was haar toestemming voor die erkenning vereist. Maar lees verder: ‘Door de erkenning van een natuurlijk kind, waarvan de moeder tot de Inlandsche of daarmede gelijkgestelde bevolking behoort, worden de burgerlijke betrekkingen, aan de natuurlijke afstamming ontleend, opgeheven.’

Het huis in Blora, waar het gezin na 1950 woonde, foto Ellis Elburg

Was was de bedoeling van deze onmenselijke bepaling, waarmee het Burgerlijk Wetboek, volgens de woorden van de bekende jurist prof. mr. R.D. Kollewijn, werd ‘bezoedeld’? De regering was, mèt de staatscommissie die de wetswijziging had voorbereid, van mening dat ‘Europese fortuinen’ moesten worden beschermd tegen de mogelijkheid dat zij ‘in slechte handen’ zouden vallen - namelijk, de lezer raadt het: in handen van de Indonesische moeder van een door een Europeaan erkend kind! Dus precies wat in de roman gebeurt: de familie in Holland weet te verhinderen dat het van vader Mellema afkomstig vermogen van Annelies in handen zou kunnen komen van haar moeder, de njai, of van haar man, de Javaan Minke.

Ook de onwettigverklaring van het in hoofdstuk 18 beschreven, in 1899 gesloten huwelijk tussen Annelies en Minke klopt juridisch: de juist in 1898 in werking getreden *Regeling op de Gemengde Huwelijken* bepaalde weliswaar, dat het huwelijk volgens ‘het recht van de man’ (dus in ons geval het Islamitische recht) gesloten moet worden, en dat de Europese vrouw dóór dat huwelijk de staat van Inlandse krijgt. Maar er was een kink in de kabel! Annelies, die nog minderjarig was en Europese, had niet voldaan aan de juridische voorwaarde om een geldig huwelijk te kunnen sluiten. Was de moeder van een Europees kind Inlandse, dan was, als de vader gestorven was, háár toestemming voor het huwelijk niet vereist. Daarvoor in de plaats trad de toestemming van de Raad van Justitie - en deze ontbrak in dit geval! Trouwens, volgens hetzelfde Burgerlijk Wetboek (van 1848) trad de Inlandse moeder niet rechtswege op als voogdes na de dood van de Europese vader, maar moest alweer de Europese rechter in de voogdij voorzien.

Zó minderwaardig werden Indonesische vrouwen geacht, dat zij als onbekwaam golden om over de belangen van hun eigen kinderen, wanneer deze tot de Europese kaste behoorden, te waken. Pas in 1927 werden deze discriminerende bepalingen (artikelen 40 en 354) ingetrokken. Men zou nog even kunnen onderstellen dat althans het principe van de *Regeling op de Gemengde Huwelijken* van 1898, inhoudende dat de vrouw altijd de status van de man volgt, als een erkenning van gelijkwaardigheid (niet tussen man en vrouw, maar tussen blank en bruin!) zou moeten worden gezien. Maar zelfs dat was niet het geval. De *bedoeling* van die bepaling was juist om de Europese vrouw van zulk 'een huwelijk, hetwelk in de schatting der maatschappij waarin zij (dus de Europese vrouw) verkeert, stuitend en vernederend voor haar zou zijn' te weerhouden! Zo staat het letterlijk in de toelichting op het ontwerp. In onze roman had Annelies tegen deze 'vernedering' overigens geen enkel bezwaar - integendeel.

Terecht beschrijft Pramoedya het Nederlands-Indië van eind negentiende eeuw als een keiharde koloniale samenleving. Wel erkent hij ten volle het bestaan van individuele uitzonderingen - blanken, zowel als Indo-Europeanen, die individueel de partij van de Indonesische underdogs kiezen. Zelfs de invloedrijke journalist Nijman krijgt in de roman een vrij sympathieke rol toebedeeld. Wel blijkt weer - en terecht - dat de *critische* Europeaan (de lerares Magda Peters, en in veel mindere mate toch óók de humane arts (Martinet), die zijn kaste 'verraadt', grote moeilijkheden kan krijgen met het koloniale 'establishment'. Kommer, de strijdbare Indo-Europese journalist, die Minke op alle manieren in de Maleise pers steunt, is zelfs een bestaande historische figuur uit die jaren.

Een enkele keer lijkt Pramoedya gebeurtenissen of ontwikkelingen in 1898/99 te plaatsen, die op dát tijdstip nog weinig waarschijnlijk waren en pas zo'n 15 jaar later aannemelijk zouden zijn. Zoals wanneer hij dr. Martinet in 1898 een Freudiaans betoog laat houden, met een term als ‘onderbewustzijn’ - terwijl Sigmund Freud's *Die Traumdeutung* pas in 1900 verscheen! Of wanneer hij Dr. Snouck Hurgronje al vóór 1898 in De Indische Gids over de ‘associatiepolitiek’ laat publiceren - voorzover ik weet lanceerde Snouck deze gedachte pas in 1911. En als je leest dat Njai Ontosoroh in haar kantoortje een kraan opendraait om haar handen te wassen, vraag je je even af: ‘Hee, had Soerabaja, laat staan de voorstad Wonokromo, tóen al waterleiding?’ Als het om de verlichting gaat, met gaslampen, of om een fan, die je telkens weer moet aandraaien, is Pramoedya juist erg precies.

Maar dit zijn volslagen kleinigheden, in vergelijking tot de kernproblematiek van het boek, die door dit soort schoolmeesterijen volstrekt niet wordt aangetast. Geen van zulke vergissingen - als het dit al zijn! - doet ook maar iets af aan de geweldige creatieve prestatie van Pramoedya.

Op het ogenblik dat ik dit schrijf hebben Pramoedya en de Indonesische uitgevers van zijn werk in Jakarta het niet gemakkelijk. Potentaatjes proberen hun op allerlei manieren het leven zuur te maken of hen te intimideren, met het doel verdere uitgave en verbreiding van het werk van Pramoedya te beletten. Het argument is steeds, dat *Bumi Manusia* de ‘klassenstrijd’ zou prediken - en dat màg niet volgens de ‘Nieuwe Orde’! Het is, zoals ieder lezer kan constateren, een onzinnig argument: het hele boek behandelt een *koloniaal* conflict tussen overheerser en overheerste, én een cultureel conflict tussen overheerser en overheerste, èn een cultureel conflict tussen de Europese en de Javaanse beschaving. De bij het onderliggende kaste.

Een uitnodiging van de Nederlandse PEN-club om Nederland te bezoeken heeft Pramoedya niet kunnen aannemen: niet alleen kan hij geen paspoort krijgen - hij moet zich ook nog steeds wekelijks bij de autoriteiten in Jakarta melden. Het Ministerie van Onderwijs heeft een oekaze uitgegeven, dat *Bumi Manusia* niet op scholen en universiteiten mag worden aangeschaft en gebruikt. De politie in Jogja heeft in boekwinkels de hele vooraad, ook van deel 2, in beslag genomen. De drukker is kennelijk door de autoriteiten onder druk gezet: op het achterblad van deel 2, *Anak Semua Bangsa*, valt te lezen dat de drukkerij zich niet verantwoordelijk stelt voor de inhoud van het boek. En het hoofdparket heeft de redacties en tijdschriften laten weten dat er verder geen aankondigingen of recensies van *Bumi Manusia* mogen worden opgenomen.

Is men zó geschrokken van het geweldige succes van een boek, geschreven door een ex-politieke gevangene?

Hoe dan ook, deze potentaatjes erkennen hiermee dat zij nog altijd even klein zijn gebleven als toen Pramoedya in Buru geen potlood en papier mocht bezitten. Gelukkig zijn er in Indonesie ook ruimdenkende machthebbers - zoals Vice-President Adam Malik, die zich met de schrijver en de uitgevers in Jakarta liet fotograferen, en die verklaarde dat *Bumi Manusia* verplichte literatuur moest worden op alle scholen.

Ook Pramoedya mag nog steeds met recht van zichzelf blijven zeggen: ‘Ik ben die ik ben.’ Hij is rotsvast blijven staan, waar hij altijd stond. Hij is niet alleen een groot schrijver - hij is, blijkens *Aarde der mensen*, tegen de verdrukking in gegroeid - tot internationale hoogte.

Naschrift

Het is niet bij chicanes en intimidaties gebleven. Op 29 mei heeft de sinds kort opgetreden Procureur-Generaal Ismael Saleh beide al verschenen delen van

Pramoedya's romanserie tot verboden lectuur verklaard. Niet alleen is verdere verspreiding verboden: ieder die in het bezit is van *Aarde der Mensen* of *Kind van alle Volken* moet zijn of haar exemplaar inleveren. Komen er straks, naar Nazi-voorbeeld, brandstapels voor de vele tienduizenden al verkochte meesterwerken?

Het aangevoerd motief voor het verbod komt er op neer, dat de inhoud van het boek in de samenleving 'onrust' zou hebben gewekt; en dat de schrijver er 'op knappe wijze in geslaagd is met raffinement en in bedekte termen, met gebruikmaking van historische gegevens de marxistisch-leninistische leer er doorheen te weven'.

Een voorbeeld van de paranoïde manier van denken van de militaire machthebbers was al te vinden in een 'recensie' van deel 2, *Anak Semua Bangsa*, in het legerblad *Suara Karya* van 14 februari: in de roman, die in het jaar 1900 speelt, worden vrij radikale 'ethische' ideeèn, waarin kritiek wordt uitgeoefend op het koloniaal beleid, verkondigd door een Nederlandse journalist die in de roman Ter Haar heet en lid is van de Vrijzinnig Demokratische Partij (waartoe ook Mr. van Deventer, vader van de 'Ethische Politiek' en schrijver van 'Een eereschuld', behoorde). Na bij een Soerabajase krant gewerkt te hebben, kwam volgens de roman 'Ter Haar' bij de Redaktie van het bekende Semarangse dagblad 'De Locomotief'. 'Kip ik heb je', denkt de recensent en schrijft: met die Ter Haar kan niemand anders bedoeld zijn dan de beruchte marxist Henk Sneevliet, oprichter van de Indische Sociaal-Demokratische Partij (ISDP), die later de PKI werd! Immers, deze Sneevliet werkte óók eerst in Soerabaja, en was daarná als journalist werkzaam in Semarang (overigens als hoofdredakteur van het linkse blad *Het Vrije Woord*, en beslist niet bij de gematigde *Locomotief*!). De recensent heeft niet eens opgemerkt dat, terwijl de gesprekken met 'Ter Haar' zich afspeelden in 1900, Sneevliet pas in 1913 als vakbondsleider naar Indië vertrok! Maar ja, hij moést en zoú bewijzen dat de roman een marxistisch propagandageschrift was!

De te verwachten felle reakties op het verbod uit het buitenland zijn niet uitgebleven. Al op 5 juni zond de voorzitter van de Internationale Pen-club, Per Wästberg, een telegram aan Suharto met dringend verzoek om de genomen maatregelen tegen een schrijver, die kandidaat staat voor een Nobel-prijs voor Letterkunde, in te trekken. Ook Amnesty International, het Nederlandse Komitee Indonesië, de Bond van Beeldende Kunstenaars, de Stichting Vrijheid voor Vrijgelatenen en andere organisaties publiceerden scherpe protesten. Het Britse *Tapol* Komitee dat zich inzet voor het lot van Indonesische (ex)-politieke gevangenen, bleef niet achter. In Frankrijk circuleert een adres, waaronder ook de namen staan van Premier Mauroy en andere ministers.

En het staat wel vast, dat op het in september in Lyon te houden jaarlijkse Pen-congres het geval-Pramoedya een belangrijker programpunt gaat worden.

Nog belangrijker is, dat ook in Indonesië zelf, ondanks de daaraan verbonden gevaren en de heersende repressie, van vele zijden tegen het verbod geprotesteerd wordt - soms voorzichtig, in de vorm van een verzoek om nadere opheldering, maar door sommigen ook met openlijke kritiek: zoals in het weekblad *Tempo* van 6 juni, en in een verklaring van de Stichting voor Rechtshulp (LBH) te Jakarta. Blijkbaar kwamen er bij de kranten zoveel protestbrieven binnen, dat de regering een oekaze heeft doen uitgaan waarin publikatie van lezersbrieven over het verbod van Pramoedya's boeken - de lezer begrijpt het al: wordt *verboden*!

De toch al overweldigende vraag naar de beide boeken is sinds eind mei alleen maar gestegen - maar nu gaat de verkoop onder de toonbank. Een ding is duidelijk: de poging om Pramoedya als een schrijver die 'het marxisme-leninisme wil propageren', bij het publiek in discrediet te brengen, is al glorieus mislukt. Voor de hand ligt de gedachte, vooral bij jongeren: àls de schrijver van deze twee boeken, die het begin van onze nationale vrijheidsstrijd zo beeldend weergeven, werkelijk een marxist is, dan kan het marxisme toch niet zo'n verwerpelijke leer zijn!

Een bewind kan boeken verbranden - maar de as blijft branden in de harten van wie de boeken gelezen hebben.

Jaap T. Harskamp

Creatieve rivaliteit

> 'Oh! Les autres! Les eternels autres.'
> (Flaubert, 1789)

Dit essay zal zich in hoofdzaak bezig houden met de competitieve verhoudingen tussen kunstenaars. Zou men een onder-titel wensen dan is wellicht 'postromantische kunstverhoudingen' de beste aanduiding, daar ik mij in dit opstel voornamelijk op de artistieke verhoudingen sinds de vroege Romantiek zal concentreren. Dat neemt niet weg dat ik zo nu en dan ook meer recente ontwikkelingen in beschouwing neem. Niettemin is het onderzoek historisch gericht en in hoeverre sommige van de conclusies wijdere geldigheid bezitten is een vraag waarop de lezer zelf het antwoord moet formuleren.

1.

Afgunst in de kunst

> '... ce serpent qu'on nomme l'envie.'
> (Emile Zola, 1860)

Tot die historische literaire werken die ik altijd met het meeste plezier heb doorgebladerd behoren vooral de emblemataboeken. Deze werken bestaan uit zinnebeeldige prenten voorzien van korte verklarende teksten en berijmende uitleggingen. Van de zestiende tot en met de achttiende eeuw hebben de emblemata een belangrijke cultuurhistorische rol gespeeld. Een ieder die wel eens over een gedicht van Hooft heeft zitten puzzelen of die de symboliek van schilderijen uit de zestiende of zeventiende eeuw heeft pogen te doorgronden, weet dat kennis van de emblematiek onontbeerlijk blijkt.

De eerste en naar mijn idee nog altijd de mooiste publikatie in dat genre verscheen in 1531. De bundel is getiteld *Emblematum liber* en is geschreven door de Italiaanse dichter Andrea Alciati (of Alcatius). Het boek bevat 98 houtsneden van Jörg Breu, elk voorzien van een motto en een epigram in Latijnse alexandrijnen van Alciati. Hoewel onlangs is gebleken dat Alciati uitsluitend de teksten had willen uitgeven en dat de houtsneden buiten zijn medeweten om door de uitgever zijn toegevoegd, is deze uitgave bepalend geweest voor de ontwikkeling van het genre. De drieledige eenheid van motto, voorstelling en epigram is daarna niet meer losgelaten.

Het boek van Alciati ging aan een enorme reeks van soortgelijke publikaties vooraf. Er zijn meer dan achthonderd uitgaven bekend waarvan ruim de helft in Nederland en Duitsland zijn verschenen.

De Nederlanden hebben in de geschiedenis van de emblematabundels een zeer belangrijke rol gespeeld. Uitgeversnamen als die van Plantijn, Blaeu en Cloppenburg zijn onverbrekelijk met de bloei van het genre verbonden alsmede de namen van zulke illustrators als Boetius à Bolswert, Jan Luiken, Vaenius en andere. Roemer Visscher, Cats, Luiken, Heinsius en Vondel gaven het genre een ongekende populariteit in de lage landen. En nog altijd zal men in menige kamer, hal of toilet van Nederlandse huizen stenen tegeltjes aantreffen waarop de diepe wijsheden en moralistische spreuken vermeld staan die toen geformuleerd werden. Vele van de nog steeds gebruikte spreekwoorden vinden daar een oorsprong.

Eén van de ondeugden die Alciati in zijn boek heeft aangeduid is die van 'Inuidia' (embleem LXXI) of 'Afgunst'. Afgunst is daar afgebeeld als een stokmagere vrouw die zich half-ongekleed en blootsvoets door een kaal, vijandig landschap voortbeweegt. Haar tong heeft de vorm van een angstaanjagende kronkelende slang aangenomen.

De combinatie afgunst-vrouw-slang treft men ook aan op één van de prachtige fresco's die Giotto in de Scrovegni kapel in Padua geschilderd heeft (de tweede aan de linkerzijde) en deze combinatie grijpt terug naar Klassieke bronnen. Men vindt deze bijvoorbeeld in de *Metamorfosen* (II, 768-770) van Ovidius: 'videt intus edentem / vipereas carnes, vitiorum alimenta suorum, / Invidiam visaque oculos avertit'. Kortom, traditioneel is de afgunst afgeschilderd als één van de meest giftige en venijnige ondeugden waaraan de mens ten prooi kan vallen.

Hoe echter moet men de afgunst in de kunst beschouwen? In de competitieve verhoudingen tussen kunstenaars heeft het 'serpent de l'envie', de slang van de afgunst, menig artiest gebeten, vergiftigd en voor kortere of langere tijd verlamd. Dat moge bijvoorbeeld blijken uit de gevoelens van afgunst die Frederik van Eeden tegenover het werk van Ibsen heeft uitgesproken.

Uit zijn dagboeken blijkt hoezeer Van Eeden gewanhoopt heeft publieke erkenning voor zijn werk te vinden. Hierover uitte hij zich regelmatig en op verschillende manieren waarbij hij zich tegen tal van andere kunstenaars richtte. Daar is bijvoorbeeld de gedachte zelf martelaar voor de kunst te zijn als hij ziet hoe de drie en dertig-jarige Max Reger reeds gevierd werd als een vorst van de kunst. Van Eeden schrijft dan:

> Daarbij vergeleek ik mijn leven vol pijn, vol strijd, vol smaad en spot ... maar ik voelde het tegendeel van nijd of afgunst. Ik was dankbaar voor mijn door tegenspoed gehard karakter, mijn door veel leed verhelderd gemoed, mijn weinig vermaterialiseerd jongvoelend lijf. Ach, kon ik hem [Reger] maar voor de kunst bewaren.
> (*Dagboek*, II, p. 736)

En dat idee van martelaarschap komt opnieuw tot uiting nadat Van Eeden Oscar Wilde's verslag van zijn arrestatie heeft gelezen. Wilde beschrijft daar hoe hij 'een half uur lang op het stationsperron te Clapham-Junction [Londen] stond, in misdadigerskleeding, met handboeien aan, terwijl iedere trein nieuwe nieuwsgierigen bracht'. Daar voegt Van Eeden dan de pathetische opmerking aan toe: 'Ik vind hem gezeegend, benijdbaar, die zulk een half uur doorbracht' (*Dagboek III*, p. 1262). Men ziet hier in het denken van Van Eeden een mengeling van vermeende miskenning en de daaruit voortvloeiende gedachte dat hij gedoemd is voor de kunst te moeten lijden, zijn artistieke missie als martelaar in eenzaamheid te volbrengen.

Gepaard aan dit zelfbeklag gaan gevoelens van afgunst: ten aanzien van D'Annunzio die werd uitgenodigd voor een Amerikaanse toernee of van Maeterlinck die een groeiende populariteit in Engeland mocht beleven en bij dit alles bekent Van Eeden 'mijn heimelijke gevoel dat ik meer en gewichtiger boodschap had dan die beiden' (*Dagboek II*, p. 782).

Van Eeden's gevoelens van rivaliteit tegenover zijn collega dramatist Ibsen echter namen bijna demonsiche vormen aan. Diverse malen veroordeelde hij de werken van Ibsen als oppervlakkig en toonde hij zijn verbazing en ontstemming over de algemene geestdrift waarmee die drama's ontvangen werden. Die internationale erkenning van Ibsen griefde Van Eeden zo diep mede omdat voor zijn eigen dramatische werk maar een matige belangstelling bestond.

In een kritiek op Ibsen's *Norma* uitte Van Eeden zijn verontwaardiging over de negatieve ontvangst van zijn eigen werk *De Zendeling* en verwoordde hij de gevoelens van gekwetste eigenwaarde:

> En waar zulke stukken 'wereldlitteratuur' heeten, daar wordt 'de Zendeling' geweigerd!! De Zendeling waar tenminste een grote gedachte, een machtige situatie, een diep algemeen menschelijke grond in is
> (*Dagboek II*, p. 709).

En uit een droom interpreteert Van Eeden zijn taak als kunstenaar, die niet meer of minder blijkt dan het werk van Ibsen te elimineren. Een droom 'dat ik absoluut arm en brodeloos was en dat er niets meer voor mij te krijgen was dan door diefstal'. Het bestaan was

> een ademloos jagen zonder hoop, een hijgend benauwd zwoegen, zonder de minste kans op redding, en het gevoel van schuld, al zwaarder schuld.... Ik werd wakker, en peinsde over dien droom. En ik voelde het verband, Ibsen's kunst, mijn eigene, bestemd die te bestrijden en te vervangen
> (*Dagboek II*, pp. 715/6).

Van Eeden ziet zich echter in zijn ambities voor een al te grote taak gesteld en hij beseft zijn creatieve machteloosheid:

> En dit besef, de verschrikkelijke grootte van mijn taak en het gevoel van mijn broos bestaan en mijn teere ziel greep mij zoo aan dat ik snikte, zooals ik nooit 's nachts geschreid heb. En nu ik 't neerschrijf schrei ik weer. Het spreekt vanzelf dat de werklust, het vertrouwen in mijn scheppingsvermogen, het vreugde-volle dicht-gevoel totaal verdoofd was. Zoozeer dat ik mijn nieuwe werk vooreerst maar wil staken, en ik een artikel ga schrijver over wat ik gezien heb
> (*Dagboek II*, p. 716).

Als het vermogen zich te onderscheiden niet voldoende blijkt, dan is er niets meer van zelfoverschatting, dan breekt de kunstenaarstrots. Van Eeden heeft zijn onbevredigde rivaliteitsgevoelens ten aanzien van het dramatische werk van Ibsen met een hoge prijs moeten betalen, die van een verlamming van het creatief vermogen.

De afgunst in de kunst heeft natuurlijk niet uitsluitend een dergelijk negatief effect op de creatieve vermogens van de kunstenaar. Integendeel. De artistieke jaloezie kan de kunstenaar aanzetten met grootse scheppingen te wedijveren in een poging die andere werken te evenaren of zelfs te overtreffen. In zijn essay 'Des artistes' (1830) wees Balzac de creatieve afgunst, de artistieke ruzie zelfs, als één van de belangrijke drijfkrachten in de ontwikkeling van de kunst aan. Afgunst is een sterk naar voren tredend sentiment in de psychologie van kunstenaars en dat moet men niet in negatieve zin interpreteren: ‘cette envie est la preuve de leur passion pour l'art.’[1.] Door concurrentie gedreven stelt de kunstenaar zichzelf steeds weer voor nieuwe, hogere taken.

Op deze wijze beschouwd is de creatieve rivaliteit waaraan de afgunst ten grondslag ligt een essentieel aspect van het creatieve proces en bron van vele meesterwerken en mislukkingen. Creëren is een voortdurende uitdaging. Niet alleen weet de kunstenaar zich voor de taak gesteld het onbeschreven stuk papier of het witte doek te vullen, maar tevens is hij zich bewust van de uitdagende opgave om de anderen - voorgangers en/of tijdgenoten - te overtreffen en te verdringen. Er is hier zowel sprake van territorialiteit als terrorisme: om zichzelf ruimte tot creatie te verschaffen pleegt de kunstenaar een aanslag op de ander die deze ruimte bezet. Hij tracht die ander van het domein te verwijderen.

Interpreteert men de verhouding van de kunstenaar tot de anderen op deze wijze, dan krijgt ook de misbruikte term traditie meer zin. Traditie is een ontwikkeling van strijdbaarheid, een voortdurende en altijd weer hernieuwde poging van de kunstenaar het reeds tot stand gebrachte te verrijken, te wijzigen, te vernietigen. Absolute originaliteit bestaat dan ook niet in de kunst. In het scheppingsproces komt de traditie altijd tussenbeide.

Bovendien is het nieuwste, het originele, een slecht hanteerbaar criterium in de kunstkritiek in die zin dat het nieuwe het meest vluchtige aspect van het kunstwerk blijkt en datgene wat het snelst veroudert. Op zoek naar eigen identiteit zal de kunstenaar zich altijd aan het verleden spiegelen. Antecedenten zijn onmisbaar. Bewust van datgene was reeds tot stand gebracht is zal de kunstenaar vandaar vertrekken om andere domeinen te cultiveren, alternatieve wandelwegen te zoeken of oude waterwegen weer bevaarbaar te maken.

Een scheppend kunstenaar is iemand die ruimte poogt te maken in een - zeker wat de Europese cultuur betreft - rijk maar overvol creatief domein. De aanwezigheid van zoveel anderen en het besef van een verpletterend lange traditie dwingen hem tot concurrentie en rivaliteit. Daar waar die wedijver ontbreekt, daar domineert lauwheid en verflauwt het initiatief.

Tot besluit zou ik bij deze opmerkingen een gedachte willen plaatsen die ik Gerard Reve onlangs bijna terloops hoorde uitspreken over de ontwikkelingen rondom de Nederlandse romankunst. Of die woorden juist zijn laat ik in het midden, maar deze zijn stellig interessant. Op een bijeenkomst aan Bedford College (University of London) in maart van dit jaar las de auteur uit eigen werk voor en gaf antwoord op vragen uit het publiek of omzeilde die op vaardige wijze. Reve toonde zich somber ten aanzien van de contemporaine Nederlandse romankunst. Afgezien van enkele prijzende woorden voor Maarten 't Hart meende Gerard Reve dat de jongeren de energie, het doorzettingsvermogen en de opofferingszin misten om zich aan het slopende werk van het schrijven van een roman te wijden. Hij zag slechts het eigen werk en dat van Hermans, hoewel de laatste naar Reve's idee zijn tijd verspilde aan nutteloze polemieken.

Dit gebrek aan wedijverende krachten, aldus Reve, belemmert niet slechts de groei van de roman in Nederland maar zou ook evenzeer de volle ontwikkeling van het eigen kunnen in de weg staan. Juist die onderlinge concurrentie stimuleert een schrijver tot grootser prestaties. De wil de ander te overtreffen ligt aan menig meesterwerk ten grondslag, in uitdaging en strijd zet een traditie zich voort. Daar Reve die creatieve strijdbaarheid in de Nederlandse romankunst in het geheel niet kon waarnemen liet hij zich in pessimistische termen uit over de toekomst voor dit genre in Nederland.

2.
Stad en kunst

> ‘On ne fait d'art qu'à Paris ou ca vue de Parijs’.
> (Castagnary, 1868)

Vrijwel alle moderne kunst is stadskunst. Er zijn natuurlijk uitzonderingen. Men denke bijvoorbeeld aan de exodus van post-impressionistische schilders die in Frankrijk naar Bretagne en de Provence trokken of in Duitsland naar Worpswede uitweken. Het bewustzijn van de stad is hier in negatieve zin aanwezig, daar het een bewuste vlucht van de cosmopolitische centra betrof. Was de kunst aanvankelijk verspreid over een groot aantal Europese hoven of rivaliserende steden en staten (met name in Italië en Duitsland), in de negentiende eeuw begint het enorme proces van centralisatie waarvan ook de kunst in vele opzichten het slachtoffer wordt.

In de poëzie zijn de zogenaamde Engelse 'Lake Poets' de laatste dichters geweest die de natuur bezongen hebben. Daarna is de Muze een stadsmeid geworden. In een tijdperk waarin door de razendsnelle industrialisatie het landschap en leefklimaat grondig werden aangetast, waarin door de noodzaak van steeds sneller vervoer de natuurlijke omgeving nog verder verminkt werd, trokken dichters en kunstenaars zich in de stad terug en verheerlijkten de kunst als eindeloos superieur aan de natuur.

Als zo dikwijls is ook dit eigentijdse verschijnsel door Tsjechow opgemerkt en in het verhaal 'Het duel' (1891) creatief verwerkt. De figuur van Lajewski, een intelligent man die op de filologische fakulteit had gestudeerd en geabonneerd was op twee dikke maandbladen, vermaant daar een vriend die hem opgewonden op een fraai natuurlijk panorama had gewezen: 'Om altijd maar die natuur op te hemelen, dat verraadt een armelijke fantasie. In vergelijking tot wat mijn verbeelding mij kan geven, zijn al die riviertjes en rotsen een hoop rommel, anders niet'.

Het enthousiasme over de concentratie van intellect en voorzieningen in de hoofdstad en dat gesteld tegenover de grijze monotonie en verveling van het platteland, werd al vroeg in de negentiende eeuw uitgesproken. De befaamde diplomaat, historicus en schrijver Thomas Babington Macaulay liet zich in een brief van 22 augustus 1815 schamper uit over de verheerlijking van de natuur in de contemporaine poëzie. Hijzelf verkiest de modderige rivier en de rokerige atmosfeer van Londen waar men zich geheel kan overgeven aan briljante conversatie en deelnemen aan opwindende gebeurtenissen. Mocht ik ooit overwegen poëzie te publiceren, schrijft Macaulay, dan behoeft men van mij geen pastorale dichtkunst te verwachten. De natuur is wel de allerlaatste godin aan wie ik eer zou betuigen.[2.]

Baudelaire was één van de talrijke negentiende eeuwse kunstenaars die regelmatig een vijandige houding jegens de natuur heeft uitgesproken. Hij trok van fel van leer tegen de gedachte dat de kunstenaar de natuur dient af te beelden. In zijn kritiek van de 'Salon de 1859' bijvoorbeeld merkt de dichter van *Les fleurs du mal* op dat hij het een onzinnige en overbodige opgave acht het reeds bestaande opnieuw te willen verbeelden mede omdat niets daarin hem als kunstenaar voldoening kan geven: 'La nature est laide, et je préfère les montres de ma fantaisie à la trivialité positive'[3.]

Ook in dit opzicht is het denken van Baudelaire van onmiskenbare invloed geweest. In hun dagboek spraken de gebroeders De Goncourt op 8 mei 1862 hun minachting voor de natuur uit en in Huysmans' roman *A rebours* (1884), de bijbel der decadenten, meent de hoofdfiguur Des Esseintes dat de natuur haar tijd wel gehad zou hebben. In zijn werk over *The Decay of Lying* schreef Oscar Wilde dat naarmate men zich meer in de kunst verdiept men steeds minder waardering voor de natuur kan opbrengen. Een natuur die gekenmerkt wordt door chaos, grofheid en monotonie die, kortom, in een onvoltooide staat verkeert. Het is juist in dat element van gave voltooidheid dat de kunst zo ver boven de natuur is verheven.

Sinds de negentiende eeuw is de kunst in de (hoofd)stad geconcentreerd geraakt. De kunst gaat in hoge mate beheerst en bepaald worden door rivaliserende groepen en bewegingen die elkaar op luidruchtige wijze in series tijdschriftjes bestrijden. We zijn er in onze stadscultuur aan gewend geraakt dat binnen die kringen of kringetjes van kunstenaars bij een borrel over het lot van de kunst beslist wordt.

> Zoiets als Gerrit Kouwenaar opmerkte over Vijftigers: Amsterdam, feestjes, gezamenlijke maaltijden. We lazen elkaar vaak voor uit eigen werk. Je was voortdurend op de hoogte van wat anderen deden. Er werd over elkaars werk gepraat, er werd gevraagd waarom je dit zo had gedaan en dat niet zo. Daardoor kwam je tot een evaluatie, je ging uitschiften, je gooide dingen weg en bewaarde andere
> (Haagse Post nr. 46, 13.11.1976).

Dit aspect van 'kroegcultuur' is van wezenlijke betekenis geworden in de ontwikkeling van de kunst. Menig pamflet - de moderne kunst blijkt bovenal polemisch hetgeen tot uitdrukking komt in de manie voor manifesten - is in het café verwoord.

De opkomst van de kroeg als artistieke verzamelplaats hangt samen met het verval van de literaire of artistieke *salon*. In een dagboekaantekening gedateerd 27 oktober 1856 verheerlijkten de gebroeders De Goncourt het café als het nieuwe artiestencentrum. Zij beschreven die kunstenaarskroegjes als ware 'débits de coonsolation', een uitdrukking die kennelijk in de mode was. In zijn boekje *Les excentrités de langage* (4e dr., Paris 1862, p. 105) noemt Lorédan Larchey de uitdrukking als één van de aardigste die hij kent om het element van troost te beschrijven dat een drinker in een glas cognac zoekt.

Tal van café's zijn onverbrekelijk verbonden met gebeurtenissen of ontwikkelingen in de kunst. Daar is bijvoorbeeld het Café de la Rotonde waar rond 1848 opstandige kunstenaars als Courbet, Champfleury en Baudelaire elkaar ontmoetten; rond 1850 troffen iedere woensdagavond de realisten elkaar in de Brasserie Adler ('le temple du réalisme' zoals Champfleury deze tent omschreef). Dan is daar het café Lemblin waar rond 1854 Hippolyte Babou aan Baudelaire de titel van *Les fleurs du mal* voor diens gedichten suggereerde. Verlaine dronk absint in het Café Voltaire waar Rimbaud hem dikwijls gezelschap hield. De impressionisten dronken gezamenlijk in het Café de la nouvelle Athéne en in het Café du Dôme twistten expressionisten en dadaïsten met elkaar. Het Café Flore had reeds een reputatie als kunstenaarskroeg lang voordat Sartre, Simone de Beauvoir en Camus daar door nieuwsgierige toeristen werden aangestaard.

Dit alles behoort typisch - en is daar één van de aardigste aspecten van - tot het rumoer van een stadsbeschaving. Daarnaast is er echter een kunstenaarschap dat zich vanaf het begin al veel minder laat beïnvloeden door de worstelwedstrijd van het contemporaine gebeuren, een kunstenaarschap dat zich niet in de eerste plaats op die tijdelijke botsing van meningen richt maar dat in isolement naar het blijvende speurt. Vestdijk is daarvan het voorbeeld. In zijn *Hernomen konfrontatie met Simon Vestdijk* (Amsterdam 1968, p. 12 - in 1981 herdrukt door BZZTôH -) maakte Theun de Vries enkele interessante opmerkingen over het bewuste isolement dat Vestdijk in Doorn zocht. De Vries schrijft:

> Vestdijk heeft zich in deze uiterlijk nuchtere en wat emotieloze omgeving verschanst ... om geen achtergronden te hebben die hem door hun pracht en hun macht van zijn schrijfarbeid afleiden. Hij beoefent een vorm van mimicry, tot in zijn huismilieu en huisdieren toe, dat het milieu kan zijn van elk gewenst provinciaal huisgezin.... De schrijversgeest, door zoveel ideeën en invallen bezocht, kan - zo beseft men - niet méér belaagd worden vanuit de buitenwereld, die ons nu een keer haar dagelijkse valstrikken spant, dan hij zelf verkiest. Wat anderen, in de schrille en luidruchtige metropolen, voor de bevestiging van een wakker ego nodig hebben, nl. elkaars aanmoedigend gezelschap, zoekt en vindt Simon Vestdijk in de rusteloze geëmotioneerdheid van zijn ego zelf.

Dit type kunstenaar is zich reeds vroeg bewust van een artistiek doel dat hem voor ogen staat en hij poogt zijn creatieve taak met een welhaast Kantiaanse regelmaat te vervullen. De anderen, dat zijn de grote werken waardoor hij zich omringd weet, geen boek in zijn omgeving wenste te zien als hij de traditionele erfenis waaraan hij het zijne poogt toe te voegen. De creatieve rivaliteit neemt in die gevallen een veel minder directe maar diepere vorm aan. Men zou een dergelijk kunstenaar als traditioneel kunnen bestempelen in die zin dat hij ten volle beseft dat de schreeuw naar het nieuwe en originele slechts dan een zinvolle betekenis heeft als deze voortkomt uit een diep respect voor en kennis van datgene wat tot stand is gebracht. Het nieuwe om wille van het nieuwe leidt de kunstenaar in het luchtledige, zoals anderzijds een loutere zucht tot behoud de kunst naar een stoffig museum zou verwijzen en de kunstenaar tot suppoost kleineren. Het verleden kan slechts op positieve wijze in het contemporaine bewustzijn functioneren indien het de kunstenaar steeds weer uitdaagt tot creatie, de strijd om de traditie voort te zetten: ‘continuer, continuer, voilà ce qui est nécessaire’, zoals Van Gogh in juli 1880 uitriep.

Deelname aan artistieke geschillen en strijdvragen of afstandelijk isolement voor individuele schepping zijn verschillende wijzen waarop het creatieve individu op het tijdsgebeuren reageert. Het zijn typen van uitingen die *naast* elkaar bestaan, maar zijn ook fasen in de ontwikkeling van een individuele kunstenaar die zich vaak *na* elkaar manifesteren. Naarmate het kunstenaarschap zich ontwikkelt, zal ook de voorwaarde van het isolement, de noodzaak alleen en met rust gelaten te worden zwaarder gaan gelden.

Na die eerste jaren waarin de jeugdige kunstenaar zich samen met zijn medestrijders verzet tegen de dominerende positie die de voorgangers binnen het domein innemen - een periode door Zola omschreven als die van een ‘belle intolérance’ -, zal hij zich een eigen weg moeten zoeken. Jeugd en opstandigheid zijn nu eenmaal geen kwaliteiten op zichzelf, slechts het oeuvre geldt. Het besef van tijd gaat drukken. Ernest Hemingway, in één van die dikwijls indrukwekkende interviews in de Paris Review, werd gevraagd waarom hij het contact met mede-kunstenaars en critici zo bewust trachtte te vermijden. Het antwoord luidde dat geestelijke onafhankelijkheid, eenzaamheid zelfs, voorwaarden waren geworden tot het behoud en volle ontwikkeling van zijn creatieve vermogens. De auteur verklaarde dat hij niet langer waardevolle tijd aan het scheppend werk wenste te ontnemen, vooral daar de tijd die hem nog restte al zo kort scheen. De anderen waren geheel van zijn artistieke weg verdrongen, een weg die hij alleen nog kon bewandelen.

Het scheppend werk dwingt de kunstenaar in de positie van de ‘lone traveller’, de eenzame reiziger die moet navigeren met de middelen die hij verworven heeft. Het tot stand brengen van een oeuvre blijft het doel waarop zijn meest nobele inspanningen gericht zijn en al datgene wat hem kan doen afdwalen wordt in steeds sterker mate verguisd of verafschuwd. In de kunstkritiek speurt men altijd gaarne naar invloeden en overeenkomsten tussen diverse werken. Het zou voor de criticus stellig de moeite lonen na te gaan of een kunstenaar bewust bepaalde andere werken heeft willen vermijden.

Rousseau beweerde vrijwel in het geheel niet te lezen om de eigen originaliteit te beschermen. James Joyce schreef in een brief van 24 juni 1921 dat in de periode dat hij aan *Ulysses* werkzaam was, hij bewust geen enkel literair werk had ingezien. Freud vermeed lange tijd het werk van Nietzsche te raadplegen en de laatste schreef in *Ecce homo* dat hijzelf er toe kwam om zijn gedachten op papier uiteen te zetten. Het schijnt dat Joseph Conrad zorgvuldig het werk van Dostojewski uit de weg ging. En nadat Arnold Bennett de eerste honderd en vijftig pagina's van Conrad's roman *Chance* had doorgewerkt, schreef deze in zijn dagboek: ‘Wat een ontmoedigend werk voor een auteur - hij weet verdomd goed dat hij immers een dergelijke stijl van schrijven nooit zal kunnen evenaren’. In al deze gevallen is er sprake van creatieve inhibitie in die zin dat een kunstenaar (of denker) het werk van de ander vermijdt uit angst dat dit een deprimerende en belemmerende invloed zou uitoefenen en daardoor het eigen creatief initiatief doen verflauwen.

De stad als centrum van artistieke vernieuwing en als cultureel museum, de plaats waar men tijdgenoten kan ontmoeten en het werk van de voorgangers in bibliotheken, musea en concertgebouwen kan bewonderen, heeft in de ontwikkeling van de modernere kunst een grotere rol gespeeld dan in voorafgaande tijden. Maar in essentie blijft ook de stad één van die uiterlijke factoren die voor de ontwikkeling van de kunst van niet meer dan een secundair belang zijn. Het creatieve proces laat zich niet conditioneren. Het wonderlijke van de kunst is dat zij onder de meest uiteenlopende voorwaarden en onder de meest extreme situaties tot stand is gebracht. Uiteindelijk is slechts de kunstenaar nodig, welke ook de uiterlijke situaties zijn mogen waarin hij zijn werk moet verrichten. Daarin juist ligt die geweldige, niet te onderdrukken vitaliteit van het creatieve.

3.

Atleet en soldaat

> 'Les talens se plaisent surtout là où il y a des rivaux à combattre et de l'honneur à les vaincre.'
> (Quatremère de Quincy, 1822)

De kunstenaar in de negentiende eeuw, bevrijd uit de dienstbaarheid van de adel, ziet zich geplaatst voor een open markt. Hij is autonoom, ontleent daaraan zijn trots en ambities, maar economisch is hij afhankelijk geworden van een publiek. Het is aan het individu om de wereld te veroveren, Bonaparte had daarin een voorbeeld gegeven. Napoleon had een diepe indruk nagelaten op de kunstenaars. Balzac wilde met de pen veroveren wat Napoleon met het zwaard had bereikt. De kunstenaar in de negentiende eeuw koestert grootse ambities, een intellectueel bonapartisme karakteriseert het artistieke strijdperk. Kenmerkend voor het tijdperk, aldus de gebroeders De Goncourt, is dat men geen mensen zonder ambities meer schijnt tegen te komen. Militantie en strijdbaarheid beheersen het culturele leven van de negentiende eeuw.

Die ambities vindt men weerspiegeld in de gevoelens van creatieve rivaliteit zoals die door tal van kunstenaars zijn uitgedrukt. In de negentiende eeuw scheen men alles aan het geniale getoetst te willen zien. Bij voortduring speurt men naar nieuwe giganten in de kunst. Als schilder is Michelangelo de enige uitdaging; bezit men dramatisch talent, dan dient men de strijd aan te binden met de Shakespeare, Racine, Goethe of Schiller. In een brief van 23 september 1827 roept de zeventienjarige Alfred de Musset uit: 'als ik mij niet met Shakespeare of Schiller zal kunnen meten dan zou ik maar liever helemaal niet willen schrijven.'

Balzac schreef op 20 juli 1832 aan zijn zuster dat hij zijn *Louis Lambert* bijna had voltooid en dat hij in dat werk de strijd had willen aanbinden met Goethe en Byron, met *Faust* en *Manfred*, om zodoende de vijandige kritiek die hij had moeten ervaren voorgoed het zwijgen op te leggen. Zelfs Baudelaire, de auteur van dat prachtige, geconcentreerde en daardoor weinig omvangrijke oeuvre (vooral in vergelijking tot dat van zijn directe voorgangers en sommige van zijn tijdgenoten), bleek al even ambitieus in zijn voornemens. Op 19 februari 1858 meldde deze dat hij liefst een twintigtal romans in het hoofd zou hebben en twee drama's. Hij zou zijn tijdgenoten willen verbazen, verpletteren zelfs onder de macht van zijn scheppingen zoals Byron, Balzac en Chateaubriand dat vôôr hem gedaan hadden.

In de genoemde gevallen betrof het grote kunstenaars die zich zochten te meten met de uitdagende aanwezigheid van geniale en alom bewonderde meesterwerken. Ieder van hen is daar op een geheel eigen wijze in geslaagd. Anderzijds heeft de negentiende eeuw onder al die hemelhoge ambities verloren aan gevoel voor maat en proportie. De disharmonie tussen woord en daad is stellig een aspect van met name de eerste helft van de eeuw. In 1835 observeerde Franz Liszt met afschuw de manie 'de BYRONISER et de WERTHERISER tout le monde' en zelfs de meest onwaardige koppen te kronen.[4.]

Met de veranderde sociale positie van de kunstenaar wijzigen zich ook de opvattingen over de waarde en de status van de kunst in de samenleving. Termen als originaliteit, creativiteit en genialiteit kregen allereerst in de Engelse Romantiek een hernieuwde en hogere inhoud. De meest belangrijke formulering van die denkbeelden vindt men terug in Edward Young's *Conjectures on Original Composition* (1759). Dit werk vond in de Duitse vertaling een enorme weerklank onder de strijdbare generatie van 'Sturm und Drang'. Creatie, genie en originaliteit zouden sleutelwoorden worden in de filosofisch-esthetische theorieën van de Duitse Romantiek en vandaar uit werd ook het Franse denken beïnvloed.

De Duitse romantici hadden de kunstenaar een hoge, priesterlijke rol toebedeeld. In een wereld waarin het geloof verscheurd begon te raken zou de kunst de plaats van de religie kunnen innemen en de kunstenaar de priester vervangen. De Franse kunstenaar echter denkt zich, onder saint-simonistische invloeden, een meer sociale en politieke missie toe binnen, als niet boven, de samenleving. Rond 1830 begon de leer van Saint-Simon een werkelijke greep op de intelligentsia te krijgen. Vele kunstenaars voelden zich tot die leer aangetrokken omdat Saint-Simon de artiest ogenschijnlijk een leidende rol in de samenleving toedacht. Vooral in de latere werken, de *Opinions littéraires* en het *Nouveau Christianisme*, benadrukte de politieke filosoof de rol van de kunstenaars als een 'avant-garde' in dienst van de vooruitgang. Alleen de kunstenaar, schreef Emile Barrault (leerling van Saint-Simon) in zijn pamflet *Aux artistes* van 1830, is in staat de vooruitgang van de mensheid te leiden.[5.]

Het verzet tegen het saint-simonisme zou vooral komen vanuit de kringen waar het 'l'art pour l'art' opgang maakte. De rol van propagandist voor een rechtvaardiger maatschappelijk systeem was deze kunstenaars nu eenmaal volkomen vreemd.

Het is op zichzelf opmerkelijk dat Saint-Simon reeds de term avant-garde aan het oorspronkelijke militaire gebruik heeft onttrokken en als metafoor in zijn visie van het toekomstig cultureel gebeuren heeft toegepast. Daar kan men echter niet uit afleiden dat de filosoof de term de connotatie heeft gegeven waarmee wij in de twintigste eeuw zo vertrouwd zijn geraakt. Daniel Bell's opmerkingen zijn in dit opzicht onjuist.[6.]

Sainte-Beuve schijnt mij de eerste criticus toe in wiens werk het woord avant-garde de moderne betekenis heeft gekregen. In diens beschrijving van de functie en rol van Stendhal in de aanval op het classicistische bouwwerk, omschrijft Sainte-Beuve de actie van Stendhal als 'un cheveauléger d'avant garde'.[7.] Daarna ziet men de uitdrukking 'les artistes de l'avant-garde' vooral in journalistieke geschriften verschijnen.

In Baudelaire's *Mon coeur mis à nu* (nummer XXIII) wijst de dichter op de voorkeur van zijn tijdgenoten om zich in militaire termen uit te drukken. Iedere metafoor draagt een snor, schreef hij. Als één van de veelgehoorde woorden vermeldt Baudelaire de term avant-garde.

Langzaam maar zeker begon de term de militaire bijbetekenis te verliezen en gedurende de laatste decade van de negentiende eeuw verwierf het woord een onafhankelijke status. Het is zeer wel mogelijk dat, zoals Roger Shattuck suggereert, de gehele polemiek rondom de geruchtmakende Dreyfus affaire met alle politieke en militaire betrokkenheid, het woord in die jaren een hernieuwde actualiteit heeft gegeven. Niettemin blijft de frekwentie van woordgebruik ook in die jaren negentig nog betrekkelijk laag. De term avant-garde is weliswaar een erfenis van het kritisch jargon van de negentiende eeuw, herinnerend aan de militante competitieve verhoudingen tussen bewegingen en groeperingen in de kunst, maar de explosiefgeladen inhoud zou dit woord pas in onze eeuw verwerven (en weer verliezen ook: avant-garde suggereert nu nog slechts dat het één of ander nieuwe merk zeeppoeder de tijd ver vooruit zou zijn).

Er zijn talloze redenen aan te wijzen waardoor de rivaliteit tussen kunstenaars verscherpte. De kunstenaar van de negentiende eeuw heeft een aantal drukkende problemen onder ogen moeten zien: zijn weinig beschermde sociale positie, het overmatig aanbod van creatief werk (een culturele over-productie) en de opeenhoping van contemporain talent en genie in één stad. De klachten over het zo sterk gestegen aantal kunstenaars zijn dan ook legio. Iedere artiest moet zo luid mogelijk schreeuwen om zelfs maar gehoord te worden, schreef Taine in zijn *Noies sur Paris*. Dit alles heeft stellig bijgedragen tot die cultus van de originaliteit en de kritiekloze jacht naar het nieuwe.

Avant garde was slechts één van de militaire termen waarin in de negentiende eeuw de onderlinge geschillen tussen kunstenaars werden uitgevochten. Een terminologisch geweld dat men voor het eerst kan waarnemen in de conflicten tussen romantici en classicisten. In zijn studie over de rol van het invloedrijke tijdschrift Globe in deze strijd, wees P. Trahard reeds op de voorkeur van de medewerkers aan dit tijdschrift om zich in militant militaire metaforen uit te drukken.[8.]

Stendhal toonde eenzelfde voorliefde. Verblijvend in Milaan, ontwierp deze in 1818 een kaart waarop hij twee strijdende kampen aanduidde, die van de romantische en de classicistische legers. De romantische troepen werden geleid door de Edinburgh Review en bestonden uit vier compagnies: de Engelse, Spaanse, Duitse en Italiaanse auteurs. Zij bevonden zich aan de linkeroever van de rivier van ‘Publieke Bewondering’, terwijl het classicistisch leger de rechteroever verdedigde tegen het offensief dat de romantici tegen hen gericht hadden.

Het Napoleontisch en post-Napoleontisch tijdperk werd ongetwijfeld gedomineerd door een fanatiek militaire instelling. In mijn dagboek van 1801 had Stendhal reeds de gedachte genoteerd om de mogelijkheid van een toneelstuk onder de titel *La soldatomanie* of *La manie du militaire* eens uit te proberen.

Doordat de kunst een essentieel andere positie in de samenleving ging innemen, veranderden ook de verhoudingen tussen de kunstenaars onderling. Onttrokken aan de bescherming van patronage werd de kunst verplaatst naar die open markt van felle concurrentie. De anderen waren niet langer louter creatieve rivalen, maar mededingers die de bestaanszekerheid van de kunstenaar bedreigden. Vandaar dat de creatieve rivaliteit dikwijls zulke ongehoord vurige vormen gaat aannemen. En om deze felheid in termen uit te drukken greep men naar het militaire jargon van vernietiging en geweld. In de negentiende eeuw wordt het creatief domein een slagveld, de kunstenaar een strijdend soldaat.

Hoe dan lagen de artistieke verhoudingen in vroeger perioden en bestaat er een metafoor waarmee men die verhoudingen op adekwate wijze heeft weten uit te drukken?

In zijn nog immer fascinerende studie *Homo ludens* heeft Huizinga met klem gewezen op de nauwe relatie tussen kunst en spel. *Poiesis* is een spelfunctie. Zij vindt plaats in een speelruimte van de geest, in een eigen wereld die de geest zich schept, waarin de dingen een ander gelaat hebben dan in het ‘gewone leven’ en door andere banden aan elkaar verbonden zijn dan door strikt logische. Dichten als sociaal spel treft men alom in de cultuurgeschiedenis aan. Zelden ontbreekt daar dan het element van wedkamp.

In hoeverre blijft de spelkwaliteit van de kunst bewaard bij de ontplooiing en verbijzondering van de beschaving, vraagt Huizinga. Naarmate die beschaving zich geestelijk en materieel ontplooit, breiden de gebieden waar de ludieke trek niet is waar te nemen zich uit ten koste van die waarbinnen het spel vrij baan heeft. De auteur prijst de achttiende eeuw nog voor de hoge graad van spelkwaliteit door de gehele cultuur. De negentiende eeuw echter laat maar weinig ruimte meer voor die spelfactor. Het prozaïsch nuttigheidsbesef gaat overheersen. Arbeid en productie worden ideaal en idool, efficiëntie de voorwaarde tot succes. Een algemene verernstiging karakteriseert de cultuur van de negentiende eeuw. De moderne cultuur wordt steeds minder ‘gespeeld’ en op bijna alle terreinen heeft het ludieke zijn betekenis verloren. Aldus Huizinga.

In de kunsttheorieën van de achttiende eeuw domineerden nog de ideeën van imitatio en emulatio. In dat opzicht speelt in het gehele denken ten aanzien van de creatieve arbeid de rivaliteit een vitale rol. In de houding van de kunstenaar tegenover de anderen is zijn grootste ambitie om het bewonderde voorbeeld te evenaren, zo mogelijk te overtreffen. In zijn wedijverende actie ligt nog een belangrijk deel van het spelelement besloten.

Quatremère de Quincy was één van de grootste kunstcritici van de vroege negentiende eeuw en een fel verdediger van de classicistische principes in de kunst (men heeft hem wel aangeduid als de Franse Winckelmann). Hij mengde zich in de strijd tegen de romantici. In 1825 nog formuleerde hij een opvatting van het kunstenaarschap zoals die in de achttiende eeuw algemeen werd begrepen en waarin dat spel-element glashelder verwoord is. Daar het hier een sleuteltekst betreft zou ik deze onvertaald willen laten:

> Pour moi je ne saurois, dans le règne bien organisé des talens, me représenter la concurrence *morale* qu'ils comportent, autrement que sous l'image de ces jeux du cirque, de ces stades antiques, où un nombre reglé d'athlètes, éprouvés de longue main par les travaux du gymnase, venoient, soumis à des conditions déterminées, et sous les yeux de leurs juges, disputer, entre rivaux dignes de l'être, la palme de la victoire.[9.]

Met andere woorden, de metafoor die men in voor-romantische perioden gaarne aanwendde om de houding van de kunstenaar *vis-à-vis* de anderen aan te duiden is die van een atleet die zijn gelijkwaardige tegenstanders binnen het besloten domein van een stadion op de atletiekbaaan bestrijdt. De kunstenaar is een atleet die in de wedren tegen andere talenten naar de overwinning streeft, schreef de beeldhouwer en criticus L.P. Deseine in 1814.[10.]

Gedurende de negentiende eeuw echer werd de kunst van dit besloten domein van het stadion naar het open slagveld gevoerd. In de onderlinge competitieve verhoudingen tussen kunstenaars is de atleet tot soldaat geworden.

4.
Koning of zwerver

> ‘La Bohême, c'est le stage de la vie artistique; c'est la préface de
> l'Académie, de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue’.
> (Henri Murger, 1849)

Huizinga noemde de wedkamp in spel en kunst tot op zekere hoogte doelloos. Dat wil zeggen: hij loopt in zichzelf af en zijn uitslag maakt geen deel uit van het noodwendige levensproces van de groep of het individu. In de creatieve wedijver gedurende de negentiende eeuw echter wordt de ‘uitslag’ van levensbelang voor de kunstenaar. Het creatieve individu, eens binnen de patronage en protectie van de adel, moet zich nu alleen waarmaken tegenover en ten koste van de anderen.

Deze essentieel gewijzigde verhoudingen tussen kunstenaars vinden uitdrukking in de wijzen waarop men het besef van de anderen, de gevoelens van rivaliteit en concurrentie in woorden heeft weergegeven. In zulke termen als 'streven naar, evenaren en overtreffen' herkent men nog duidelijk dat element van wedkamp dat men tot en met de achttiende eeuw in de cultuur kan bespeuren. In de negentiende eeuw verscherpt deze terminologie zich. In die felle strijd tussen groepen en bewegingen, tussen individuele kunstenaars onderling om althans een deel van het creatieve domein te veroveren, heeft men naar het meest zware geschut van woorden gezocht. Enkele voorbeelden.

De jeugdige romantici, schreef Théophile Gautier in 1857, wensten de academische tradities van de classicisten tot puin te slaan (*battre en brèche*); volgens Huysmans was Baudelaire de eerste moderne dichter die erin geslaagd was het pompeuze oeuvre van Victor Hugo te verbrijzelen (*briser*); de decadenten, aldus Anatole Baju in een artikel gericht tegen Emile Zola in het tijdschrift le Décadent van 1 april 1888, wensten het Naturalisme te wurgen (*étrangler*); Delacroix schreef in een brief aan Paul Huet naar aanleiding van diens schilderij *Inondation à Saint-Cloud* (tentoongesteld op de Exposition Universelle van 1855) dat deze met dit meesterwerk de probeerselen van zijn tijdgenoten verpulverd had (*pulvériser*).

In de terminologie van de creatieve rivaliteit in de Franse kunst blijkt het werkwoord *écraser*=verpletteren het meest frekwent gebruikt. George Sand schreef in een brief van 29 april 1834 aan Musset dat de laatste in staat zou moeten zijn de belachelijke en ongerechtvaardigde trots van zijn tijdgenoten onder zijn artistiek werk te verpletteren; Emile Zola zocht het werk van zijn tijdgenoten en dat van zijn kritische tegenstanders onder zijn superioriteit te verpletteren.

Het is aardig om in dit verband ook eens op het creatieve streven van Lodewijk van Deyssel te wijzen. Op 25 december 1889 overweegt deze de voornemens voor het daarop volgende jaar en verwoordt dan dit werk- en strijdplan:

> Ik moet mijn voornemen volbrengen van jaarlijksch een 2e graads werk te doen verschijnen zoo als b.v. *De kleine Republiek*; behalve dat moet, buiten kritische artikelen zoo als b.v. 'la Terre', 'De Goncourt', en 'Lidewijde' en buiten eventuèele bijdragetjes in den vorm van boekbeoordelingen, Varia, etc, in elke aflevering een schets als *Menschen en Bergen* van mij verschijnen. Dit laatste om Delang c.s. *ook daar, ter plaatse* hunner prouessen, te ekrazeeren, en telkens weêr te ekrazeeren.[11.]

Delang, schuilnaam voor Jan Hofker, werkte sinds oktober 1889 aan De Nieuwe Gids mee. Merkwaardig genoeg had Van Deyssel het tweede fragment van *Menschen en Bergen* dat in de vijfde jaargang (1890) van het tijdschrift verscheen, aan deze Delang opgedragen. Een sterk staaltje van 'humour noir' zoals Harry G.M. Prick deze geste noemde.

Het besef van de nieuwe markt-situatie in de kunst vindt men al vroeg uitgedrukt en vanaf het begin verneemt men klachten dat kunstenaars zich aan het publiek proberen te verkopen. William Hazlitt schreef in 1825 een essay over Lord Byron - opgenomen in de bundel *The Spirit of the Age* -waarin de criticus Byron's 'extreme ambition of novelty' terugvoert tot diens verlangen om de publieke aandacht op zich te vestigen. Byron zocht dat publiek en bleek bereid alle middelen aan te grijpen om maar te prikkelen of te schokken. Het maakte, aldus Hazlitt, de dichter maar weinig uit wat hij zei als hij het maar op een wijze kon overbrengen die anders en nieuw was.

Vele critici lieten zich met zorg uit over de commercie in de kunst. Sainte-Beuve protesteerde in een essay, dat vooral tegen Balzac gericht was, tegen de industrialisatie van de literatuur en in 1833 publiceerde een ander vooraanstaand criticus, Désiré Nisard, een 'Manifeste contre la littérature facile'. In de conflicten tussen kunstenaars en critici treft men herhaaldelijk een opmerkelijke tegenstelling van attitudes aan: de botsing tussen verheven, welhaast religieus artistiek ideaal en cynische zakelijkheid, tussen missie en commercie.

De afkeer van het 'verkoopbare' aspect van de kunst neemt tegen het einde van de negentiene eeuw extreme vormen aan, mede door de overweldigende kunstproductie van het Naturalisme. Als in zovele opzichten kan men Théodore de Banville als voorganger van het denken van de generaties van decadenten en symbolisten aanwijzen. Met klem benadrukte deze dat verkoop geen enkele waarde van het kunstwerk impliceert en in een tijd dat iedereen de ogen naar de grond gericht houdt om in de modder naar goud te speuren, daar dient de werkelijke dichter de blikken naar de hemel te richten. De symbolisten, aldus Camille Mauclair, hadden de ambitie om een groots maar onverkoopbaar oeuvre te scheppen, 'ne pas se vendre, ne pas "arriver"'[12.] Succes is een vorm van 'literaire prostitutie', aldus Péladan. Men ziet hier bovenal een poging de kunst te onttrekken aan de dwang van vraag en aanbod. Men zoekt de kunst te dienen, 'avec désintéressement, et vivre et mourir pour l'amour d'elle!'.[13.]

De term *désintéressement* overigens is een fascinerende uitdrukking in de modernere cultuurgeschiedenis en zou stellig een diepgaander onderzoek verdienen. De term vindt men bij voortduring in nauwe samenhang met het 'art pour art' en is zeker van oudere herkomst dan die frase. De filosofische achtergrond van het woord dient men in de *Kritik der Urteilskraft* van Kant te zoeken. In deze context echter doet de geschiedenis van dat betekenisvolle woord niet ter zake.

Hoezeer het commerciële succes van de naturalisten ook in Nederland werd opgemerkt en door sommigen verafschuwd, blijkt bijvoorbeeld uit het essay 'Muziek en modernisme' waarin Alphons Diepenbrock het werk *l'Attaque du moulin* van de jonge componist Alfred Bruneau aanviel. De componist, aldus Diepenbrock, zou de musicus van het Zolaisme willen zijn,

> dat is van al wat er aan oppervlakkigheid en ondiepte van denken en voelen in het gevolg van een zeker dik en olieachtig, naar petroleum en fabrieksrook stinkend (grofedelaardig) werkmanspessimisme door den travailleur Zola in snood-gemultipliceerde gele boekdeelen tot hoon en schande van dezen tijd (in dubbelen zin) onder woorden gebracht is.

De toon waarin Diepenbrock het krachtig creatief talent van Zola verguist is stellig niet ongewoon voor de tijd. Zola heeft heel wat identieke aanvallen te verduren gehad, maar dat neemt niet weg dat invloedrijke dichters als Mallarmé of Pierre Louys wel degelijk de scheppende krachten van de romanschrijver gezien en erkend hebben. Maar niet slechts zij die de kunst om wille van de kunst cultiveerden of haar met welhaast religieuze vervoering verheerlijkten, verzetten zich tegen het cynisme waarmee de kunsthandel bedreven werd, de 'tulpen-handel' zoals Vincent van Gogh het gaarne uitdrukte.

Een veel meer sociaal bewogen kunstenaar als Richard Roland Holst bijvoorbeeld neemt met afschuw de commercialiteit van het hele kunstgebeuren waar als hij schrijft:

> 'Originaliteit' dat is wat het individualisme wil, dat woord klinkt als eenige roep over de herrieachtige kunstmarkt van thans en het wordt gezocht en aangeprezen, bekijfd en betwist, hier erkend, gindsch verworpen, heden is de oploop op de markt links, morgen is hij rechts. Alles krioelt door elkaar, kunstenaars, kunstkoopers en critici, en over het geheel hangt de walm van het mercantilisme.[14.] In de botsing van attitudes van ideaal en zakelijkheid wordt bovenal de vraag gesteld naar de oprechtheid van de kunstenaar en de authenticiteit van het kunstwerk. Vragen die vóór de negentiende eeuw niet gesteld werden omdat het antwoord als vanzelfsprekend beschouwd zou worden. Sinds de vroege negentiende eeuw echter is de oprechtheid van de kunstenaar, het kunstwerk, een criterium zo niet een *sine qua non* geworden.

In *The Mirror and the Lamp* constateert M.H. Abrams een dubbele betekenis in het gebruik van de term *sincerity*. In het werk van Wordsworth en Carlyle heeft dit criterium bovenal een morele connotatie. Daarnaast, in het denken van Leigh Hunt bijvoorbeeld, is het vrijwel een equivalent van het spontane en natuurlijke in de kunst als tegenstelling tot het gekunstelde en gewilde. Ook bij Baudelaire treft men de termen *sincérité* en *naïveté* dikwijls naast elkaar aan.

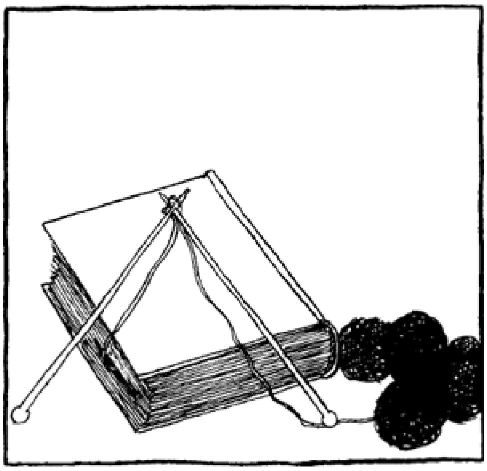
Diverse kunstenaars hebben echter gewezen op het gebrek aan waarde van dit criterium voor het scheppingsproces. Valéry, als zo dikwijls, formuleert die gedachte in vrijwel onvertaalbaar puntige vorm: ‘La sincérité voulue mène à la reflection, qui mène au doute, qui ne mène à rien’.[15.] Igor Strawinsky, in zijn interessante gesprekken met R. Craft, erkent de oprechtheid van de kunstenaar als een belangrijke voorwaarde die tegelijkertijd geen enkele garantie voor het kunstwerk inhoudt. De meeste kunstenaars zijn waarschijnlijk wel oprecht maar de meeste kunst is van laag niveau, hoewel sommige onoprechte kunstwerken (*oprecht onoprecht*) erg interessant blijken.[16.]

Terecht heeft Henri Peyre er in zijn studie over *Literature and Sincerity* voor gepleit om dit criterium uit de kunstkritiek te bannen omdat het immers nooit naar esthetische waarden of kwaliteiten van het kunstwerk kan verwijzen.

Als één van de gevolgen van de ontwikkelingen in de kunst laat de desintegratie van de school zich verklaren. In de aflevering van januari 1824 van la Muse française verwoordt een zekere Guiraud de denkbeelden van de jonge romantici als hij schrijft dat het de taak van de jonge kunstenaar zal zijn noch een genre noch een school voort te brengen, maar een strikt individueel oeuvre te scheppen. Deze instelling is met meer klem overgebracht door Victor Hugo in de inleidingen tot *Cromwell* (1827) en *Hernani* (1830) die beide het karakter van een romantisch manifest dragen. In dat voorwoord tot het eerste drama roept Hugo uit: ‘Weg met alle theorieën, regels en systemen. Laten we dat pleisterwerk dat de voorgevel van de kunst maskeert toch verwijderen! Er bestaan geen regels of modellen...’.

De desintegratie van de school in de kunst vloeide voort uit die ontwikkelingen die met de Romantiek een aanvang hadden genomen: het besef onder kunstenaars van een markt, hun autonome en afhankelijke positie daar tegenover en de wetenschap van rivalen die het hen noodzaakte hoe dan ook een plaats binnen het domein te veroveren.

Zeker, de negentiende eeuw heeft meer bewegingen, groeperingen en manifesten gekend dan welk ander tijdperk in de kunst. Dat is op zichzelf al een teken van dat uiteenvallen van vroegere eenheid. Zou men de term school in de kunst willen handhaven (en daar lijkt maar vrij weinig op tegen), hoe dient men de school in de modernere kunst dan te interpreteren?



Peter Yvon de Vries.

De school in de klassieke zin van het woord was gebaseerd op de *rationale* autoriteit van de meester over de leerling. In de overdracht van kennis en techniek, overbrugt de leerling de afstand die hem van de meester scheidt en op het moment dat hij deze geëvenaard heeft, heft de autoriteitsverhouding zichzelf op. Het is een rationeel proces in die zin dat beiden naar eenzelfde doel werken, naar een situatie waarin de leerling de meester uiteindelijk zal kunnen overtreffen.

In de negentiende eeuw wordt deze verhouding ten dele vervangen door een *irrationele* vorm van autoriteit, die van de meestér-discipel verhouding. Giganten in de kunst als Wagner of Hugo werden als goden vereerd en gevolgd door een schare van trouwe en dienstwillige volgelingen. Deze situatie is irrationeel omdat hier aan de zijde van de volgeling zelden sprake is van een groeiproces. Men kan geen discipel zijn en tevens een ruimte scheppen waarbinnen het eigen werk recht van bestaan heeft. Schepper en dienaar zijn onverenigbare tegendelen.

De aanwezigheid van de meester drukt een gevoel van inferioriteit op de volgeling, een verlies aan eigenwaarde en identiteit. In perioden van dominerende genialiteit, schijnt het altijd alsof de kunst een definitieve wending heeft genomen, alsof de laatste woorden gesproken zijn. Men denke aan het wagneriaanse tijdperk. Of, zo men het verschijnsel buiten de kunst wil waarnemen, aan de tirannieke druk die Freud op zijn leerlingen uitoefende (lees Paul Roazen's boeiende verslag over het conflict tussen Freud en diens talentvolle leerling Victor Tausk dat met de zelfmoord van de laatste eindigde).

Anderzijds is de school sinds de Romantiek een negatieve eenheid van jongeren geworden. Jeugd speelt daarin een belangrijke rol. Gautier wees reeds op het feit dat het romantische leger vrijwel geheel uit jongeren bestond. In het scherp verhoogde tempo van ontwikkelingen in de samenleving, gaat de jeugd voor het eerst een invloed van betekenis krijgen. Mede daaraan ontleent de rivaliteit tussen bewegingen in post-romantische tijden haar militantie en strijdbaarheid.

Hugo heeft zich altijd tegen de aanduiding romanticus verzet en wees erop dat de groep hem slechts gediend had om een weg te banen voor eigen, individueel werk. In zijn *Existence du symbolisme* benadrukte Valéry dat slechts de negatie van de groep hen bond in de strijd tegen de naturalisten. Een Anatole Baju in zijn beschouwingen over de ‘literaire anarchie’ van de jaren tachtig-negentig, beschrijft de destructieve rol, de vernietigende functie van de groep der decadenten. Het lijkt welhaast de opdracht van een huurleger, zodra de vijand verslagen is, valt de groep uiteen. De decadenten hebben slechts gefunctioneerd als ‘force de destruction’. Als zodanig kan men de school in de gehele moderne kunst beschouwen. De school verenigt die jonge kunstenaars die zich nog in een *nee-fase* van ontwikkeling bevinden.

Hierin ligt de essentie van de creatieve rivaliteit sinds de negentiende eeuw: scholen en theorieën worden van een secundaire betekenis en daarvoor komt een in toenemende mate agressief individualisme in de plaats. In een tijd van geweldige ambities, van een cultureel bonapartisme, zoekt een ieder op eigen kracht een weg naar de top waar slechts weinigen kunnen toeven: ‘être roi ou goujat’[17.], koning of zwerver, dat is de extreme situatie waarvoor de kunstenaar zich geplaatst weet. De vroegere wedkamp om de *beste* te zijn, wordt nu de strijd om als *enige* over te blijven. De rivaal moet niet meer spelenderwijs overtroffen worden in poëtisch of artistiek kunnen, maar bestreden, verdrongen en uitgeschakeld. De creatieve rivaliteit in de negentiende eeuw kenmerkt zich door een streven naar exclusiviteit, naar monopolie binnen het artistieke domein.

5.

Bezet gebied

> ‘C'est un grand malheur qu'on naisse au milieu de chefs-d'oeuvre récents,
> et qu'il faille désespérément faire autre chose.’
> (Paul Valéry)

Een van de meest interessante concepten overgeleverd uit perioden van Klassieke cultuurbeschouwing is dat van de *materia occupata*, een gedachte waarvoormen in latere Franse kritische geschriften de woorden ‘carrière remplie’ zal aantreffen en in de Duitse kritiek die van ‘verrannte Wege’.

De gedachte van het bezette gebied in de kunst werd het eerst geformuleerd door Velleius in zijn interessante werk over de *Historia Romana*. De kernvraag die de historicus daar stelt is één van de meest fascinerende maar moeilijk te beantwoorden problemen in de cultuurgeschiedenis: Hoe komt het dat men in bepaalde perioden een concentratie van groot artistiek talent kan waarnemen alsof plotseling al het sluimerend talent in een cultuur tot uitdrukking wordt gebracht, alsof alle creatieve mogelijkheden beproefd worden en naar een hoogtepunt geleid waarna verval moet volgen omdat perioden van culturele volmaaktheid nu eenmaal slechts van korte duur kunnen zijn? Als voorbeeld zou men de Italiaanse Renaissance kunnen aanwijzen: er blijkt daar een duidelijke, onafgebroken ontwikkeling in één richting die naar een hoogtepunt wordt gevoerd, door een groot aantal begaafde kunstenaars. Een staat van perfectie bereikt, het domein uitgeput, vervalt die cultuur welhaast weer even onvermijdelijk in het steriele patroon van navolging en imitatie.

Op deze gedachte is ook Coleridge's onderscheiding tussen perioden van ‘primary and secondary imagination’ gefundeerd. De eerste, waarlijk creatieve perioden, zijn die waarin kunstenaars scheppend te werk gaan in die zin dat zij nieuwe inzichten leveren, andere technieken ontwikkelen en ongekende aspecten aan het denken toe voegen. Daartegenover staan perioden van re-creatie, die waarin de nieuwe mogelijkheden die zijn aangeduid worden voortgezet en uitgewerkt.

Zelfs het verschil tussen romantisch en classicistisch is in deze zin geïnterpreteerd. Valéry bijvoorbeeld maakte in een brief van 19 december 1932 aan Timmermans, professor literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam, het volgende onderscheid: ‘Le classique organise, civilise le pays sauvage, la terre vierge que le romantique a abordée en pirate et violemment conquise’. De romantische geest, met andere woorden, verovert en ontdekt terwijl de classicist het bezette maar woeste terrein cultiveert en bewoonbaar maakt.

Een van de hoofdredenen die Velleius aanwijst voor de concentratie van genialiteit in bepaalde tijdperken is het element van de creatieve rivaliteit. Niets blijkt zo uitdagend als de aanwezigheid van een of meerdere grote creatoren. Hun aanwezigheid stimuleert de anderen tot grotere prestaties en het artistieke domein raakt weldra bezet door een groot aantal rivaliserende kunstenaars. Anderen, lateren en jongeren, die niet in staat blijken een plaats binnen dat bezette gebied te veroveren, worden gedwongen naar nieuwe en onbetreden gronden te speuren. In dit idee van de *materia occupata* zoals dat door Velleius geformuleerd werd en geprezen door Goethe in zijn essay over ‘Winckelmann und sein Jahrhundert’ (1805) als een belangrijke gedachte voor kunstbeschouwers, ligt de verklaringsgrond voor de creatieve vitaliteit waarmee de kunst in grillige onvoorspelbaarheid wordt voortgedreven.

Voorbeelden van dit principe treft men zowel in kunst als wetenschap aan. De gedachte dat de wetenschap, in tegenstelling tot de kunst waar altijd sprake van een *ricorso* is, een teruggrijpen naar de wezenlijke vragen van de menselijke conditie, zich in een rechte lijn zou ontwikkelen is naar mijn idee onhoudbaar. Deze gedachte werd in 1833 ontwikkeld door Quatremère de Quincy in zijn essay ‘De la marche différente de l'esprit humain dans les sciences naturelles et dans les beaux-arts'. In 1864 nam Victor Hugo deze lijn van denken opnieuw op in 'L'art et la science', het derde deel van zijn studie *William Shakespeare*. Hugo's denken is van aanwijsbare (maar niet genoemde) invloed geweest op hetzelfde verschil tussen de ontwikkelingen in kunst en wetenschap dat door Daniel Bell werd geponeerd in zijn boek over *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976).

De voortgang in de wetenschap, aldus deze denkers, beweegt zich in een rechte lijn omdat die beheerst wordt door zulke principes als nuttigheid, bruikbaarheid en efficiëntie. Daarmee schijnt het creatieve aspect van het wetenschappelijk denken geheel uitgesloten. Maar, zoals Poesjkin eens terecht opmerkte, in de geologie speelt de inspiratie een even belangrijke rol als in de poëzie. In haar laatste hoofdstuk van *The Human Condition* schrijft Hannah Arendt dat als het technologische denken uitsluitend afgestemd was geweest op bruikbaarheid, dan zou daaruit nauwelijks enige wetenschappelijke kennis ontwikkeld zijn. Onze kennis stamt grotendeels uit een niet-praktisch gericht zoeken naar 'doelloze' wetenschap, uit het spel van de creatieve geest. De vondst van het horloge bijvoorbeeld zou het moderne tijds- en tempobesef grondig wijzigen. Voor de uitvinders echter was dit niet meer dan een toevallige bijkomstigheid. Zij hadden geen praktische doeleinden, voor hen was deze vondst voortgekomen uit het louter 'theoretische' oogmerk om experimenten met de natuur uit te voeren.

In wijdere zin kan men daar aan toevoegen dat indien men het gehele wetenschapsonderwijs gaat afstemmen op het utiliteitsprincipe, men de hoofden van studenten volpompt met nuttige ideeën maar dat daarmee de vitale factor van de creativiteit wordt onderdrukt. Met het bruikbaarheidsbeginsel in gedachte strooit men kennis in jonge hoofden zoals men kunstmest over het land verspreidt: uitsluitend om de oogst te verhogen - maar de grond raakt sneller uitgeput.

Terug echter naar de kunst en de gedachte van de *materia occupata*: hoe kan men zich dit principe in werking voorstellen? Voorbeelden ontleend aan de literatuur, de muziek, de geschiedvorsing en de literaire kritiek mogen daarvan een inzicht geven.

Hugo - Baudelaire - Flaubert

In de negentiende eeuw was het vooral Victor Hugo die (meer dan Balzac) het grootste eigentijdse succes oogstte en zijn medekunstenaars onder een voortdurende en massale creatieve productie scheen te verpletteren.

In 1878 observeerde Emile Zola die macht waarmee Hugo het gehele domein scheen te overschaduwen. In de betreffende passage kiest Zola een metafoor waaruit mede blijkt hoezeer het besef van territorialiteit in de kunst een rol speelt. Het schijnt, aldus Zola, alsof geen enkele plant meer in de literaire grond wil wortelen omdat de schaduw van de machtige eik die Hugo daar geplant heeft dit belet. Die eik van romantisch lyrisme spreidt zijn takken naar het oneindige uit, ontneemt al het voedsel aan de grond, vult de ruimte en er is geen dichter die, dromend onder deze boom, niet de oren vol heeft van de muziek die de vogels daar voortbrengen. Het fatale effect is dat alle stemmen diezelfde muziek herhalen. Er schijnt geen enkele ruimte meer te zijn voor een ander lied.[18.]

Ook Valéry heeft dikwijls trachten duidelijk te maken wat het 'probleem Hugo' voor de generaties van schrijvers tussen 1840 en 1890 heeft betekend. Hugo's creatieve almacht wekte de illusie onder tijdgenoten dat de kunst in een definitieve fase van ontwikkeling gebracht scheen te zijn, dat men na Hugo nog slechts kon navolgen dan wel volledig in stilzwijgen vervallen. Valéry wees op dat illusoire denkbeeld in zijn *Cahiers* van 1918 en in een brief van oktober 1923 stelde hij het probleem Hugo in de volgende termen: hoe kon een schrijver in de negentiende eeuw aan de druk van Hugo ontsnappen? hoe kon hij bestaan ondanks Hugo? hoe zou hij diezelfde toppen als Hugo had bereikt kunnen beklimmen?[19.]

Gustave Flaubert is zich altijd zeer bewust geweest van de 'présence' van Hugo. De nauwgezet, zeer langzaam werkende Flaubert bij wie iedere pagina van een roman slechts na harde en tijdrovende arbeid tot stand kwam, was verbijsterd door Hugo's creatieve vruchtbaarheid. Talloze malen heeft de auteur van *Madame Bovary*, de eerste 'moderne' roman, zich in zijn fascinerende briefwisseling uitgelaten over de problematische aanwezigheid van Hugo.

De bewondering voor Hugo en de ontmoedigende opgave in diens schaduw te moeten werken, werd bijvoorbeeld op 8 oktober 1859 door Flaubert tot uitdrukking gebracht. Hij schrijft in die brief:

> Binnenkort verschijnt er een meesterlijk werk: *la Légende des siècles* van Hugo. Nooit tevoren is de dichter nog tot dergelijke hoogten gestegen.... Wat een overgave spreekt er uit dit werk, welk een scheppingskracht en beheersing van de taal! Wat een wanhopige opgave om naast een dergelijk auteur te moeten schrijven
> (*Correspondance IV*, p. 339).

Maar vooral de publikatie van Hugo's *Les misérables* werd door Flaubert met wanhoop gadegeslagen. Gedurende de maanden waarin de tien delen van deze roman zouden verschijnen, scheen iedere andere publikatie zinloos en overbodig.

Het overweldigende publieke succes van dit werk is door een ooggetuige, Gustave Simon, in opgewonden termen beschreven. Om half zeven 's morgens werden op 15 mei 1862 de deuren geopend van de uitgeverij-boekenzaak Pagnerre waar zich toen reeds rijen kopers hadden opgesteld die vochten om als eersten exemplaren van het zojuist gedrukte tweede en derde deel van de roman (*Cosette et Marius*) te bemachtigen. De eerste druk telde liefst 48.000 exemplaren.[20.]

Flaubert, de schrijver die zich zo weinig om het publiek beweerde te bekommeren, besluit dan onder die druk van het succes van Hugo de publikatie van zijn roman *Salammbô* uit te stellen. Hier volgen de meest opmerkelijke fragmenten uit de briefwisseling naar aanleiding van Hugo en de publikatie van *Salammbô*:

> Aan Mme Jules Sandeau, 21 oktober 1861.
> Morgen begin ik aan het laatste hoofdstuk van mijn roman, dat ik zo tegen het einde van januari hoop te voltooien. Wat echter de publikatie betreft lijkt het mij - tussen ons gezegd en gezwegen - onwaarschijnlijk dat de roman nog voor de herfst van het volgend jaar zal verschijnen ... als mijn uitgever (ik weet nog niet wie) het werk tenminste zal aandurven. Het schijnt mij persoonlijk althans voorbarig en onzinnig toe de publieke aandacht te willen trekken in de tijd dat de delen van de *Misérables* zullen verschijnen
> (*Correspondance IV*, p. 455).
> Aan E. en J. de Goncourt, 30 november 1861.
> ... zodra de *Misérables* omstreeks februari gaan verschijnen en er daarna maandelijks twee delen van uitkomen, zou het dan niet een onbeschaamde en onvoorzichtige daad zijn om in die tijd ook *Salammbô* te riskeren? Mijn kleine sloep, mijn bouwwerkje zou verpletterd worden onder dat galeischip, die piramide
> (*IV*, p. 459)

Aan Jules Duplan, 2 januari 1862.
... ik heb mij bijna zeker voorgenomen met de publikatie te wachten totdat het felste vuur van de *Misérables* enigszins gedoofd is...
(V, p. 4).
Aan E. Feydeau, januari 1862.
... Hugo zal voor lange tijd het gehele domein voor zich alleen opeisen...

(V, p. 5).
Aan Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 januari 1862. Ik ben er nog steeds niet zeker van of ik mijn roman nu

> zal publiceren of nog tot oktober wacht en dat alles door die *Misérables* van de machtige Hugo waarvan er volgende maand weer twee delen zullen verschijnen. Tot en met mei blijven er delen van die roman uitkomen ... en daardoor maakt de rest van de literatuur een magere tijd door.... Er zijn nu eenmaal mensen tot wie men zegt: ‘Na u, mijnheer’. Victor Hugo is één van hen
> (*V*, p. 8).

Maandenlang heeft Flaubert bewust rekening gehouden met en gewanhoopt over de machtspositie van Hugo. Men kan slechts gissen welke invloed dit op het creatieve proces van de auteur heeft gehad. Zou het mede oorzaak geweest kunnen zijn van die slopende precisie waarmee Flaubert, gesteld tegenover de ‘facilité’ van Hugo, zijn artistiek werk heeft uitgevoerd en, in retrospectieve zin, zijn rivaal heeft overtroffen? Hoe het zij, ook in de latere ontwikkeling van het schrijverschap van Flaubert blijft Hugo een probleem. In 1873, als *Saint-Antoine* voltooid is, dan blijkt daar opnieuw de hinderlijke aanwezigheid van Hugo. Deze stond op het punt zijn drie-delige roman *Quatre-vingt-treize* te doen verschijnen hetgeen Flaubert wederom doet besluiten om de publikatie van zijn roman maar uit te stellen (*VII*, p. 105).

Gedurende de negentiende eeuw bloeit de roman als nooit tevoren en ten koste van alle andere genres. In 1856 wees de criticus Eugène Poitou op de despotische macht van het proza. En de jonge Zola, in 1860 nog dromend van het dichterschap, constateert ook al die exclusieve bloei van dat genre: ‘De eeuw is zodanig op het proza afgestemd dat de arme dichters zich verscholen houden’.[21.]

Baudelaire leed onder deze voorkeur van zijn tijdgenoten. In een brief van 29 maart 1862 meldt hij allereerst met afgunst kennis te hebben genomen van enkele nog ongepubliceerde fragmenten van Flaubert's *Salammbô* en daarnaast zullen de machtige *Misérables*, vreest de dichter, zijn eigen werk in de schaduw en de vergetelheid doen geraken:

> Kort geleden las ik bij Flaubert enkele hoofdstukken uit zijn nieuw te publiceren roman; een bewonderenswaardig werk; zo zeer zelfs, dat ik daardoor een sterk gevoel van afgunst ervoer. Dan gaat ook nog Hugo de tien delen van zijn *Misérables* publiceren. Redenen genoeg om te veronderstellen dat mijn arme boeken *Eureka, Poèmes en prose* en *Réflexions sur mes contemporains* wel onopgemerkt zullen blijven.[22.]

Het kunstenaarschap van Baudelaire is in sterke mate bepaald door het besef van de anderen. Dit besef heeft hij in de eerste plaats kritisch verwoord.

Baudelaire was een groot bewonderaar van het werk van Delacroix. De laatste werd door de dichter aangeduid als een waarlijk modern kunstenaar (modern bovenal vanwege zijn wervelende techniek en kleurbehandeling; daarnaast noemde Baudelaire het werk van Daumier modernistisch vanwege de keuze van onderwerp). In het essay ‘L'oeuvre et la vie de Delacroix’ onderzoekt Baudelaire de moeilijke situatie waarvoor de schilder zich aan het begin van zijn loopbaan gesteld wist: hoe zich een plaats te veroveren binnen een domein en een traditie waarin zulke giganten als een Rubens, Rafaël, Veronese, David en Lebrun - om de volgorde van de auteur aan te houden - waren voortgebracht? Zij allen hadden op geheel eigen wijze en naar eigen karakter, aldus Baudelaire, een groots oeuvre tot stand gebracht. Geen van hen kon overtroffen of vervangen worden. Delacroix, ‘le dernier venu’, werd gedwongen die aspecten van de kunst uit te buiten die nog geen van de anderen had uitgeput. En daarin was deze naar het oordeel van Baudelaire op briljante wijze geslaagd.

Dit bewustzijn van de anderen, in dit geval kritisch geprojecteerd op de situatie van Delacroix, komt mede tot uiting in de ontwikkeling van Baudelaire's dichterschap. De prozagedichten bijvoorbeeld, zoals de dichter zelf erkende, zouden nooit tot stand zijn gebracht zonder de kennis en ervaring van het werk van Aloysius Bertrand. In de bewondering voor diens prozagedichten werd Baudelaire aangetrokken zichzelf met de meester van *Gaspard de la Nuit* (1842) te meten.

Maar vooral in de voorgenomen maar niet gepubliceerde inleiding tot *Les fleurs du mal* komt Baudelaire's besef van de *materia occupata* tot uiting: ‘De meest vruchtbare gronden van het creatief domein worden al sinds lange tijd door enkele befaamde dichters onder elkaar verdeeld’, schreef Baudelaire daar. ‘Het scheen mij dan ook een dankbaarder en aangenamer taak toe, juist omdat die opgave zoveel moeilijker bleek, om de *schoonheid* aan het *Kwade* te onttrekken’.[23.] De drukkende aanwezigheid van andere, geniale auteurs heeft de ontwikkeling en de richting van het dichterschap van Baudelaire mede bepaald.

Of, zoals Valéry in zijn mooie essay ‘Situation de Baudelaire’ (1924) schrijft, het was de grote en uitdagende taak voor de dichter van *Les fleurs du mal* zich te doen gelden in een tijd van een opeenhoping van contemporain talent. Het dichterschap van Baudelaire kon slechts bestaansrecht hebben indien deze erin zou slagen een oeuvre te scheppen zonder zich te spiegelen aan dat van Lamartine of Hugo of Musset.

Tal van critici (De Banville en Huysmans bijvoorbeeld) hebben Baudelaire geprezen met name voor het feit dat deze zich volledig wist te onttrekken aan die hinderlijke invloed van Hugo. Valéry stemt met die gedachte in. In de *Cahiers* van 1916 noteerde deze dat Baudelaire de opgave had volbracht om ondanks die fatale druk van Hugo ANDERS te zijn, ‘de faire AUTRE CHOSE’.[24.] Het besef van het bezette gebied dwong Baudelaire's ontwikkeling in een andere richting dan die van zijn tijdgenoten en mede daardoor bracht hij een oeuvre tot stand dat de lezer van de latere twintigste eeuw heel wat nader staat dan dat van die ‘literaire dictator’ (de woorden zijn van Baudelaire) Victor Hugo.

Beethoven - Brahms - Wagner

De negentiende eeuw is bovenal de eeuw van de muziek geweest. Een van de allergrootste problemen echter waarvoor de componist zich geplaatst zag was de gigantische aanwezigheid van Beethoven. Had deze gigant nog ruimte voor andere scheppingen overgelaten? Had de componist van negen symfonieën dat machtige gebied van de muziek volkomen uitgeput of kon het genre nog verder gecultiveerd worden? Juist het beklemmende vraagstuk van de toekomst van de symfonie is aan twee krachtige componisten: Brahms en Wagner opgelegd geweest en elk van hen zocht een individuele uitweg.

In 1853 ontmoette de twintigjarige en jong begaafde Brahms de grote Robert Schumann die het talent van de jeugdige componist openlijk prees. In die jaren 1854-56 - men heeft deze jaren wel aangeduid als de ‘Sturm und Drang’ periode in de ontwikkeling van de componist mede door zijn stormachtige affaire met Clara Schumann - werkt Brahms reeds aan een voorgenomen symfonie.

De componist was een groot bewonderaar van zowel Bach als Beethoven en er is dikwijls op gewezen dat zijn werk naar vorm classicistische invloeden vertoont maar naar inhoud in de romantische traditie staat. Met de melodische en harmonische middelen van de Romantiek greep Brahms terug naar de beperkende maar evenwichtige vormen van het Classicisme. Voordat hij echter overgehaald kon worden of het zelfvertrouwen wist op te brengen om zijn eerste symfonie (op.68) in 1876 na lang aarzelen aan de openbaarheid prijs te geven, had Brahms reeds een omvangrijk oeuvre van piano-werken, liederen, koorwerken en kamermuziek gecreëerd.

Tussen die jaren 1854 en 1876 had Brahms in intervallen aan zijn symfonie gewerkt. Hoe komt het dat een vruchtbaar en getalenteerd kunstenaar als Brahms zo lang en met zoveel terughoudendheid aan zijn symfonie waarin hij de proeve van meesterschap wilde afleggen gewerkt had? Het simpele antwoord is: de aanwezigheid van Beethoven.

De overeenkomsten maar ook de verschillen tussen de symfonieën van Beethoven en de eerste van Brahms zijn evident. Er is wel degelijk een bewust streven naar onafhankelijkheid herkenbaar in dit werk, maar zoals een recent criticus van het werk van Brahms zich afvraagt, welke subtiele verschillen had men wellicht mogen bewonderen indien de componist zich niet voortdurend in de positie had geweten zich te moeten afzetten tegen de werken van zijn magistrale voorganger.[25.] Hij besefte zeer wel dat Wenen een symfonisch werk van hem verwachtte dat de grote traditie van Beethoven zou voortzetten, men verlangde een tiende eerder dan een eerste symfonie van Brahms. De grootste opgave voor de componist bleek niet een tweede Beethoven te zijn maar een eerste Brahms. Juist in het door Beethoven bezette gebied toonde Brahms alle verschijnselen van creatieve inhibitie: de aarzeling en terughoudendheid die de deprimerende aanwezigheid van genialiteit op de mededingers drukt.

Ook de jonge Richard Wagner uitte reeds de grote ambitie om een symfonie te schrijven. Op een en twintigjarige leeftijd bracht hij het merendeel van zijn tijd door in Duitse provinciestadjes om daar een mager inkomen als musicus bijeen te schrapen. In één van die plaatsjes, Lauchstädt, begint hij op 4 augustus 1834 aan dat grootse voornemen.

In zijn autobiografisch geschrift *Mein Leben* heeft Wagner zelf verslag gedaan van de ontwikkeling van de werkzaamheden. Hij bewonderde bovenal Beethoven's Zevende en Achtste Symfonie en in die beide werken lag de uitdaging om de eigen scheppende krachten te beproeven. Maar al snel bleek het hem dat hij tegen Beethoven niet strijden kon en aan het einde van diezelfde augustusmaand meldt Wagner reeds het werk gestaakt te hebben. In *Mein Leben* vermeldt Wagner dat het hem toen duidelijk voor ogen kwam te staan dat het niet langer mogelijk was om nog symfonieën naar het voorbeeld van Beethoven te componeren als men althans de ambitie bezat om een oeuvre voort te brengen dat nieuw en de moeite waard zou zijn.[26.] Het gebied werd door Wagner als bezet en uitgeput beschouwd en hij werd gedwongen van koers te veranderen. Wagner zou zijn krachten aan de opera gaan wijden omdat hij meende dat er op het terrein van het Duitse muziekdrama nog tal van mogelijkheden onbenut waren gelaten. Zou hij erin slagen zich daar te vestigen dan zou hij zich van zijn rivalen kunnen onderscheiden en een eigen artistiek keizerrijk mogen stichten. Zijn intuïtie bleek juist: in Bayreuth zou Wagner uiteindelijk gekroond worden.

Er is tot besluit nog dat merkwaardige geschil tussen Wagner en Brahms geweest. Een van die dwaze disputen waarin de *progressieven* de *traditionalisten* pogen te elimineren. Ook in onze tijd kennen we dit soort van ruzies in kunst en wetenschap die altijd even luidruchtig gevoerd worden als dat zij nietszeggend zijn. Krijgt een leer of systeem een zekere aanhang, dan menen de volgelingen dat zij het recht op de toekomst mogen opeisen. Andersdenkenden en individualisten worden op intolerante wijze verbannen en tot antiek brandhout veroordeeld. De zucht naar exclusiviteit en monopolie komt ook in dit muzikale geschil tot uitdrukking: de poging van de ‘progressieve’ school van wagnerianen die met de gebruikelijke pompeuze rethoriek de geconcentreerde ingetogenheid van het werk van de ‘traditionalistische’ individualist Brahms poogden te overdonderen.

De ‘materia occupata’ in wetenschap en kritiek

Het verschijnsel van het bezette gebied treft men steeds weer in de kunst aan. Een *letterlijke* manifestatie daarvan werd mij onlangs duidelijk in de schilderkunst, in de verhouding tussen twee romantici: Gabriel-Alexandre Decamps en Eugène Delacroix. Decamps (1803-1860), schilder en etser maar bovenal knap lithograaf, brandde van verlangen zich met de romantici in de strijd tegen het classicisme te storten. Hij stuitte echter op de zoveel grotere kracht van Delacroix en hij begreep dat zijn rivaal het Franse domein voor zich zou gaan opeisen. Decamps, als van het creatieve domein verdreven, verliet Frankrijk om allereerst naar Zwitserland te trekken en daarna naar Klein-Azië in de hoop daar nieuwe, nog ongebruikte elementen aan te treffen waarmee hij zijn kunst zou kunnen verrijken en zijn grote rivaal bestoken. De aanwezigheid van Delacroix is er stellig mede oorzaak van geweest dat Decamps rusteloos zoekend zijn talent op een groot aantal genres heeft trachten te beproeven (naast landschappen, jachttaferelen en genrestukjes, schilderde hij scènes uit het leven van Klein-Azië en bijbelse onderwerpen zonder echter in staat te zijn zich te onderscheiden door een gemarkeerd persoonlijke stijl).[27.]

Er zijn indicaties dat het principe van de ‘carrière remplie’ ook in de wetenschap speelt. Een belangrijke ontwikkeling in de geschiedwetenschap van de latere negentiende eeuw is het ontstaan van de ‘Geistesgeschichte’. Wilhelm Dilthey werd in 1833 geboren en werkte na en naast zulke eminente historici als Grimm, Mommsen en Ranke. Deze historici zijn vooral befaamd geworden door hun diepgaand en omvangrijk empirisch onderzoek, maar Dilthey verweet hen een gebrek aan filosofische bezinning op de vragenstukken van het vak. Hij bestreed de gedachte dat men de cultuurwetenschappen kon benaderen met een methodologie die ontleend was aan de natuurwetenschappen en Dilthey nam de taak op zich om een specifieke methode voor de ‘Geisteswisschenschaften’ te ontwikkelen.

Friedrich Meinecke voegde daar in een brief van 9 juni 1922 een wellicht wat onverwachte gedachte aan toe. Hij schrijft:

> Misschien hangt de gewijzigde koers in de richting van de ‘Geistesgeschichte’ ook wel hier mee samen dat vroegere generaties van historici de opgave om de grote nationale en staatsgeschiedenissen te schrijven op een dergelijke voortreffelijke wijze volbracht hebben dat daarvoor de voorliefde, de noodzaak en misschien ook de vaardigheid om met hen to concurreren en gelijkwaardige werken voort te brengen achterwege bleven.[28.]

Het voortreffelijke van deze (gedeeltelijke) verklaringsgrond ligt in het feit dat ook de ontwikkeling van een wetenschap wordt onttrokken aan die geestdodende rechte snelweg van de causaliteit en mede komt te liggen op het kronkelende, bochtige bergpad van het onvoorspelbare creatieve avontuur.

Tot besluit van deze overwegingen ten aanzien van de concurrentie-verhoudingen tussen creatieve geesten, zou ik erop willen wijzen dat men de gedachte van het bezette gebied ook in de kunstkritiek kan aantreffen. Het is dan echter zelden als een principe van algemenere geldigheid aangeduid. In de inleiding tot een Engelse vertaling en selectie van Schopenhauer's *Parerga und Paralipomena* bijvoorbeeld, zoekt de cultuurfilosoof R.J. Hollingdale naar een antwoord op de vraag waarom Schopenhauer zo bewust subjectieve gedachten en persoonlijke problemen zelfs - en dat noemt de auteur typisch voor de filosofie van de negentiende eeuw in Duitsland - in zijn wijsgerig systeem heeft ondergebracht.[29.] Tal van aspecten die elders in roman, drama, gedicht of autobiografie werden uitgedrukt, vonden in Duitsland een plaats binnen de filosofie.

De criticus schrijft dit opmerkelijke verschijnsel toe aan de verpletterende aanwezigheid van Goethe. Een aanwezigheid die, zoals Franz Grillparzer in zijn dagboek op 20 juni 1810 noteerde, iedere vergelijking uitsloot en het geluk en de innerlijke rust van de ander verstoorde omdat de genialiteit van Goethe, een gevoel van zwakheid en onkunde, op hem drukte. Goethe, aldus Hollingdale, had alle gebieden van de literatuur betreden en gedomineerd. Het effect daarvan was dat zij die na hem kwamen hun talent op andere terreinen zochten te bekwamen, met name op het gebied van de filosofie. De grote namen die na Goethe verschenen vindt men dan ook niet in de literatuur maar in de wijsbegeerte. Hegel, Schelling, Schopenhauer, Feuerbach, Marx en Nietzsche zijn de Duitse gelijken van Tolstoi, Dostojewski, Balzac, Flaubert, Dickens en Mark Twain. Hadden de artistieke omstandigheden en voorwaarden in Duitsland anders gelegen, dan zouden tal van deze denkers zich veeleer literair dan filosofisch geuit hebben.

Ionesco, in een vraaggesprek gehouden in 1966, maakte daar de volgende opmerking: ‘Il faut chercher des mots pour dire des choses qui n'ont pas encore tout à fait été dites ou qui ont été dites d'un autre façon’. Met andere woorden, de auteur zoekt datgene wat in de kunst nog slechts in fragment is uitgedrukt of poogt het reeds bekende op een andere, geheel eigen wijze te verwoorden. In die wil zich van de anderen te onderscheiden ligt de essentie van de menselijke creativiteit.

Eindnoten:

1. Oeuvres complètes. Paris 1872, t.XXII, p. 153.
2. The Letters of Thomas Babington Macaulay. Ed. by Th. Pinney. Cambridge 1974, vol.1, pp. 63-64.
3. Oeuvres complètes. Ed. Pléiade 1961, pp. 1036-1037.
4. Pages romantiques. Ed. J. Chant avoine. Paris 1912, p. 108.
5. Du passé et de l'avenir des beaux arts (Doctrine de Saint-Simon). Paris 1830, p. 5.
6. The Cultural Contradictions of Capitalism. London 1976, p. 35.
7. Causeries du lundi. Paris 1854, t.IX, p. 243.
8. Le romantisme défini par ‘le Globe’. Paris 1924, p. 87.
9. Recueil de notices historiques. Paris 1834, p. 324.
10. Notices historiques sur les anciennes Académies... Paris 1814, pp. 109-110.
11. In: H.G.M. Prick. Lodewijk van Deyssel. Dertien close-ups. Amsterdam 1964, p. 188, noot 91.
12. Servitude et grandeur littéraires. Paris 1922, p. 217.
13. Th. de Banville. Critiques. Ed. V. Barrucand. Paris 1917, p. 255.
14. Over kunst en kunstenaars. Amsterdam 1923, p. 36.
15. Oeuvres. Ed. Pléiade 1960, t.II, p. 494.
16. Conversations with Igor Strawinsky. London 1959, pp. 107-108.
17. E. de Mirecourt. Balzac. Paris 1867, p. 17.
    De auteur haalt hier woorden aan die de vader van Balzac zijn ambitieuze zoon had toegevoegd.
18. Documents littéraires. Edudes et portraits. Paris 1881, p. 164.
19. Lettres à quelques-uns. Paris 1952, p. 149.
20. Zie: A. de Bersaucourt. Les pamphlets contre Victor Hugo. Paris 1912, pp. 227-229.
21. Poitou. Portraits littéraires et philosophiques. Paris 1868, p. 91.
    Zola. Correspondance. Lettres de jeunesse. Paris 1907, p. 74.
22. Correspondance. Ed. Pléiade 1973, t.II, p. 238.
23. Oeuvres complètes. Ed. Pléiade 1968, p. 195.
24. Cahiers. Ed. Pléiade 1974, t.II, p. 1075.
25. Burnett James. Brahms: A. Critical Study. London 1972, p. 40.
26. Mein Leben. Hrsg. von M. Gregor-Dellin. München 1976, S. 99.
27. E. Chesneau. Les chefs d'école. Paris 1862, p. 204.
28. Ausgewählter Briefwechsel. Hrsg. von L. Dehio und P. Classen. Stuttgart 1962, S. 105.
29. Essays and Aphorisms. Penguin Edition 1970.

Daan Cartens
Aflandig

Absentie, als van ons weten

niets meer over is -
altijd toch een ander.

Weten, elk beter weten
mist, zo glazen guur
aast de adem van wind.

Gestroopt, ontveld,
de eens volle kusten
ontlichaamd, onbemand.

Uit schaduwen geschuurd
tot aarden wreekt,
zijn wij een ander vreemd,
zijn wij door dood omrand.

Aart van Zoest
De interpretatie van de wereld volgens W.F. Hermans

1.

Een wereld zonder vrijheid, goedheid en waarheid. Zo luidt de ondertitel van de licentiaatsscriptie die Monique Bonhomme, van de Universiteit van Luik, schreef in 1976 over *De donkere kamer van Damokles*, waarover in hetzelfde jaar ook het Synthese-deeltje van F.A. Janssen verscheen. De woorden zijn ontleend aan het boek zelf. Ze worden uitgesproken door de jonge SS-er waarmee Osewoudt in contact komt in het kamp Achtste Exloërmond. Hij is SS-er uit principe, op filosofische gronden, niet om het gewin. Hij heeft zich pas aangesloten toen duidelijk was dat de Nazi's zouden verliezen. Tegenover Osewoudt spreekt hij een geresumeerd credo uit:

> *De waarheid is met autosuggestie niet tegen te houden. De mens zal eraan moeten wennen te leven in een wereld zonder vrijheid, goedheid en waarheid.*

Deze uitspraak vormt, volgens Monique Bonhomme, de kern en tegelijk de samenvatting van Hermans' wereldvisie. Bovendien, zo stelt ze, is de wereld die in *De donkere kamer* wordt geschilderd een ‘wereld zonder vrijheid, goedheid en waarheid’. Heel haar thematische en structurele analyse van de roman is er op gericht om dit aannemelijk te maken. Dat lukt heel goed. Daarover zal niemand verbaasd zijn die met Hermans' werk enigszins vertrouwd is. Is daarin één tekst te vinden waarin niet een nihilistische visie op de wereld tot uitdrukking wordt gebracht?

In de uitspraak van de jonge SS-er liggen twee beweringen opgesloten: (1) onze wereld is er een zonder vrijheid, goedheid en waarheid; (2) de mens zal eraan moeten wennen om in zo'n wereld te leven. Twee verklaringen van algemene aard, maar met verschillende status. De eerste heeft de pretentie een stand van zaken weer te geven. De tweede houdt een gedragsvoorschrift in, een soort advies. Dat betekent dat beide beweringen zich apart voor aanvaarding of verwerping lenen. Je kunt eventueel het in (1) gestelde erkennen als de waarheid, en toch vinden dat de mens niet naar de aanbevolen gewenning hoeft te streven.

Laten we aannemen dat het uitgangspunt (1) betekent dat de wereld en ons leven geen zin hebben. De conclusie (2) is dan dat het ook geen zin heeft om naar een mogelijke zin te zoeken. Het uitgangspunt eist compromisloze bewustmaking. De conclusie vraagt het trekken van een strikte consequentie: illusieloos gedrag. Men kan dit nihilistisch totaalpakket aanvaarden: de wereld is zinloos, mijn leven heeft ook geen zin. Men kan dat ook in zijn geheel verwerpen. Maar het is ook mogelijk een genuanceerd antwoord te geven: zeker, de wereld is een absurde chaos, maar ik geef mijn leven zin door verzet daartegen.

Het bijzondere van het literaire werk van W.F. Hermans schuilt *niet* in zijn nihilistisch karakter. Er is genoeg nihilisme op literaire markt, vaak oninteressant.

Het bijzondere schuilt al iets meer in de geobsedeerdheid waarmee de nihilistische boodschap wordt uitgedragen. Want zo ligt het, er wordt een boodschap uitgedragen in Hermans' werk, in elk boek, op elke bladzij, in elke zin. Op gevarieerde, efficiënte wijze. Langs rationele en irrationele weg. Verteltechniek, stijl, argumentatie, het wordt gebruikt ten dienste van deze mededeling: het heeft geen zin en leg je daar maar bij neer.

Toch is daarmee het laatste woord niet gezegd. Een kunstwerk is dat niet alleen bij gratie van wat het uitdrukt. Of hoe het dat doet. Een kunstwerk is iets, het betekent iets en het doet iets. (Vandaar dat er drie hoofdgebieden in de studie van de kunst zijn: syntaxis, semantiek en pragmatiek.) Uiteindelijk is een kunstwerk een kunstwerk bij gratie van wat het uitricht. In dit opzicht voldoet het werk van Hermans aan de eis. Het kan niet in onverschilligheid gelezen worden.

Laat ik voor mezelf spreken. Hermans is een schrijver die me voor een raadsel plaatst, zo ongeveer als ook Céline dat doet. Céline's antisemitisme, volgehouden in Auschwitz' tijd, vervult met afschuw. Zijn kleinburgerlijk gekanker wekt weerzin. Toch voel ik diepweg affiniteit met deze gekwelde man. Ik vind wat hij geschreven heeft behoren tot het beste uit de wereldliteratuur. Hermans' afkeer kan ik soms wel delen. Ik kan er in komen dat iemand niet erg van Weinreb en Renate houdt. Zijn weerzin tegen links deel ik niet, want ik ben zelf links. En zijn nihilisme verwerp ik volledig. Er is, volgens mij, vrijheid, goedheid en waarheid in de wereld. Hoe valt dan toch de affiniteit te verklaren die ik voel met het meeste, het beste, in het werk van deze schrijver? Waar komt dat vandaan? Dit is geschreven om te proberen een antwoord te vinden.

2.

Eenvoudige antwoorden zijn denkbaar. Men kan denken: hij meent niet wat hij zegt. Dit is de houding die christenen vaak aannemen. Op die manier worden Rimbaud, Camus, tot Sartre toe, ingelijfd in gelederen waar ze niet bij ingelijfd wilden worden. Aangenomen wordt dan eigenlijk dat de schrijver ironisch is. Of dat hij zelf niet weet wat hij gelooft. Hij wordt of niet serieus genomen of geminacht. Een ander antwoord zou zijn: hij spreekt uit wat ik onbewust ook vind. Literatuur vervult nogal eens die functie van de plaatsvervangende expressie. Maar het kan de enige functie niet zijn, want hiertoe is zelfs een politieke spreker soms in staat.

Goede antwoorden zijn dit, naar mijn smaak, dus niet. Affiniteit met literair werk ontspringt aan een andere laag dan die waar politieke, filosofische of religieuze stellingnamen te vinden zijn. Het gaat om een niveau dieper, daar waar de keus wordt gemaakt wat wel en wat niet de belangrijke vragen in het leven zijn. Op dát niveau verricht de mens zijn meest wezenlijke zoekwerk en probeert hij een duidelijk uitgangspunt te vinden, met daarbij een geheel van leefregels. Daar is de verwante ziel niet speciaal degene die zijn uitgangspunt juichend als het juiste staat aan te prijzen, niet de geestverwant, de partijgenoot, maar eerder degene die aangeeft wát, hoe en waar hijzelf heeft gezocht, net zo hartstochtelijk als jijzelf. Al schreeuwt hij nog zo hard dat hij niets gevonden heeft, dat er niets te zoeken valt, je onthoudt alleen de gedrevenheid waarmee hij je probeert te ontmoedigen. En herkent de graver naar de schat waarvan jij overtuigd bent dat hij wèl bestaat.

Misschien moet dit anders worden geformuleerd. Bataille heeft gezegd dat het enige dat hem interesseert in een mens zijn ‘fissure’ is. Dat is ‘de scheur in het cement’, de barst die zich voordoet in een gaaf bouwwerk, in een gladde muur. De ‘fissure’ geeft toegang tot wat verborgen is, en waarschijnlijk de waarheid, die altijd pijnlijk is, zoals Hermans zegt. Daar herkennen we elkaar, niet waar we staan, maar waar we wankelen. Zo'n ‘fissure’ is te vinden waar iemand zich tegenspreekt, vaak ook achter de hardnekkige stelligheid waarmee een geobsedeerde zijn dwarse waarheid de wereld blijft inschieten als een onvermoeibare dolgeworden mitrailleurschutter. Het is een bekende paradox: wie nadrukkelijk hetzelfde herhaalt laat zien waar hij kwetsbaar is. Er wordt gezegd: dit is gaaf, dit is naadloos. En je denkt: daarachter zit dus de twijfel, de wanhoop, de woede, de zwakte, de mogelijke breuk in het hele systeem.

Ik heb het nog steeds over W.F. Hermans. Spreekt de jonge SS-er namens hem? Zeker. Hermans' gehele oeuvre getuigt van niets anders. Meent hij wat hij zegt? Zonder twijfel; op dit punt maakt Hermans geen grappen. Is dit zijn existentiële ‘fissure’? Daar ben ik van overtuigd.

Om dit aannemelijk te maken is het, dunkt me, nodig om de voegen in het nihilistisch bouwsel op te sporen. Er moeten plekken kunnen worden gevonden waar een laser aan het werk is geweest om bijeen te houden wat op de keeper beschouwd misschien wel onverenigbaar is.

3.

Clemens van de Wissel, hoofdpersoon in Hermans' laatste roman *Uit talloos veel miljoenen* is wetenschappelijk medewerker, wil professor worden, maar moet de mogelijkheid onder ogen zien dat het er nooit van komen zal. Dit teleurstellende perspectief bepaalt grotendeels zijn denken en handelen. Hij is ongelukkig met zijn beroep, en ook met zijn vrouw Sita. Zijn relatie met haar en ook die met zijn collega's kunnen niet onbevangen zijn omdat ze geplaatst zijn binnen een allesoverheersend kader, de carrièreverwachting. De dreiging van de mislukking bederft alles. Komt een collega op bezoek, dan is dat geen genoegen, geen kwestie van gastvrijheid. Het is een tactische zet in een strategisch plan. Bij alles wat wordt gezegd of gedaan voegt zich de onuitgesproken, angstige, vraag: ‘Zal hij mij helpen het te worden?’ Ten opzichte van Sita ligt het iets anders. Clemens komt steeds helderder tot het besef dat zij niet nuttig, waarschijnlijk zelf schadelijk is voor zijn carrière. Al in de eerste zin van het boek verneemt de lezer dat Clemens denkt:

> *Ik ben toch eigenlijk een goed mens dat ik haar niet vergiftig.*

En in de bedomptheid van zijn verengde denkwereld verschrompelt zijn gevoel. Hij herschrijft zijn persoonlijke geschiedenis. Wat misschien eens een genereus gebaar is geweest, het mogelijk begin van een romantische liefdesrelatie, wordt met terugwerkende kracht beschouwd als een stommiteit. Als een nutteloze daad, een offer.

Dit is geen geraffineerde hermeneutische vondst. Het staat met zo veel woorden in de tekst zelf. Als Clemens bij zijn psychiater is, spreekt deze hem belerend toe:

> *Erken dat je haar niet kan missen. Erken dat je indertijd geen nutteloos offer hebt gebracht door haar te trouwen.*

'Nutteloos' is hier in combinatie met 'offer' een redundant adjectief, d.w.z. overtollig, zonder informatie, alleen toegevoegd om te voorkomen dat dit allesoverheersende kenmerk van het offer over het hoofd zou worden gezien: dat het nergens toe dient. 'Kenmerk van het offer is dat het opgaat in rook' zegt Wilfried in Hermans' metafysische toneelstuk *De psychologische test*. In dit stuk staat de vraag naar de zin van het offer min of meer centraal. Het gaat namelijk globaal over de vraag wat een mens doen moet met zijn leven. In zijn Inleiding, 'Toelichting bij de test', zegt Hermans zelf hierover:

> *Thabor's drama is, heel algemeen, het drama van elk menselijk individu dat, zoals de moralisten het noemen, 'zijn weg moet zoeken', dat, sterker nog, zelfs als het geen weg zoekt, toch altijd een weg gaat en dat bedrogen uitkomt zelfs als het weet bedrogen uit te zullen komen.*

Een van de mogelijkheden die de mens geboden zijn, bij de keuze van zijn 'weg', is het offer, de belangeloze daad. Die mogelijkheid geeft het leven geen zin, aldus Hermans. In *Nooit meer slapen* staat het aldus:

> *Wie durft te vertrouwen dat het op een wereld waar al zoveel offers totaal voor niets gebracht zijn, mogelijk is ook maar een enkel offer te brengen dat zin heeft?*

Ook de psychiater van Clemens van de Wissel gaat er van uit dat 'nutteloos' en 'offer' woorden met een ongunstige betekenis zijn. Als hij het huwelijk met Sita als waardevol wil voorstellen verzekert hij dat het géén nutteloos offer was. Het is niet opgegaan in rook.

Toch onderneemt de psychiater het niet om aan te geven waar dat huwelijk met Sita dan wèl goed voor was. Hij stelt Clemens ook niet voor om zijn professoraatsbegeerte op te geven. Daardoor komt een eigenaardige tegenspraak aan het licht. Nutteloos offer, dat is iets ergs. Het huwelijk mag niet als een nutteloos offer worden ervaren. Maar er is een heimelijk verlangen, diep in ons, zowel naar het brengen van een offer als naar het verrichten van nutteloze daden. De misère van Clemens schuilt er in dat hij, tegen dit diepe verlangen in, niet tot nutteloze daden komt. Hij koestert, als een fetisj, een onzinnige ansichtkaart die hij eens ontvangen heeft uit Zwitserland. Er staat een dame op afgebeeld die hem opwindt. Het is vooral de context van taal en beeld op de kaart die voor hem de mogelijkheid suggereert van een verplaatsing naar een andere wereld, een 'monde de la souveraineté'. Een wereld van het nutteloze. Waar de wetten van de carrière niet geldig zijn. Waar men komen kan door het brengen van een offer: afzien van maatschappelijk slagen.

Dit eenvoudige offer, nog ver af van het grootse offer in dienst van een of andere zaak die het eigenbelang te boven gaat, vermag Clemens niet te brengen. Hij heeft de keus gemaakt om binnen de 'monde du travail' te blijven en het nutteloze te beschouwen als verwerpelijk. Zolang hij zich niet van zijn carriérisme ontdoet, zolang hij het offer niet aanvaardt als een mogelijke keus van handelen, zal Clemens een machteloze sukkel blijven, een van de talloos veel miljoenen uit wie niets wordt, niets. Hoogstens wordt hij op een dag toch nog professor.

4.

Stel dat het werkelijk zo was, dat we leefden in een wereld zonder vrijheid, goedheid en waarheid, dat het offer opging in rook, dat onze nutteloze en ook onze nuttige daden zinloos waren, en daarmee onze gehele leven, zouden wij ons daarbij dan neerleggen en deel (2) van het maxime van de jonge SS-er onderschrijven? Zouden we niet uit alle macht toch proberen in de wereld, in onze omgeving tekens te vinden die ons misschien van het tegendeel overtuigen? Of tekens die ons althans aangeven wat ons in zo'n situatie te doen staat?

Hermans en zijn personages zijn voortdurend met weinig anders bezig. Het voorbeeld van Clemens' ansichtkaart is zojuist gegeven. Die kaart is een teken dat verwijst naar een andere mogelijke wereld dan de onze, een wereld die als belangrijke aantrekkelijkheid heeft dat daarin het zoeken naar de zin van dingen volkomen overbodig geworden is. Onze wereld zit vol, steeds voller, met tekens. Eenvoudige en heel gecompliceerde. Lichte en loodzware. We beleven een woekering van tekens, een semiotische proliferatie, die de neiging doet toenemen om koortsachtig alles op te nemen wat in potentie een teken kan zijn, alles wat misschien een teken is waarvan de interpretatie voor ons verborgens schijnt te blijven.

Herhaaldelijk kijken we met een van Hermans' personages wat verbijsterd mee naar een of ander teken dat de werkelijkheid aanreikt. Soms kunnen wij, lezers, de betekenis gemakkelijk vinden. Als Sita van het hulpje van uitgever Hosselaar een plastic draagtas aangeboden krijgt, ter vervanging van haar gestolen handtas, lezen we:

HARRY DE WITTE SLIJTER stond erop in vrolijke letters. En begrijpen: die Van Oorschot is zeker een drinkebroer die op koopjes uit is, want geen uitgever zo bont of er zit wel een Vlekje aan. Misschien denken we ook wel dat het lot met Sita de spot wil drijven, omdat ze allerminst in de stemming is voor rood en vrolijkheid. Als we de verteller en zijn boosaardigheid echter even vergeten en alleen met Sita meekijken, blijft misschien alleen haar onbegrip over: wat willen deze woorden mij vertellen?

Zo heeft de vader van Clemens gekeken naar een onbegrijpelijk teken op de rug van een man in India. Hij meldt dat in zijn brief, wanneer hij beschrijft hoe hij in een restaurant in Bombay een man bezig ziet.

> *Een man die de vloer aanveegde met een kort stoffertje, zodat hij voortdurend gebukt moest lopen, had het woord KLEENWEL op de rug van zijn overhemd geborduurd.*

Doet iets zinloos zich als zinvol voor? Of is het juist omgekeerd? Lijkt het zinloos en houdt de zin zich verborgen? Zeker is dat het onbegrijpelijk woord de oude Van de Wissel frappeert. Hij registreert het, noteert het, hij vindt het de moeite waard om in een brief naar Holland te worden vermeld. Natuurlijk kan dit worden beschouwd als een verwijzing naar de manie van mensen om onzinnige tekendragers van zichzelf te maken door het aantrekken van kleding voorzien van cijfers of woorden die nergens op slaan. Dat neemt niet weg dat zich hier een fascinatie verraadt. Zo klopt inderdaad soms een teken bij het bewustzijn aan, alsof het verlangt om te worden geïnterpreteerd.

Heel expliciet doet zich dat voor in het korte verhaal *Lotti Fuehrscheim*, waarin deze ‘semiotische drang’ het centrale thema is. Dat is het verhaal met het krankzinnige voorbeeld van de naam Absalom, die lijkt op het woord ‘kapsalon’ en de drager op het idee had kunnen brengen om naar de kapper te gaan waardoor hij zijn lot had kunnen ontlopen. Absalom bleef immers met zijn haardos in een boom hangen en werd toen door zijn vijand gedood.

> *De naam Absalom was een teken. Zij hield een programma in, een voorspelling. Maar Absalom heeft het teken niet kunnen verstaan.*
> *... hij is te grond gegaan aan een lot dat hij had kunnen voorkomen.*

Jammer voor Absalom, hij kende geen Nederlands. De code was hem onbekend. De sleutel tot ontcijfering van de boodschap werd hem onthouden.

Zo is ook de naam Lotti Fuehrscheim een teken voor de hoofdpersoon van het verhaal, daarvan is hij overtuigd.

> *‘Teken voor wàt...?’*
> *‘Je hebt mijn verhaal niet begrepen,’ zei Bernard, ‘hoe zou ik kunnen weten waarvan die naam het teken is?*
> *Waarom ik wèl en Absalom niet?’*

Toch onderneemt Bernard een poging om tot interpretatie van het geheimzinnige teken te komen.

> *'In Lotti zit Lot, het noodlot. Maar de eerste lettergreep boeit mij nauwelijks in vergelijking met de laatste, ti. Ti - jij, ti met i, niet met ie of met y. Was het maar ti met ie of y, dan zou ik haar onmiddellijk vergeten. - Maar Fuehrscheim. Fuehr - vuur - für - voor.*
> *Haast even beklemmend is - scheim. Niet Schein - schijn, maar scheim, verwant aan slijm en aan shame... Noodlot om je voor te schamen, Lotti - Voor Slijm.*

Deze passage is voldoende om aan te tonen dat er binnen het werk van Hermans momenten te vinden zijn waarop wordt aangenomen dat er zingeving bestaat in onze wereld en dat er aan de mens - vanwaar? hoe? wanneer? waarom? - tekens worden aangereikt die hem een indicatie kunnen geven omtrent de te volgen levensweg. In *Lotti Fuehrscheim* gaat het hierom in hoofdzaak, maar soms zijn de momenten heel incidenteel. Zo doet het zich voor dat in *De tranen der acacia's* Arthur in Brussel met een tijdelijk vriendinnetje een film gaat zien, waarvan de inhoud zorgvuldig wordt naverteld. Hij gaat over een vrouw die meerdere minnaars heeft.

> *Toen zij buiten liepen, zei Gaby: 'Ik moet je iets zeggen. Weet je nog dat je mij gevraagd hebt naar mijn eerste minnaar?' 'Ja', zei Arthur. Het komt, dacht hij. De film is een teken geweest, een voorspellende droom.*

Dit is als het moment waarop Augustinus 'Tolle lege' hoorde: op de bladzij die nú wordt opengeslagen zal het woord staan dat zegt wat gedaan moet worden.

Natuurlijk is dit een barst, een 'fissure', in een strak nihilistich systeem. Alleen de twijfel al, en zeker ook de bereidheid om aan te nemen dat de mens mogelijkerwijs via tekens die op zijn pad komen een aanwijzing over zijn lot krijgt. Zulke barsten zijn veel talrijker dan de oppervlakkige Hermans-lezer wellicht vermoedt. Ze maken indruk, juist omdat ze zich zo scherp aftekenen tegen de veelvuldige nadrukkelijke verklaringen van ongeloof in zingeving.

Vreselijk is het om het 'Tolle lege' te hebben gehoord, de bladzij voor je neus te hebben en te lamlendig te zijn om hem goed te interpreteren of, nog erger, om dat wel te doen zonder de bijpassende handeling te laten volgen. Zoiets overkomt Clemens van de Wissel nogal eens. Het doet zich bij voorbeeld voor dat Mea Kronenberg, vrouw van een universitaire collega, in zijn aanwezigheid telefoneert met het restaurant van de ansichtkaart. Tegen alle waarschijnlijkheid in krijgt zij een andere collega van Clemens aan de lijn, Klaas van Zeerijp, die al lector is hoewel jonger, die alles beter en handiger doet dan hij. Een wonder? Toeval? Nee, het ligt veel eenvoudiger. Dit is een teken. Zo functioneert dat. Zo geeft de voorzienigheid aanwijzingen aan arme, zwakke, blind zoekende stervelingen. De interpretatie moet niet moeilijk zijn: wat Klaas kan moet Clemens ook kunnen. De verplaatsing naar de 'monde de la souveraineté' is mogelijk.

5.

Dikwijls mislukt interpretatie, speciaal ook interpretatie van aanwijzingen omtrent de te volgen levensweg. Door een veelvoud van oorzaken. Men kan als tekens beschouwen wat helemaal geen tekens zijn. Dat is de fout van de te grote goedgelovigheid. De angst voor deze fout kan leiden tot een tegenovergestelde. Men neemt dan aan dat er absoluut géén tekens zijn en verschanst zich in opperste achterdocht. Dan wordt het meest evidente teken zijn semiotische kracht ontzegd. Tussen deze twee excessieve fouten liggen de vele vergissingen die interpretatie kunnen doen mislukken. *Moedwil en misverstand* is de titel van Hermans' verhalenbundel uit 1948. Met die woorden zijn de mogelijke oorzaken van het semiotisch falen goed weergegeven. De tekenafzender (God? het universum? de ander?) kan het teken, met opzet, zó verhullen dat het niet herkend wordt, of verkeerd geïnterpreteerd. Dat is moedwil. Van misverstand is sprake wanneer de dingen misgaan door onvermogen, wanneer tekenontvangers niet in staat zijn om tot een juiste interpretatie te komen.

Er bereiken de mens tekens omtrent zijn lot, maar ze zijn versluierd. Het voordehandliggendste voorbeeld is de droom. Een droom kan een waarschuwing zijn die het onbewuste naar het bewuste zendt. Maar elke droom moet ontsluierd worden, volgens zijn geheel eigen code. In *De psychologische test* zegt Meeldauw tegen Thabor:

> *Ik ben gemaskerd zoals elke werkelijke waarschuwing gemaskerd is*.

Dit kan héél ver gaan, zo ver dat aan ironie van het lot kan worden gedacht, zoals in het geval van Absalom. De mislukking van de interpretatie, door moedwil, is dan lachwekkend. De lach is niet vrolijk. Interpretatie-echec door misverstand biedt meestal niets te lachen, maar is lamentabel.

Helemaal aan het begin van *Uit talloos veel miljoenen* krijgen Clemens en Sita van de Wissel een brief uit India, van Clemens' vader, die daar met zijn huishoudster (Baboe) op vacantie is. Een brief uit een andere wereld. De luchtpostenvelop is ‘bijna helemaal volgeplakt met vreemde postzegels’.

> *ARISTO HOTEL TIRICHITAPALLI INDIA stond er opgedrukt, links onderaan.*

Uit die brief blijkt dat de oude Van de Wissel naar beste vermogen van de reis geniet, ook al beseft hij goed welke beperkingen daaraan gesteld zijn. Hij is welgesteld, maar toch al een dagje ouder. Vooral beseft hij dat je weinig van zo'n land weet, zodat je de dingen aan je ziet voorbijtrekken ‘als een vreemde poppenkast’. Hij constateert dat het omgekeerde net zo goed geldt: ‘die Indiërs begrijpen natuurlijk weer niets van òns en zetten ons voor wat zij denken dat wij lekker vinden.’ En deze scherpe opmerker besluit:

> *Waarom zit ik hier met die lui, denk ik dan. Maar je drinkt een slappe whisky met ze en praat opgewekt met ze mee, alsof je over alles net zo dach t als zij.*

Dat is haarscherp geobserveerd. Clemens ziet dat in en zegt erover, in het jargon der gogen en logen: ‘een fijne brief, heel oprecht en clean.’ Maar Sita zegt:

> *- Ik heb er maar één woord voor ... ik vind het een schande. Zo'n prachtige reis maken en dan nog niets dan klagen en jammeren.*

Uit die woorden blijkt dat ze niet in staat is om de brief juist te interpreteren. De oude Van de Wissel haalt uit de exotische reis globaal het genot dat deze hem bieden kan. Hij laat zich echter geen knollen voor citroenen verkopen. Sita verslijt zijn realistische nuanceringen voor geklaag en gejammer. Dat heeft te maken met haar vooringenomenheid: wie zich zo'n reis kan permitteren, zou moeten juichen bij alles wat hem toevalt. Sita en Clemens zelf gaan immers altijd naar Joego-Slavië, ‘op een koopje’. De brief is voor haar in hoofdzaak een waarschuwing: schoonvader maakt zijn geld op, samen met Baboe. Hij zal het toch niet in zijn hoofd halen met haar te trouwen, zodat de erfenis hun neus voorbijgaat?

Clemens is in dit geval beter tot interpretatie in staat. Hij waardeert het dat zijn vader verslag doet van het leven in die andere mogelijke wereld. Hij waardeert zelfs dat de brief hem bereikt heeft:

> *'t Is een wonder dat die brief hier heelhuids aangekomen is.*

De brief is hier een metafoor, zonder enige twijfel. En wel voor: teken, boodschap. Het is voor Clemens met deze brief niet anders dan met de ansichtkaart. Brief en ansichtkaart zijn indexicale tekens, aanwijsbordjes die de richting aangeven naar de ‘monde de la souveraineté’. En tevens het bewijs dat deze wereld werkelijk bestaat en kan worden betreden. Zij zijn als rook bij een ver vuur.

6.

Het motief van de briefwisseling speelt van begin tot eind door *Uit talloos veel miljoenen*. In de eerste twee hoofdstukken lezen Clemens en Sita de brief uit India. In de volgende hoofdstukken is Sita als maar bezig met het schrijven en verzenden van een brief aan de sprookjesschrijver Lionel Prent. In het twaalfde hoofdstuk beseft ze dat ze geen postzegel op de envelop heeft gedaan. Clemens' ansichtkaart komt in hoofdstuk dertien op de proppen. Bij het roddelen in hoofdstuk veertien gaat het incidenteel over een collega die postzegels van antwoordenveloppen afweekt. In het zeventiende hoofdstuk droomt Sita van een postbestelling. Een hoofdstuk later is het nieuwjaarsdag en wordt de vermissing van het plastic brievenbusje geconstateerd. Dat heeft in het daarop volgende hoofdstuk tot gevolg dat Sita mijmert over de kansen dat haar ooit een antwoord van Lionel Prent zal bereiken. In hoofdstuk 39 krijgt ze het, een drukwerkje. In het laatste hoofdstuk (42) krijgt ze ook nog een schrijven, maar dan van geheel andere aard. Een verwijsbriefje van de gynaecoloog. Ze heeft baarmoederkanker. Afgezien daarvan is het vooral de PTT die het allergorisch-metaforisch materiaal levert voor de roman.

Sita schrijft aan Lionel Prent, de geslaagde sprookjesschrijver, om zijn aandacht te vragen voor haar versjes over Beertje Bombazijn. Alleen interessant uiteraard als het allemaal als beeldspraak wordt opgevat, als metafysische allegorie, zo ongeveer als bij Kafka. Sita heeft Lionel Prent uitgekozen om de instantie te zijn die haar een Teken moet geven, een Boodschap. Daaraan wil zij erkenning ontlenen wellicht, en in ieder geval een aanwijzing over verder handelen. Nu maakt ze een fout bij de verzending van haar brief. Ze vergeet hem te frankeren. Ze maakt zich daarover ernstige zorgen. Ze piekert en weegt de kansen dat haar ooit een antwoord bereiken zal.

We weten dat door de innerlijke monologen van Sita, die in de roman vrij talrijk zijn. Aan het begin van de roman ziet het er even naar uit dat we vooral een kijkje krijgen in de geest van Clemens, maar al gauw wordt duidelijk dat hij de hoofdrol met Sita moet delen. Hij wordt door haar in de hiërarchie van het verhaal enigszins naar de achtergrond gedrongen. Sita's innerlijk is misschien wel het belangrijkste object van focalisatie in de gehele tekst. Naar aanleiding daarvan heeft Philippe Noble, in zijn bespreking van de roman, zich fijntjes afgevraagd of Hermans misschien een verkapte feminist is.

Als Sita op nieuwjaarsochtend ontdekt dat de Groningse jeugd de oudejaarsavondgrap van een jaar tevoren domweg herhaald heeft - de groene brievenbusjes zijn bij de rijtjeshuizen weggehaald -, krijgt ze een woedeaanval.

> *Die stomme boerenkaffers hier in de buurt. Ieder jaar dezelfde melige grap. Of er niets, absoluut niets meer veranderen kon in hun leven. Of dezelfde, aldoor belachelijke ongelukken terugkeerden met het wisselen van de seizoenen.*

Deze gedachtenflard van Sita laat zien dat zij de gebeurtenis als het ware extrapoleert tot een wetmatigheid. Ze gaat van het bijzondere naar het algemene. Ze maakt een generaliserende sprong.

De tekst gaat dan als volgt verder.

> *Haar gepieker over vroeger, haar machteloosheid iets dat ze ondernam tot een goed einde te brengen. Zelfs als Lionel Prent nog terugschreef was de kans groot dat zijn brief haar niet bereiken zou. Op ongefrankeerde brieven kreeg je antwoorden die zoekraakten. 't Stond misschien wel in de Grondwet dat het zo hoorde.*

Dat is wel heel eigenaardig geredeneerd, of liever gezegd helemaal niet geredeneerd. De simpele gebeurtenis leidt de gedachten van deze geobsedeerde weer naar haar briefwisseling, en dan maakt ze weer de generaliserende sprong. Dit keer resulteert die in een aforisme: ‘Op ongefrankeerde brieven kreeg je antwoorden die zoek raakten’. Als aforisme moet het in de tegenwoordige tijd worden gelezen. De verleden tijd vloeit voort uit de innerlijke-monoloog-vorm die hier gekozen is, de vrije indirecte rede.

(Even iets stilistisch tussen haakjes. Zo'n zin als ‘Haar gepieker over vroeger, enz.’ onttrekt zich aan de gangbare techniek van de vrije indirecte rede in innerlijke monoloog. Het lijkt een notitie van een in Sita's geest aanwezige verteller-focalisator, even hypothetisch als Maxwells duiveltje. Ik beschouw deze snelle breinnotitie, die gemaakt lijkt voor een geestesdagboek, als een geraffineerde stijltruc).

Sita offert de logica op, dat is duidelijk. Komt dat door haar overdadig alcoholgebruik? Het zou kunnen. Maar dat sluit niet uit dat ze haar onlogica een wettiging wil geven, zoals de idiote gedachte aan de Grondwet laat zien. Dit heeft met logica niets meer van doen. Hier hebben we te maken met een mythe. Geen gangbare, maar een hoogstpersoonlijke, een geheime, een die onder normale omstandigheden onuitgesproken blijft.

Zo'n persoonlijke mythe staat aan de basis van het interpreteren van tekens. Dat zien we ook bij Sita.

> *En dat Parel juist op de dag waarop de ongefrankeerde brief naar Lionel Prent vertrokken was, kennisgemaakt had met Van Zeerijp, kon ook niets goeds voorspellen.*

Het is bijgeloof. Het is onzinnig. Maar wie onzer durft te beweren dat hij zijn interpretatie van de wereld niet op vergelijkbaar irrationele wijze onderbouwt met een individuele mythologie?

Het is de macht en de glorie van fictie dat daarin het onwaarneembare, het herkenbare dat we onder andermans schedel vermoeden, voor ons waarneembaar wordt gemaakt, waardoor een opperste mogelijkheid tot identificatie wordt geboden. Hoe beter, hoe literairder, hoe indringender. Zo laten we ons, geloof ik, door Sita's zachte waanzin meeslepen als ze denkt:

> *Gesteld dat er nu juist morgen een antwoordbrief van Lionel Prent komt, dan kan de postbode hem niet eens in de bus doen. Had ze, lang geleden, niet al voorzien dat dit gebeuren zou? Honderd keer bedacht? Maar ze kon zich er nu werkelijk niet meer over opwinden. Natuurlijk zou ze nooit antwoord krijgen. Wie binnen een maand geen antwoord stuurde, die deed dat nooit meer. Toch heel normaal?*

Opnieuw de persoonlijke mythe van de altijd falende communicatie en interpretatie. Dit keer niet door eigen fout, maar door een fout van buitenaf. Opnieuw is er de sprong van het bijzondere naar het algemene. Zonder generalisatie geen mythe. Geen kunst ook, trouwens.

7.

Na het hierboven geciteerde stukje innerlijke monoloog staan er in de tekst een paar verzen vermeld uit Sita's nogal embryonale Bombazijn-cyclus.

> *Bombazijn, dat brave beertje,*
> *Die at 's avonds laat een peertje*
> *'s Morgens vroeg een stukje worst*
> *Met een biertje voor de dorst.*

Het kan niet anders of Beertje Bombazijn is een personage van belang in Sita's persoonlijke mythologie. Het lijkt er zelfs op dat hij een alter ego heeft in de fictionele werkelijkheid van de roman. Als er op oudejaarsavond gebeld wordt gaat Sita naar de deur en ziet dan voor het huis een beer staan. Hij heeft een ring door zijn neus en wordt aan de ketting gehouden door een jongen.

> *Sita's mond viel open van schrik. Het leek of de beer, speciaal voor haar, aan die ketting regelrecht uit het bos waar hij thuishoorde hier naar dit slapende dorp was gesleurd. Alsof hij de onderste steen boven had gebracht, leek het; of hij een gruwelijke waarheid kwam openbaren. Of hij zeggen wilde: Weet jij nu eigenlijk wel waarover je loopt te dromen? Ik ben de ware beer, geketend aan een verachtelijke zigeuner en toch gevaarlijk.*

Het ‘ik ben de ware beer’ moet wel een verwijzing zijn naar het brave beertje Bombazijn. De beer aan de ketting, groot, dreigend, maar getemd, komt de onderste steen boven brengen, een gruwelijke waarheid openbaren.

Die waarheid is dat de wereld van beertje Bombazijn een leugen is. Dat ‘voorbij o en voorgoed voorbij’ van het vriendelijke berenwereldje was al eerder in het werk van Hermans even aan de orde geweest. En wel in het sterk autobiografisch getinte verhaal *De elektriseermachine van Wimshurst.*

> *Mijn eerste held en zedelijk voorbeeld was Bruintje Beer, hoofdpersoon van een geillustreerd vervolgverhaal voor kinderen, dat elke avond in de krant stond.*
> *‘Kom Bruintje, ga jij eens even vlug voor me naar het dorp, want ik heb geen lucifers meer.’*
> *‘Ja moe,’ zegt Bruintje Beer, ‘ik kom zo gauw mogelijk weer.’ Zo was ik ook.*

Vergeleken met deze eerste mythische held is Beertje Bombazijn een wat vervloederde bastaard. Ik heb bij Bruintje-specialiste Tineke Woltz (zij vertaalde in de Engelse teksten, op rijm, in het Nederlands) nagevraagd of Sita's verzen leken op een of andere passage uit Bruintje Beer. Ze wees dit met enige verontwaardiging van de hand. Bruintje was ‘een heel integer wezen’. Dingen als roken of drinken kwamen er bij hem niet aan te pas. Sita's beertje is dan wel braaf, net als Bruintje, maar een Wirtschaftswunderkind. Een biertje, en dan nog wel 's morgens, dat is een verworvenheid van Bruintje in de welvaartsstaat.

Sita, de menselijke Bombazijn, laat zich door haar eigen-gecreëerde held en zedelijk voorbeeld inspireren:

> *Ze trok de ijskast open, nam er een flesje Heineken uit, spoelde een vuil glas af onder de kraan, zette het neer met een klap en schonk het bier erin.*
> *Toen ze het half opgedronken had, dacht ze: Straks kots ik alles uit.*

Zelfs die laatste gedachte krijgt in de allegorische contekst een metaforische draagwijdte. In moderne Duitse toneelstukken, in Marguerite Duras' *Moderato Cantabile* komt ze voor: de kotsende vrouw. Waarom niet bij Hermans, deze beeldspraak voor de weigering van een oneigenlijke existentie, van een leven vol ‘mauvaise foi’, vol vernederende compromissen en capitulaties?

Sita's persoonlijke mythe van de verloederde Bruintje Beer is er een van het heimwee over de verdwenen jeugddroom. Een Hermansiaans thema. In *Uit talloos veel miljoenen* noteert de verteller, geheel terloops deze algemene waarheid:

> *Je bent klein (d.w.z. jong) zolang je hoofd te groot is. Zodra het relatief even klein geworden is als de rest, ben je volwassen en zijn de dromen voorbij...*

8.

Clemens was een rijkeluiszoontje en twintig toen hij Sita ontmoette. Zij was vijf jaar ouder, een volksmeisje. Zij had toen al een dochter van een Amerikaanse militair, die haar in de steek had gelaten. Pearl heette het kind, wat tot Parel was vernederlandst.

Van de eerste de beste keer met Clemens naar bed was Sita zwanger geworden. Clemens wilde met haar trouwen, maar vader Van de Wissel wilde geen toestemming geven. Later weer wel, maar op voorwaarde dat het kind zou worden weggemaakt. Aldus geschiedde, clandestien, zoals gangbaar was in die tijd. Het gevolg was dat Sita nooit meer kinderen kon krijgen. Zodat Clemens en Sita alleen Parel hadden op te voeden, vrucht van moeders wilde jaren. Clemens zal van Sita geen kind hebben. Hij mag dat beschouwen als het gevolg van zijn bereidheid om vaders voorwaarde op te volgen.

De roman loopt al op zijn eind als we Clemens aantreffen in de wachtkamer van de psychiater. Daar zit ook een hoogleraar in de Oude Engelse Letterkunde, met een boekje in de hand, ‘door geen enkele versiering opgeluisterd’, een wetenschappelijk werkje dus. Op de omslag staat onder meer het woord PEARL. Een teken? Clemens wordt getroffen door ‘onuitsprekelijke ontzetting’. Hij popelt van nieuwsgierigheid om naar de inhoud van het boek te vragen.

> *Maar hij beheerste zich, want vragers liepen het riscio een domme indruk te maken.*

Gelukkig vertelt de anglist spontaan dat het gaat om een ‘allegorie die betrekking heeft op een dood kindje.’

> *'Dat dode meisje, de kostbare parel dus, is verloren geraakt in de grond. En de hoofdpersoon van het verhaal, the yoyless jeweller genoemd, loopt er verdrietig naar te zoeken. Naar zijn dode dochtertje in feite. En ten slotte krijgt hij een soort geestverschijning. Hij ziet een maagd in een schitterend wit gewaad, overdekt met parels. In een visioen doet zij het Rijk der Hemelen voor hem open. Maar als hij daar een blik op heeft mogen werpen, verdwijnt het weer en the joyless jeweller blijft treurig achter op de heuvel waar hij liep te zoeken.*

Deze woorden verbijsteren Clemens.

> *Het was Clemens te moede of een orakel had gesproken. En zoals het met orakels en waarzeggers wel meer gaat: ze*

> *vertellen iets dat op zichzelf beschouwd gedeeltelijk, ja grotendeels onzin is, maar dat toch een soort werkelijkheid vertegenwoordigt. Een werkelijkheid te gruwelijk om in klare taal te worden uitgedrukt - onzin die de werkelijkheid krachtiger oproept dan een beschrijving van de naakte feiten zou doen.*

Dit is een passage die me voor begrip van Hermans' werk verhelderend en ook onthullend lijkt. Verhelderend omdat hij een las laat zien tussen twee van de hoofdaspecten ervan, namelijk het realistische en het mythische.

Michel Leiris heeft, sprekend over het werk van Butor, de combinatie 'réalisme mythologique' gebruikt. Men kan daaraan ook denken als men de romans van W.F. Hermans wil benoemen. Beter is het, denk ik, om te spreken van mythisch realisme. Want men moet vooral niet denken dat bij Hermans wordt aangehaakt bij coherente families van mythen, noch aan het zichtbaar maken van nieuwe mythische samenhangen. Het begrip 'mythologie' houdt coherentie van verhalen in. Het begrip 'mythe' niet meer dan: incarnatie van ideeën. (Liever nog had ik gezegd: incarnatie van semiotische presupposities, van een ideologie. Maar ik houd me in). De mythe is wat we, onuitgesproken, onmiddellijk bij de hand houden om de wereld te kunnen interpreteren.

Als we bereid zijn om Hermans' werk als my thisch-realistisch te benoemen, kan ook begrepen worden waarom hij soms tot een uitzetting komt met het naturalisme, zoals meteen al aan het begin van *Uit talloos veel miljoenen*, waar naar Emants wordt verwezen. Naturalisme is realisme plus een sociale en wetenschappelijke pretentie. Men zou in de verleiding kunnen komen om de term naturalisme te vervangen door sociologisch realisme, ware het niet dat de naturalisten wilde concurreren met de 'sciences naturelles' en niet met de 'sciences sociales'. Daartegenover staat het realisme met een mythische portée, zoals Hermans dat produceert. Naturalisme staat tot mythisch realisme als de sociale wetenschapper dr. C.v.d. Wissel tot zijn schepper, de schrijver dr. W.F. Hermans.

Onthullend kan de hierboven geciteerde passage worden genoemd omdat hij een 'breuk' laat zien in Hermans' nihilistische bouwwerk: er is onzin die toch een soort werkelijkheid vertegenwoordigt. Dat wil zeggen dat er zin te vinden is in onzin. Er zijn tekens uit een andere wereld. Tekens die kunnen worden verstaan. Als Clemens bij de psychiater wordt binnengeroepen, nadat hij zojuist heeft meegemaakt hoe een onbewuste persoonlijke mythe zijn bewustzijn bereikt door confrontatie met een gangbare, althans bovenpersoonlijke mythe, verbaast hij zich erover dat hij dan toch maar weer de routine oppakt en banaal achter 's mans secretaresse aan door de gang loopt.

> *Of niet het bovennatuurlijke hem had toegesproken uit de mond van die hem toch maar vagelijk bekende professor in de Oude Engelse Letterkunde. Zijn knieën knikten. Onbegrijpelijk. Het leek of hij een dubbelganger had gekregen en zijn ene gedaante liep hier over de Perzische loper in de marmeren gang achter deze secretaresse aan, naar de spreekkamer van Eddie Barend. En zijn andere gedaante was nog bezig met de gedachten die het orakel, als de Stem van een alwetende God, in hem had opgewekt.*

Als het mogelijk is dat we de Stem van een alwetende God te horen krijgen, zouden we er ons dan aan willen wennen om te leven in een wereld zonder vrijheid, goedheid en waarheid? Zouden we dan niet blijven zoeken, uit alle macht, om mythen te vinden die ons een code leveren op basis waarvan we de werkelijkheid kunnen interpreteren? Om te weten wat we moesten doen? Is de ene roman na de andere schrijven niet een wijze van zoeken? Van het zoeken dat ik hier bedoel, wanneer in die romans steeds weer het bestaan van mythen, overgeleverde, persoonlijke, verbanden daartussen, aan de orde wordt gesteld?

9.

Als het waar is dat het bij Hermans gaat om de mythe in de realiteit, om de vraag of wij in de werkelijkheid tekens kunnen verwachten omtrent ons levenslot (‘kan de tijd tekens geven?’ heeft hij, sarcastisch, gevraagd), dan gaat het bij hem niet om de realiteit zelf. Dan valt te begrijpen waarom zijn romans in zekere zin preuts zijn, niet ‘fel realistisch’ in de ordinaire zin van het woord.

In *Uit talloos veel miljoenen* moet het Hite-rapport het ontgelden. Er wordt uit geciteerd om het belachelijk te maken. Van één personage (Mea Kronenberg) wordt de masturbatiegewoonte zó beschreven dat het een persiflage oplevert op de beginbladzijden van het Hite-rapport. Expliciet wordt er veel slechts over gezegd: onzin, geldmakerij, onwetenschappelijk, enzovoort. Sita drukt zich het felst uit en treft de kern van de zaak.

> *- Ik vind het krankjorum dat sinds een jaar of tien de kranten vol staan over deze dingen. Een mens mag verdorie niets meer voor zich houden. De ellende en de smeerlapperij van de hele wereld moet op straat worden gelegd! En wat dan nog? Is er iemand ook maar een klein beetje minder ellendig door? Ik wil die dingen niet weten. Er valt al genoeg te weten om honderd jaar verdrietig over te zijn!*

Deze uitval, die wel uit de pen van Céline had kunnen komen, is begrijpelijk, in zijn algemeenheid ook wel gerechtvaardigd, maar nu juist onrechtvaardig ten aanzien van het Hite-rapport. Daarin gaat het om informatie, zich uitspreken, herkenning, en uiteindelijk om het wegnemen van onwetendheid en de bevrijding die daarvan het gevolg kan zijn. Om navolging, correctie, gezondmaking of zoiets gaat het niet. Ook al vat Sita het, ten onrechte, zo op:

> *Iedereen moet en zal gezond wezen! Exhibitionisten, gefrustreerde ouwe vrijsters, lesbische meiden, nichten, allemaal heel gezond! En als ze zich dan onverhoopt toch niet zo erg gezond voelen dan moet iedereen gezond gemaakt worden met kletspraatjes! Zo is het!*

Een schreeuw van weerzin tegen kletspraatjes met pretentie. Een schreeuw, geen argument. Het volkomen onredelijke ‘Zo is het!’ aan het eind bewijst dat. Prachtig. Echter: niets van doen met Shere Hite. Die is gewoon Hermans' zondebok, zo'n beetje als de joden het waren bij Céline. Tot zo'n redeloosheid kun je geraken als je je woede de vrije loop laat bij het observeren met een mythisch-realistisch oog, in plaats van te kijken als realist tout court. Zoals joden tot monsters kunnen worden in een persoonlijke en collectieve mythologie, zo kan dat ook gebeuren met personen uit de zachte sector. Laat ze maar oppassen als Hermans nog eens een volksunie begint met Jan Blokker.

Natuurlijk komt Sita's afgrijzen ook voort uit weerzin tegen het taabederf dat zich manifesteert in de gogen- en logenpraat. Die praat is namelijk niet alleen zelf bedorven, er gaat ook bedervende werking van uit. Onze kansen om waarheidstekens op te vangen worden er door verkleind. Zoekers naar waarheid willen dat taal ontdekt, niet toedekt. Sita is zo'n zoeker. Dat valt op te maken, bij voorbeeld, uit haar metatalige momenten, de ogenblikken waarop ze zich bezint over haar eigen taalgebruik.

> *- Hier zijn je eitjes.*
> *Al had ze dit soort overbodige mededelingen misschien wel tienduizend maal gedaan in haar leven - hier is je thee, als je thee bracht, hier is je koffie als het koffie betrof, wil je kaas? als je kaas aanbood ... en je kon die lekkernijen toch niet voor hem neerkwakken zonder woorden ... op dit ogenblik, zo vervuld van iets heel anders, klonken haar eigen woorden in haar oren of ze idioot geworden was.*

De taaluiting wordt beschouwd als een taaldaad. Ineens voelt Sita verzet opkomen tegen haar gewoonte om die daad te verrichten. Waarom? Omdat dit soort 'grooving talk', zoals Desmond Morris het heeft genoemd, een cliché is, een teken van capitulatie voor een systeem van conventionele plichten.

Dit taalverzet is een vorm van opstand tegen sociale slavernij. Natuurlijk blijft het bij een opwelling. Noch Sita noch haar man weten zich te ontworstelen aan de slavernij die hun omgeving ze oplegt. Niet omdat die omgeving zo sterk is. Maar omdat ze zelf zo zwak zijn.

Ze beseffen dat allebei ook heel goed. Bij Sita komt dat heel subtiel tot uiting op het ogenblik dat ze met haar academische gasten het geval bespreekt van de plotseling ontstane relatie tussen Klaas van Zeerijp en Parel. Er wordt verondersteld dat het liefde op het eerste gezicht was. Sita zegt dan, wat dromerig:

> *- Ik hoop het hoor. Ik hoop in dit geval maar dat je gelijk hebt ... in dit geval dan ... in dit geval dan ... Liefde op het eerste gezicht wil soms ook wel eens moord en doodslag worden op het tweede ... ik weet het niet...*

Tot zo ver focaliseert de verteller iets waarneembaars, de woorden die Sita uitspreekt. Dan wisselt de focalisatie; onze aandacht gaat naar iets onwaarneembaars, de gedachten van Sita, die haar woorden vergezellen:

> *(Walter, die schoft! Een kwartier nadat ze hem voor het eerst gezien had, had ze in zijn armen gelegen, in zijn auto, waar hij niet eens uitgestapt was, toen hij haar de weg vroeg. Maar ik ben ingestapt bij hem).*

De laatste zin verraadt de diepste emotie, de erkenning van de eigen verantwoordelijkheid. Daarin zit het zelfverwijt, dat nog venijniger in eigen ziel snijdt waarschijnlijk dan het verwijt gericht aan de ander.

(Op stilistische wijze vertaalt zich dat heel geraffineerd. De vrije indirecte rede (‘ze’) gaat bijna ongemerkt over in de directe rede (‘ik’). Dit is een geval van narratieve ikoniciteit. De grammaticale verandering van onpersoonlijk naar persoonlijk is een beeldend teken, een ikonisch teken dus, van de overgang naar een persoonlijker laag op het vlak van het vertelde. Kwaadaardiger hypothese: dit is een vertelslordigheid. Dan nog kan het verschijnsel als ikonisch worden opgevat, en wel voor de denkslonzigheid van de onmatige sherrydrinkster.)

10.

Mulisch heeft geschreven over de compositie van de wereld. Zonder het met zo veel woorden te zeggen stelt Hermans zich geen geringer onderneming tot taak: de interpretatie van de wereld. Interpreteren is een teken toevoegen aan een teken. Het is alleen echt de moeite waard als dat tweede teken onverwacht, verontrustend, pijnlijk, wreed, ja gruwelijk is. Dan is interpreteren een uitdaging, het opentrappen van een verboden deur in het bewustzijn. Interpreteren is bijdragen tot bewustwording.

Semiosis, tekengebruik, is fundamenteel een partizanstrijd aangaan tegen chaos, wanhoop en zinloosheid. Semiosis is een van de pijlers van de menselijke waardigheid. Het is de weigering om te aanvaarden dat we leven in een wereld zonder vrijheid, goedheid en waarheid. Wie dat werkelijk aanvaarden zou, zegt niets meer. Hij gaat, zwijgend, bij de SS.

De ‘fissure’ bij Hermans is dat hij niet bij de SS is gegaan. In *De donkere kamer van Damokles* staat een beroemde vraag, die lijkt op de overweging uit *De broeders Karamazow* dat, als God niet bestaat, alles geoorloofd is:

> *Waarom zou ik mij moreel gedragen, als ik toch in elk geval de doodstraf krijg?*

Een eigenaardige vraag, want een retorische vraag, die geen antwoord verlangt dus, terwijl het antwoord toch open blijft. Osewoudt herhaalt de vraag nog op een andere wijze:

> *Wat is de zin van mijn leven, als ik geboren word met een vervloeking en die vervloeking alleen maar kan kwijtraken door een genade?*

Een retorische vraag? Of een echte? Wat is de zin van een mensenleven? Wat te doen, als het zonder zin is? Hoe zou een mens zijn zelfrespect behouden kunnen, als hij weet dat wat hij doet onzinnig is? Op die vraag komt een antwoord in *Nooit meer slapen:*

> *Door z'n plicht te doen, z'n onbegrijpelijke plicht, die hem is opgelegd door z'n onbegrijpelijke geboorte in een onbegrijpelijke wereld.*

Lezen we het goed? Plicht? Klinkt dat niet moralistisch? Inderdaad het klinkt moralistisch. En het doet me deugd. Ik behoor niet tot dezulken die het woord ‘moralist’ slechts met misprijzen, grimas of aanvechten tot braken (‘mag ik éven overgeven?’) kunnen uitspreken. Hermans is een moralist, en waarom niet? Hij is het zelfs in alle opzichten.

La Bruyère, zelf moralist, heeft gezegd dat hij schrijft over ‘de mens in het algemeen’. Is moralist de schrijver die zijn personages generaliserende sprongen laat maken, die aforismen in zijn tekst stopt, die zinnen laat beginnen met ‘De mens...’ Zo'n schrijver zal zijn lezers interessante beschrijvingen bieden van de zeden onder de mensen, waartoe toch ook Groninger professoren moeten worden gerekend. Trouwens, hoe curieuzer de beschrevenen, hoe petieteriger, hoe leuker en misschien wel trefzekerder de waarheden zijn die van de geobserveerde details worden afgeleid. In de Franse literatuur bestaat een traditie van moralisten. De belangrijkste zijn, behalve voornoemde La Bruyère: Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld. Althans volgens de Académie; ik geef hier een officiële mening door. De laatstgenoemde wordt ons door W.F. Hermans graag ten voorbeeld gehouden en dat is begrijpelijk: moralisten onder elkaar. Alleen hebben we met Hermans te maken met de Hollandse variant en die heeft uiteraard iets extra's.

Want er is een tweede betekenis van het woord ‘moralist’: zedemeester. Bedoel ik te zeggen dat zedenbeschrijver Hermans ook een zedemeester is? Zeker bedoel ik dat. Wie zinnen schrijft beginnend met ‘De mens zal eraan moeten wennen te...’ is een moralist in de tweede betekenis van het woord. Deed de jonge SS-er niet twee uitspraken in één? Omdat hij een moralist van het nihilisme is, in de dubbele zin van het woord.

Waaruit blijkt dat de mythische realist ook een moralist kan zijn, wanneer hij zich interesseert voor de mythe in zijn medemens en in zichzelf. Het is de onbegrijpelijke plicht van een dergelijke moralist om ons boek na boek te laten lezen waarin staat dat we elkaar net zo goed vergiftigen kunnen, terwijl hij nalaat het te doen, zonder te weten waarom. Hij zet ons onsympathieke romanpersonages voor, in wie we ons stap voor stap beter herkennen. Achter hen menen we zelfs vaag hun auteur óók te ontwaren.

Hij staat in de keuken, zet thee. Hij laat zijn mondhoeken zakken en erkent met tegenzin: ‘Ik ben toch eigenlijk een goed mens.’

Charles Vergeer
Fratilamur II

In BZZLLETIN 87 verscheen het eerste deel van deze studie. Het hierbij verschijnende tweede gedeelte moest in de tijd die verstreek tussen de publicatie van één en twee op een aantal punten gewijzigd worden, met een belangrijk stuk uitgebreid en thans beginnen met het herstellen van een misslag begaan in het slot van de eerste afdeling. Bovendien verschijnt er apart van deze aflevering nog een noot over de titel ervan (in ditzelfde nummer).

De lezer behoeft zich echter niet angstig bezorgd te maken of ook deze aflevering over enkele weken nog wel deugt, hij of zij kan zich integendeel erover verheugen dat de in deze studie opgeworpen vragen al zo snel antwoorden kregen. Daarvan zijn de noot en de aanvulling goede voorbeelden. In de vorige aflevering moest ik de vraag naar de betekenis van de titel *Fratilamur* nog met enkele vraagtekens honoreren, daarna kwam de brief van de heer Van der Vleuten met zijn aardige vondst. En in dit tweede stuk noopte mijn interpretatie van de tekst van *Fratilamur* me om enkele tot dan toe onbekende voorvallen in het leven van de jonge Arthur van Schendel aan te nemen, en sprak ik, maar het gebeurde aarzelend en enkel op grond van wat ik meende dat de tekst verried, van een crisis vanaf de herfst van 1892, het verlaten van de toneelschool en het verbreken van zijn relatie met Mina Sasbach, de vlucht uit Amsterdam, de poging het land te verlaten en het verblijf in Apeldoorn met de wandelingen in de bossen er omheen en zijn genezing in de loop van het jaar 1893.

Direkt na deze crisis schreef hij, nog te Apeldoorn in de herfst van '93, negentien jaar oud, zijn eerste boek, *Drogon.* Vlak daarop kwam de vondst van een aantal documenten en brieven - waaronder de allervroegste van Van Schendels hand - die heel deze interpretatie bevestigden. Naadloos kon ik deze nieuwe ontdekkingen in deze aflevering niet meer opnemen, maar dat lijkt me ook niet zo erg. Het is wellicht voor de lezer wel aardig om eerst mee te maken hoe deze facta moeizaam uit de tekst losgepeuterd worden om daarna te zien hoe dezelfde zaken vrij wat simpeler uit oude dozen vol paperassen worden opgediept. Waarbij men wel moet bedenken dat een onderzoeker niet dagelijks struikelt over dit soort oude dozen en ze doorgaans alleen vindt na lange en vergeefse, vaak ook overbodige, zoektochten elders.

Dan de misslag in het vorige artikel. Daar wordt gesproken over ene Maartje Coorengel en haar een belangrijke rol zowel in het leven als in het werk van Van Schendel toegemeten. Maartje Coorengel bestaat echter helemaal niet.

Dat lijkt heel wat rampzaliger dan het werkelijk is. Wat is er aan de hand?

In de tekst van *Fratilamur* wordt gesproken over een aantal jeugdliefdes. Twee daarvan worden wat omstandiger verhaald, en wel als tegengestelde. De minst belangrijke, de voorbijgaande van beide is de tweede geweest. Hieronder zal blijken dat de bedoelde geliefde de actrice Mina Sasbach is. De andere relatie krijgt echter in de tekst van *Fratilamur* veel meer gewicht. Ze was weliswaar maar kort - de zomer van 1890 en de winter daaropvolgend - maar niet voorbijgaand. De vraag wie in de tekst van *Fratilamur* als eerste liefde bedoeld wordt kon opgelost worden door de onuitgegeven *Jeugdherinneringen*. Daarin wordt gesproken, zoals ik in *Fratilamur I* verhaalde, van de familie C. en hun dochter, een toen tweeëntwintigjarige pianiste, dan over het wandelen met en de liefde voor een meisje in de winter van '90/'91 en tenslotte over de vriendschap en het samen voor het eerst optreden in een toneelstukje met het meisje Maartje C..

Ik liet alle drie deze passages slaan op één en dezelfde persoon, wist dat de familie C. de familie Coorengel was en liet Maartje C. Maartje Coorengel heten. Daarmee was een figuur geschapen die niet bestond. Van Schendel gebruikt in zijn *Jeugdherinneringen* enkel initialen maar dat is niet gezegd dat de ene C. de andere C. is. Mijn vergissing was dus in de trits: de familie C, hun dochter, vriendin Maartje C. twee keer voor C. Coorengel in te vullen. Omdat het meisje Coorengel bij de burgerlijke stand als Geertruida stond ingeschreven en dus thuis Truus heette moest ik er achter zien te komen waarom Truus ook Maartje genoemd werd. Dat deed ik op een wijze die men na kan lezen in het slot van het voorgaande artikel.

De consequenties van deze fout zijn maar gering: het in *Fratilamur* bedoelde meisje, Truus Coorengel, raakt haar koosnaam Maartje kwijt en deed niet mee aan de eerste opvoering waarin Van Schendel een rol had. Dat laatste blijft voorbehouden aan de actrice Martha Coerdès die, blijkens gegevens in het archief van het toneelmuseum, al op jeugdige leeftijd de hoofdrol vervulde in het toneelstukje *Kleine Maartje.*

Deze Truus Coorengel, de vriendin van de winter van 1890, de figuur beschreven in *Fratilamur*, is identiek aan het in brieven van omstreeks 1900 af en toe opduikende meisje Truus. Dan is zij enkele jaren de verloofde van Van Schendel - een tot nu toe onbekend gegeven -. Omdat zij aanzienlijke invloed zowel op het leven als het werk van Van Schendel heeft gehad hoop ik eens apart aandacht aan haar te kunnen besteden.

Hier wordt de draad van de ontrafeling van de tekst van *Fratilamur* weer opgenomen bij het stuk waarin sprake is van de eerste liefdes. In de *Jeugdherinneringen* wordt gezegd dat hij ongeveer in die tijd, voorjaar 1891, Goethes *Werther* las. Ook dat is, en verbonden aan die tijd, in *Fratilamur* terug te vinden: - III, 341 -. ‘Verbazende werelden gingen open, waarin ik zwierf van Sakuntala en van Siegfried tot Werther en tot Pickwick’. Goethe was het die ‘verborgene Harmonie’ als een kenmerk van de kunst aanwees. Ze is bij Van Schendel voortdurend aanwijsbaar. Zo wordt er over de figuur die na de eerste liefde beschreven wordt, de verlokster, weinig gezegd, maar door de verdoken overeenkomsten wordt zij toch heel veelzeggend geportretteerd. De figuur wordt gevangen in een ragfijn net van betekenisvolle woorden dat haar gestalte beter oproept dan haar lijfelijke verschijning en stem.

Het begin van dit stukje van *Fratilamur* gaf in de eerste zin het thema reeds aan, de strijd tegen de begeerte: ‘Toen de hitte mij verblindde veranderde de wijsheid der jeugd in veel zotheid.’ - III, 340 - Dat ‘hitte’ en ‘verblindde’ op begeerte slaan is duidelijk uit het vervolg. Het eerste contact met haar is het zien van haar ogen: ‘ontmoette ik de ogen van een meisje.’ En haar reaktie, ‘zij sloot ze.’ Daarna staat er dat hij het niet helpen kon ‘dat het vuur in haar ontstak toen zij een vrouw werd.’ Van Venus wist hij nog niet en dat er in een kus of handdruk ‘iets gloeide’ evenmin. Hij is in de liefde een 'domme jongen' maar het meisje wordt er 'blind' van. Zij wordt geïntroduceerd met 'ontmoette ik de ogen' die 'zij sloot'. Bij het schrijven wordt ze herdacht met 'toch zien wij elkander nog in de ogen, vriendin.' En het verhaal van de ervaringen met haar wordt besloten met 'Ik schreef gedichten en wanneer ik zat te luisteren naar het rhytme zagen twee ogen mij aan waarin het vonkje van de hare blonk. Dit vonkje is altijd gebleven.'

Begin en einde zijn de ogen. Neventhema is de hand.

'Niet de ogen het eerst, want zij sloot ze, maar haar open hand.' Maar hij 'verschrokv' en wist 'dat hij met die hand slechts spelen kon.' Die hand vroeg iets waar hij van schrok. Hij kan nog maar enkel spelen, zij vatte het serieus op. De domme jongen die niet besefte dat bij een vrouw die al van Venus weet in 'een handdruk iets gloeide'.

Deze pars pro toto houdt aan, heel de relatie wordt beschreven door het volgen van enkel die hand. De man die zijn kinderen voor het slapen gaan elke avond een verder fantasiespinsel over *De hand in het bos* vertelde is herkenbaar.

'Dat ik haar verliezen moest wier hand een zuster was van de mijne.' 'Zij hield mijn hand opdat ik niet dwalen zou.' 'Nadat zij ging verdwaalde ik.'

Een omstreeks 1899 gemaakte foto met staand Arthur van Schendel, links en in het wit gekleed, zijn verloofde Truus Coorengel en rechts haar iets oudere zuster Dien Coorengel die eind '99 trouwt met Hein Boeken. Links is een deel te zien van de zgn. 'Lompenmolen' die ongeveer stond op de plek waar de Tolstraat en de Van Wourstraat elkaar kruisen - in Amsterdam -. Er zijn aanwijzingen dat destijds in die molen een aantal kunstenaars woonden of werkten, waarbij de namen genoemd worden van Jopie Breemer, Aart van der Leeuw en Jacques Coorengel.

De relatie met de verlokster is een heel andere, een tegengestelde. Thema is de hitte die mij verblindde. De eerste relatie was 'onbesmet van hitte of nevel', 'Wij zagen elkander helder aan en begeerden niet'. De domme jongen heeft nog geen weet van de gloed van het vuur van Venus. Niet hij, maar zij wordt erdoor verblind.

Dit wordt gesteund door het enige document dat ons uit die winter van '90 gebleven is, de brief van 20 december aan de redactie van De Nieuwe Gids. In de tekst staat - 342 - 'Ik schreef gedichten.' Drie van deze gedichten, versjes meer, uit die tijd van eerste liefde en kus zijn bewaard gebleven. Behalve het *Kikkerlied* zijn dat het *Kuslied* en *Eerste liefde.* Het kinderlijke ervan is duidelijk. Opvallend is dat de vriendschap met het eerste meisje volgens de *Jeugdherinneringen* de zomer van 1890 was begonnen, met wat stoeien en een zoen, en *dat Eerste liefde* gedateerd is 27 juli 1890.

Verblindde de hitte de jongen met betrekking tot het eerste meisje wier hand een zuster was van de mijne' nog geenszins, 'de liefde kiest soms een domme jongen om een meisje blind te maken'. Bij de verlokster is dat andersom. De eerste zin die haar beschrijft, 'Zij had alles dat verblinden kan'.

Bij haar is alles tegengesteld 'Want alles scheen wat het niet was.' Zij heet de verlokster maar 'Toen ik jubelen en dansen wilde met de engel der jeugd, beschouwde zij de plooien van haar rok in de houding van een madonna die de boodschap hoort'. Het beeld is duidelijk genoeg. Hij wil van de verlokster dat wat zij niet toestaat, en wat dat is wordt, behalve door het vast te houden besef dat het voortdurende thema is de hitte die mij verblindde, duidelijk door weer naar de 'verborgene Harmonie' te kijken. De verlokster als madonna die de boodschap hoort is het begin, het einde van de relatie is 'Het was in het laatst van December. Toen ik mijn valies pakte kwam de verlokster en zij zeide dat zij mij wilde toebehoren.' - 345 - Hier is het netwerk waarin beide verhoudingen gevangen worden voltooid. Bij het eerste meisje is het motief dat voortdurend begeleidt de hand. Bij de verlokster de keer op keer genoemde tegenstelling nimf en muze. Van haar waarbij 'alles scheen wat het niet was' kan gezegd worden 'O nimf (...) indien gij de muze geweest waart, zoals ik geloofde.'

Bij de verlokster is het begin tegengesteld aan het slot. Aanvankelijk scheen zij de kuise madonna, handen gevouwen in de schoot horend van haar ontvangenis; maar tenslotte blijkt ze te komen, als hij weggaat, met de mededeling 'dat zij mij wilde toebehoren.'

Ook bij het eerste meisje resoneren begin en einde met elkaar. Bij de eerste ontmoeting de ogen, die zij sluit; en bij het afscheid en blijvend herdenken beide ogen die hem altijd blijven aanzien.

Tenslotte is er de tegenstelling: de eerste verhouding waarin zij van de gloed van Venus weet en hij niet, het meisje blind gemaakt wordt en hij niet, en de tweede waarin hij iets wil dat zij met madonna-pose afweert, en juist zij alles had dat hem verblinden kan.

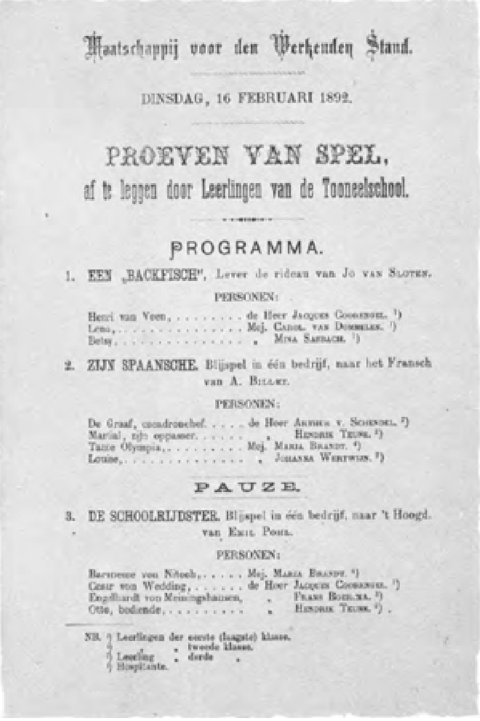
-Wie meent dat deze tegenstellingen kunstmatig aandoen moet eerst eerlijk opmerken, dat hij ze eigenlijk nog niet opgemerkt had. Want ongemerkt blijft het belangrijkste bij Van Schendel. Het gaat ook niet om de tekens maar om wat zij beduiden. En ook al merkt men de verbanden tussen symbool en betekenis niet op, ongemerkt werkt het deste sterker. Als de vrouw van de waterman weigert nog langer met hem op het water dat hun kind nam te zijn, wordt er niets gezegd, laat staan een gesprek met argumenten, gevoelens etc. 'Hij bracht haar naar huis, zij spraken niet meer, het water blonk hard als staal.' Niemand zet in de margine: 'natuur-parallellisme'. Maar ieder voelt hoe veelzeggend dit is. Het is dezelfde techniek waarbij in zijn eersteling de vijandigheid van de nonnen jegens Drogon niet uitgesproken wordt maar duidelijk gemaakt door 'De blauwe leien op het nonnenkonvent, schuins door de maan bestraald, glinsterden als de schubben van een vis.' -

Wilhelmina (Mientje) Sasbach (1875-1953), 'de verlokster' omstreeks 1893 en, waarschijnlijk, in de rol van Ophelia in Shakespeare's *Hamlet. 'Toen ik jubelen en dansen wilde met den engel der jeugd, beschouwde zij plooien van haar rok in de houding van een madonna die de boodschap hoort.' (Fratilamur)*

Zijn eerste biograaf, Hein 's-Gravesande, bezocht later de toen hoogbejaarde toneelspeelster Mien Erfmann-Sasbach en schreef haar verhaal op in zijn boekje, pp. 5 en 6. Dat de dame die daar zo beminnelijk vertelt 'anderhalf jaar verloofd' te zijn geweest met Arthur en nog allerlei geschenken en goede herinneringen uit die periode bewaarde - maar het bundeltje liefdesbrieven net een jaar tevoren weggegooid had - dezelfde was als de verlokster, dát wordt daar niet verteld. En dat was maar goed ook, want het verschil tussen de mededelingen van mevrouw

Erfmann en het portret dat *Fratilamur* geeft is groot. Wat vast staat is dat deze Wilhelmina (Mien) Cornelia Sasbach 28 October '75 te Amsterdam was geboren en dus zo'n anderhalf jaar jonger dan Arthur van Schendel. Zij was al op haar dertiende - andere berichten zeggen: twaalfde - naar de toneelschool in de Marnixstraat gegaan en oogstte haar eerste succes in de kinderrol *De kleine Lord* die ze meer dan honderd maal, en samen met Louis Bouwmeester, in de stadsschouwburg spelen mocht. Arthur die in het najaar van 1890 in contact was gekomen met de veelzijdige Mr. M.G.L. van Loghem, hem zíjn verloren gegane gedicht ‘Fatima’ stuurde, was door diens bemoeienis per januari '91 ook leerling van die toneelschool geworden.

Bijzonderheden over Van Schendels verblijf op die toneelschool zijn te vinden in het boekje van 's-Gravesande. Ik schrijf ze hier niet over zowel omdat ze daar al te vinden zijn alswel om het geringe belang ervan. In de *Jeugdherinneringen* zegt hij na een maand al door te hebben dat hij geen toneelspeler wilde worden. Waarom hij dan toch twee jaar daar bleef - januari 1891 tot januari 1893 -? Misschien omdat het toch een gelegenheid was om, na een vrijwel afwezige schoolopleiding, iets op te steken.



Maatschappij voor den Werkenden Stand.

DINSDAG, 16 FEBRUARI 1892.

PROEVEN VAN SPEL,
af te leggen door Leerlingen van de Tooneelschool.

PROGRAMMA.

1. EEN „BACKFISCH", Lever de rideau van Jo van Sloten.

PERSONEN:

Henri van Veen, ... de Heer Jacques [illegible]. 1)
Lena, ... Mej. Carol. van Dommelen. 1)
Betsy, ... „ Mina Sasbach. 1)

2. ZIJN SPAANSCHE. Blijspel in één bedrijf, naar het Fransch van A. [illegible].

PERSONEN:

De Graaf, escadronchef. . . . . de Heer Arthur v. Schendel. 2)
Marial, zijn oppasser. . . . . . „ Hendrik [illegible]. 2)
Tante Olympia, ... Mej. Maria Brandt. 4)
Louise, ... „ Johanna [illegible]. 3)

PAUZE.

3. DE SCHOOLRIJDSTER. Blijspel in één bedrijf, naar 't Hoogd. van Emil Pohl.

PERSONEN:

Barones von [illegible], ... Mej. Maria Brandt. 4)
Cesar von Wedding, ... de Heer Jacques [illegible]. 1)
Engelhardt von Meiningshausen, „ Frans [illegible]. 2)
Otto, bediende, ... „ Hendrik [illegible]. 2)

NB. 1) Leerlingen der eerste (hoogste) klasse.
2) „ „ tweede klasse.
3) Leerling „ derde „
4) Hospitante.

(programma)

Uit dat eerste jaar doorgebracht op de toneelschool is nauwelijks iets bekend. Het is het jaar dat hij in *Fratilamur* overslaat en verzwijgt. Op 3 of 4 juli van dat jaar slaagt hij voor zijn overgangsexamen naar de tweede klas en draagt daarvoor het door hemzelf geschreven langere gedicht *Laat de kinderen tot mij komen* voor. Het gedicht is te vinden in het *Verzameld Werk* - VIII, 491 -, gedateerd ‘9 mei 1891’ en opgedragen aan

Frederik van Eeden. Aan die heer schrijft hij 9 september van dat jaar en doet daarbij een, mislukte, poging zijn gedichten in De Nieuwe Gids geplaatst te krijgen. Zo'n zelfde poging doet hij drie weken later nogmaals. Die brief, aan Willem Kloos, is zó curieus - maar curiositeit is van geen belang: ze is karakteristiek en geeft opeens een merkwaardig scherpe blik op die zeventienjarige - dat ik ze hier overneem.

Amsterdam, 28 September 1891

Geachte Heer,

Ik wend me tot u omdat u een artist met een gevestigden naam bent. U moet weten dat ik pas 17 jaar ben, een leeftijd dus waarop men gewoon is te schwärmen, ook wel eens om verzen te maken. Dat doe ik. En ik meen het ernstig. Ik heb er wel eens aan de Redactie van de N. Gids gezonden en geen antwoord gekregen, 't geen natuurlijk komt door de drukke bezigheden. Maar nu kom ik heel persoonljk bij u. Tot u, want uw en uws gelijken richting trekt mij aan. Ja, ziet u, in zekere zin ben ik er al langen tijd martelaar en strijder voor geweest. En nu weet ik dat mijn verzen ook van die richting zijn, ik weet zelfs dat ze voor mij heel mooi zijn, maar - zóó als een vrijer natuurlijk zijn liefste het liefst en het mooist vindt.

Hoor eens, meneer Kloos, vind me nu niet aanmatigend omdat ik dit schrijf. we leven in een maatschappij waarin we allen, ik zoo goed als u, van elkaar afhankelijk zijn, elkaars hulp noodig hebben. Bent u er gansch alleen gekomen? Ik weet wel dat u uw geslacht haat en veracht, maar zie, daardoor schrijf ik juist graag aan u, want dan moet u beter zijn dan allen; ik bedoel niet dat u een goed mensch bent in de banale betekenis van goed, doodgoed. U zal me wel begrijpen, anders wordt mijn brief te lang. Wil u eens mijn verzen lezen en me dan zeggen zoo of zus zijn ze? Mij uw meening zeggen, - maar niet uw persoonlijke -. En als u geen tijd heb, schrijf me dat dan even. Waarom maak je zoo'n bombarie om dat alleen te vragen, zal u zeggen?

Ja, dat zal ik maar niet gaan uitleggen want voor banaal vinden ben ik ijslijk bang.

Nu, ik wacht op antwoord.

Adieu, meneer!
Met achting
Uw
Arthur van Schendel
Jan Steenstraat 118

Welke gedichten hij Kloos stuurde is onbekend. In het *Verzameld Werk* staan, behalve het langere aan Van Eeden opgedragen, één zgn. prozagedicht dat vanwege zijn erotische inhoud destijds voor publicatie niet goed in aanmerking kwam, en één onschuldig liefdesgedichtje.

Het ‘blond meisje’ daar genoemd is Mientje Sasbach - het gedichtje kwam ook te voorschijn uit destijds door Arthur aan haar geschonken boeken-.

Verder is van dat jaar nog bekend dat hij de taak had te zorgen voor de boekenrij van de toneelschool. Daar trof hij de Burgersdijk vertaling van Shakespeare aan, die hij gretig las. Ook las hij toen Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewussten*, dat een destijds veelgelezen pessimistische filosofie bevat.

Het verhaal van *Fratilamur* begint na het verzwegen zeventiende jaar weer met een nieuwe lente, die van 1892. De verhouding met het eerste meisje is dan geëindigd en wordt besloten met een zinnetje dat een paar bladzijden later ook dienst zal doen om die met de verlokster af te sluiten: ‘Ik zag haar niet en haar stem klonk in een nevel achter mij’ - 343 -. Die lente had hij zijn ‘kamer aan een gracht’. Een plaatsaanduiding die voor Amsterdam niet erg bepalend is. Maar het archief van het bevolkingsregister helpt en laat zien dat tussen die vele adressen uit die tijd er maar één is aan een gracht Reguliersgracht 134. Een plaatsaanduiding die bovendien onze tijdsbepaling verzekert.

In de tekst wordt dan de deceptie met de verlokster beschreven. Het oordeel over haar is buitengemeen hard, zelfs niet één enkel teken van liefde kan ze geven zoals elk ander wel kan. Het is een oordeel dat contrasteert met wat de desbetreffende 's-Gravesande vertelt.

‘Hij was een fijn besnaard mens. Zijn omgang was verheffend en leerzaam. Hij schonk mij vele prachtige boeken met opdrachten erin, die hij alleen maar kon kopen door veel weken zijn middagmaal op te offeren.’ Dat laatste zal wel waar zijn, destijds at hij vaak in de gaarkeuken in de Utrechtsedwarsstraat die beschreven wordt in het gedicht uit *Herdenkingen* - VIII, 375 -

> ‘De jonge heren hadden van de maten
> Nog niet geleerd, ze gaven een geschenk,
> De vriend een boek of een boeket de dame,
> Dat guldens van het maandgeld had gekost,
> Ze rookten zelfs sigaren met een bandje,
> Trakteerden Jan en Alleman op port
> En vonden dan nog amper een paar stuivers
> Voor eten als het laat werd in den dag.’

Haar schamper gedrag stuit hem af. ‘Dit heb ik lang niet vergeten’ staat er en het staat in contrast met het altijd blijven, niet meer verlaten van de gedachtenis en de ogen van de ander. Na de breuk met de verlokster, lente '92 dus, volgt een crisis ‘Het heeft lang geduurd voor ik weer menselijkheid verwachtte.’ De stemmingen zijn wisselvallig.

> Die zomer lachte ik luid. Ik werd zot van geestigheid.
> Die herfst snikte ik. Mijn stem werd zwaar en de verzen in de nacht geboren hadden het geluid van een eenzame man. Het is een geluk de smart op het ogenblik dat zij komt niet te beseffen, maar wie daarmede gezegend wordt ontwaakt later bij een besef dat langzaam bouwt en het wordt melancholie en eenzaamheid. Tussen het vallen van de bladeren en Kerstmis gebeurde er zoveel, heftig, dom, slecht, wanhopig, misschien wel nabij waanzinnig, tussen mij en anderen, dat ik van een vrolijke jongeling groeide tot een droefgeestige man.

Na de crisis van het zeventiende levensjaar is dit de tweede crisis, en een diepe bovendien. Dat wordt wel voldoende duidelijk gemaakt maar wat geenszins. Het wordt beschreven als de crisis waarin hij gemaakt werd die hij daarna zou zijn. Er wordt gezegd dat ze gedurende die tijd zich uitte in dwaasheden.

Maar wat er toen gebeurde ‘tussen het vallen van de bladeren en Kerstmis’ dat wordt niet gezegd, enkel de hevigheid en het diepingrijpende belang ervan is duidelijk.

Opvallend is dat ook alle andere documenten ons nu in de steek gaan laten. De laatste brieven dateren van september van dit jaar 1892. Daarna is er een stilte van drie jaar, pas in '95 duiken er weer brieven op. De *Jeugdherinneringen* breken hier, in deze herfst af. De literatuur, 's-Gravesande, van Heerikhuizen, het *Schrijversprentenboek*, vermeldt nog een enkel feit - maar ons verder onderzoek zal laten blijken dat niets daarvan steek houdt.

De enige manier deze crisis te doorgronden is de tekst van *Fratilamur*, en dat zal elders blijken, *Een hollands drama.* Gemakkelijk echter zal dat niet gaan. Van de in *Fratilamur* beschreven, aangeduide, gebeurtenissen van dat najaar kan ik er maar enkele thuis brengen.

'Ik bewonderde Franse gedichten' staat er. Dat is een verwijzing naar het bezoek van Paul Verlaine in november. Het bezoek van deze symbolistische dichter was een evenement en zijn invloed op Van Schendel groot. Later zou hij zijn biografie schrijven en daarin over dat bezoek vertellen, en tevens aangeven welke gedichten hij destijds zo bewonderde. - III, 195

> Intussen groeide ook buiten het land zijn roem. In die tijd

> toen in Holland de poëzie opnieuw ontvlamde, staarde de jeugd verrukt naar de poëzie die in Frankrijk straalde. De gedichten uit Engeland en Duitsland werden door dit geslacht bewonderd, maar een nieuwe geestdrift vloog op voor de boekjes welke men gedurende enige jaren in de boekwinkel ontdekte: Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Corbière, Villiers de l'Isle Adam, en bovenal Verlaine.

- Veel van de genoemde boeken zijn nog in het bezit van de familie Van Schendel.
-

> Van enige Hollandse Kunstenaars ontving hij het verzoek in Den Haag en Amsterdam lezingen te houden. Voor Verlaine werden de *Quinze jours en Hollande* een zegetocht en voor velen in ons land was zijn komst een openbaring van de muziek der poëzie. Er waren jongelieden die alle gedichten van de *Fêtes galantes* en van *Sagesse* van buiten kenden.

Dat laatste zinnetje is weer autobiografisch. Veelbesproken was het, dat bezoek van Verlaine, en ook in de gaarkeuken werd de strijd tussen symbolisme (Verlaine) en realisme (van Emile Zola bv.) gestreden:

> met de stem vol overmoed,
> Discussiërend heftig voor of tegen,
> Ad rem en grondig over symbolisme
> En realisme, over Plato, Bacon,
> Rimbaud, Nieuwenhuis en Maldoror,
> Geen onderwerpen voor gewone klanten.

Of Van Schendel ook bij een van die lezingen aanwezig is geweest blijft onbekend, de mededeling daarover in het *Schrijversprentenboek* berust op vage mededelingen.

De andere gebeurtenis uit die tijd, de ontmoeting met de Franse zangeres, de man en het meisje, moet in het duister blijven. Enkele aspecten kan ik als autobiografisch herkennen - de zorg om aan geld voor levensonderhoud te komen, de noodzaak van baantjes in magazijn en kantoor, het boekhouden, de zucht naar avontuur, sociale bewogenheid, fascinatie van het vreemde en het verlangen alles te ontvluchten en op verre reis te gaan -. Meer is mij niet duidelijk.

Na kerstmis ‘in het laatste van December’ valt het vertrek uit Amsterdam en het afbreken van de opleiding aan de toneel-school. Dat laatste is merkwaardig want in de zomer was hij toegelaten tot de hoogste, derde, klas ervan. Zijn prestaties waren tot nog toe goed en een half jaar later had hij met goede kans op succes eindexamen kunnen doen. Zoeken we de reden op van dit plotselinge afbreken van de studie dan vinden we in het leerlingenboek - thans op dat zo voorbeeldig georganiseerde archief van het toneelmuseum op de Herengracht - ‘wegens physieke ongeschiktheid’. Een opmerkelijke reden die nergens elders in dat boek aangetroffen wordt. Mogelijk heeft dit van doen met zijn gezondheid, waarvan we weten dat ze in die jaren wankel was. Mogelijk met zijn lengte; hoewel beide mogelijkheden mij niet erg overtuigden en ik denk dat zijn vrouw, Annie van Schendel-de Boers, dichter bij de waarheid komt als ze 's-Gravesande zegt dat het wel een voorwendsel geweest zal zijn.

De ongebruikelijkheid van de officiële reden van het leerlingen boek enerzijds en de in *Fratilamur* beschreven volgorde van feiten: begin herfst tot kerstmis een crisis, ‘in het laatst van December’ vlucht uit de stad en afbreken van de bijna voltooide opleiding, anderzijds laat voldoende duidelijk uitkomen waar we wel de eigenlijke reden moeten zoeken.

Tenslotte wordt nog vermeldt dat bij het inpakken van de koffers voor het laatst de verlokster verschijnt met een aanbod dat tegengesteld is aan haar oorspronkelijk afwerende houding. Maar te laat is het dan al.

Vlak voor oudjaar verlaat Arthur van Schendel Amsterdam. De officiële datum van uitschrijving als leerling van de toneelschool is de laatste dag van de daarop volgende maand: 31 januari '93. De maand daarop verlaat ook Mien Sasbach de toneelschool zonder haar opleiding te voltooien. Haar reden is een meer gebruikelijke, ze kreeg een engagement bij het Rotterdamse gezelschap van Jan C. de Vos en Van Korlaar. Dit engagement per 1 maart had ze zo snel moeten zoeken, zei ze later, omdat haar moeder gestorven was.

De verdere mededelingen van mevrouw Erfmann-Sasbach, die 's-Gravesande braaf overneemt, zijn van waarde verstoken, wijken althans wel zeer af van wat de tekst van *Fratilamur* meldt.

Zij heeft het over een verloving die anderhalf jaar geduurd zou hebben. Natuurlijk is het prettig achteraf te vertellen een langere tijd verloofd te zijn geweest met een later zo befaamd schrijver, maar zowel de aard als de lengte van die verhouding is onjuist opgegeven. En over de waarde ervan lopen de oordelen nog veel meer uiteen: zij heeft het nog in de jaren veertig over iets ‘dat eens zoo mooi’ was: en toont zich onverbeterlijk toneelspeelster. Ook een bezoek van haar op zijn kamer op de Reguliersgracht vermeldt zij, maar men vergelijke het met de passage van Fratilamur - 343 -. ‘In een ouderwetsch huis aan de Reguliersgracht had hij een kamer, die hij geheel bekleed had met mooie sarongs. Daar bezocht ik hem vaak; hij las mij daar zijn gedichten voor en ook de mooiste verzen van de Tachtigers.’

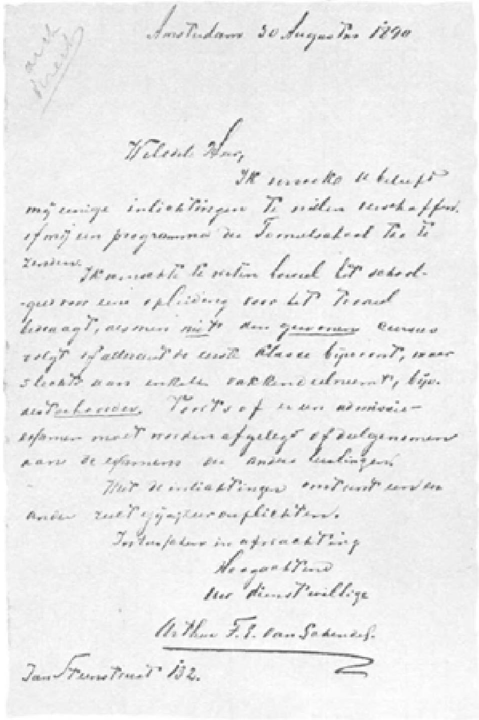
Ook wat ze tenslotte 's-Gravesande schrijft over hun afscheid - daargelaten dat ze Van Schendels vertrek naar Engeland met drie jaar vervroegt - is wel heel anders van toon dan de alinea op bladzijde 345 van *Fratilamur*! ‘Wij hebben afscheid genomen toen hij naar Engeland ging als leeraar in de Fransche taal en ik naar Rotterdam aan het tooneel. 't Was een onvergetelijk schoone tijd.’

Van Schendel echter zegt na deze diepe crisis zich geheel teruggetrokken te hebben op zichzelf en besluit zijn relaas van het afscheid met ‘Ik kon niet achter mij zien, ik had de weg gekozen waar ik niets zou hebben dat niet het mijne was.’

Tot zover bracht de analyse van *Fratilamur* ons. Door een onverwachte vondst kwamen we een paar maanden later een stuk verder. In de kelders van het Amsterdamse toneelmuseum beruste het nog nooit geëxploreerde archief van de voormalige toneelschool. Daartussen bevond zich ook de correspondentie van de direkteur van die school, S.J. Bouberg-Wilson. Aan hem werden een aantal belangrijke brieven gericht, waaronder de, nu, allervroegste van Arthur van Schendel: 30 augustus 1890.

Daarnaast nog ander materiaal. Lijsten van alle uitgeleende boeken waardoor we de leeshonger van de jonge Arthur van week tot week kunnen volgen. (De eerste dag van zijn aanwezigheid op de toneelschool, 6 januari 1891 leent hij al het achtste deel van de vertaling van Shakespeare door Burgersdijk. In dat deel staan zijn later favoriete stukken, *Hamlet* en *Macbeth.*) Dan de lijsten van zijn schouwburgbezoek waaruit allerlei voorkeuren te volgen zijn (en niet die ten opzichte van de vertoonde stukken of de toneelspelers/sters alleen maar ook, omdat nauwkeurig bijgehouden wordt met wie hij steeds gaat, in zijn vriendschappen.) Dan, en dat zelfs van uur tot uur, de lijsten van absentie met meestal de opgegeven redenen daarachter. Het laatste halfjaar (de herfst van 1892) neemt de absentie inderdaad hand over hand toe. Vanaf 3 september tot vrijdag 9 december is hij bijna honderd uren afwezig en dat doorgaans de ochtenduren. Terzelfdertijd schrijft mevrouw Coorengel-von Faber een briefje aan de direkteur Bouberg-Wilson dat haar zoon Jacques (Arthur's vriend en in hun absentielijsten zit een opvallende overeenkomst) wel vaak verzuimt maar dat hij ‘werkt’ tot 3 of 5 uur 's nachts. Vanaf vrijdag 9 december is Arthur geheel afwezig ‘voor herstel van gezondheid’.

Wat er dan met hem aan de hand is kunnen we, gedeeltelijk, volgen door te lezen in de notulen van de docentenvergaderingen en die van het bestuur. Daarin komt Van Schendel vaker ter sprake, meestal in verband met geldelijke kwesties maar ook horen we vaak oordelen over zijn toneelspelerskwaliteiten. Over dat laatste worden we ook ingelicht door de verslagen van de opvoeringen waarbij hij betrokken was.



De sinds kort gevonden oudste brief van Arthur van Schendel: Amsterdam, 30 augustus 1890, Arthur is dan zestien.
Aan S.J. Bouberg-Wilson
Amsterdam 30 augustus 1890
Weledele Heer,
Ik verzoeke U beleefd mij eenige inlichtingen te wilson verschaffen, of mij een programma der Tooneelschool toe te zenden.
Ik wenschte te weten hoeveel het schoolgeld voor deze opleiding voor het Tooneel bedraagt, als men *niet* den *gewonen* cursus volgt of allereerst de eerste klasse bijwoont, maar slechts aan enkele vakken deelneemt, bijv. als *toehoorder.* Voorts of er een admissie-examen moet worden afgelegd of deelgenomen aan de examens der andere leerlingen.
Met de inlichtingen omtrent een en ander zult gij mij zeer verplichten.
Intusschen in afwachting
Hoogachtend
Uw dienstwillige
Arthur F.E. van Schendel.
Jan Steenstraat 132.

Al dit materiaal is te veel om in dit bestek te behandelen. Dat zal in een aparte studie moeten gebeuren. Wel is het aardig dat een periode die tot dan toe zo duister was en die ons zoveel hoofdbrekens kostte om een beetje in te vullen, thans zo goed gedocumenteerd voor ons ligt. En voor mij is het aardig dat alles wat slechts moeizaam uit de tekst van *Fratilamur* opgemaakt kon worden hier bevestigd wordt. (Dat is tevens een reden waarom ik me hier ontslagen mag achten van de verplichting wat uitvoeriger verslag te geven van dit nieuw ontdekte: fouten in de hierboven gegeven interpretatie bleken niet, enkel bevestigingen.)

De belangrijkste bevestiging is die over wat ik noemde ‘de crisis van eind '92 en begin '93’. Die crisis zet in met een paar briefjes van de weduwe Jonkers, Arthur's hospita op het adres Reguliersgracht 134. Zij klaagt bij de direkteur over ruzies en onbetaalde rekeningen en vraagt hem om Schendel - zó noemt zij hem steeds en wordt hij ook wel eens in die tijd in andere stukken genoemd - daarover eens te onderhouden. Bepaaldelijk is er ruzie met de caféhouder die onder hen woont. Een ruzie in dat café is, zoals men weet, de beginscène van *De rijke man.*

Kort daarop komen de moeilijkheden met Van Schendel in de vergadering van de docenten en wordt er om een medische verklaring gevraagd. Die wordt gegeven in een briefje van 23 november 1892 van prof. B.J. Stokvis aan Bouberg Wilson. Daarin staat o.a.:

> Van Schendel was zoo even bij mij. Hij behoort m.i. tot de zenuwzieke en zenuwzwakke jongêren, van wie, uit het oogpunt der gezondheid, lichamelijke arbëid vrij wat beter is, dan geestelijke. Maar de zaak ligt eveneens zoo; en ik zou het hard vinden hem nu een andere loopbaan te doen opgaan om redenen, die wij eigenlijk, bekend met zijne geheele levensgeschiedenis en zijne opvoedinge hadden kunnen voorzien.

Van dezelfde dag dateert een briefje van zijn zus Virginie Arnold-Van Schendel aan de direkteur dat zegt, in vrij gebrekkig, Indisch, Nederlands: ‘Van mijn broer Arthur van Schendel, kreeg ik een bericht, hij in den laatsten tijd zwaar ziek, en zenuwachtig is.’

De kwestie Van Schendel wordt dan steeds druk besproken tussen bestuur en direkteur en in de vergadering der docenten. Verontrustende berichten komen binnen, zoals die van zijn hospita in een brief van 16 december aan de direkteur waarin ze o.a. spreekt over een rekening van een kleermaker in de Leidsestraat van maar liefst 62 guldens: ‘ 't is toch wat te zeggen, Schendel zoo maar alles laat maken’ en de last op haar laat neerkomen. Die werd daags daarop nog verzwaard ‘want ik heb nog twee heeren ook gehad omtrent geld quastie, zij wilden niet juist zeggen wat, zij zouden hem wel vinden.’ Dat laatste echter was moeilijk want sinds vrijdag 9 december was Arthur niet meer gesignaleerd.

Uit de dan volgende brieven leren we nog een aantal belangrijke dingen. 14 Januari 1893 schrijft zijn moeder vanuit Den Haag ongerust de direkteur. Ik haal de belangrijkste zinsneden aan en wijs er in het voorbijgaan op dat ook hier weer de merkwaardige vooringenomenheid van Van Heerikhuizen tegen deze, in zijn ogen zo zorgeloze, moeder gelogenstraft wordt: zorg en ongerustheid blijkt wel degelijk en tevens daaruit dat zij direkt haar armoedje bij elkaar pakt en haar zieke kind achterna reist en andere moeiten voor hem doet.

In haar eerste brief, die van 14 januari, schrijft ze o.a.

> Gisteren avond kreeg ik een brief van Arthur die hartverscheurend was, hij leed honger en had in geen drie dagen warm eten gegeten en vroeg mij om geld, Ach! had ik het geld, ik bedacht mij geen oogenblik om het hem te zenden, maar ik ontvang mijn pensioen per drie maanden en als dan voor mijne kost en inwooning ervan af gaat en Arthur ook het zijne krijgt dan schiet er bedroeft weinig over

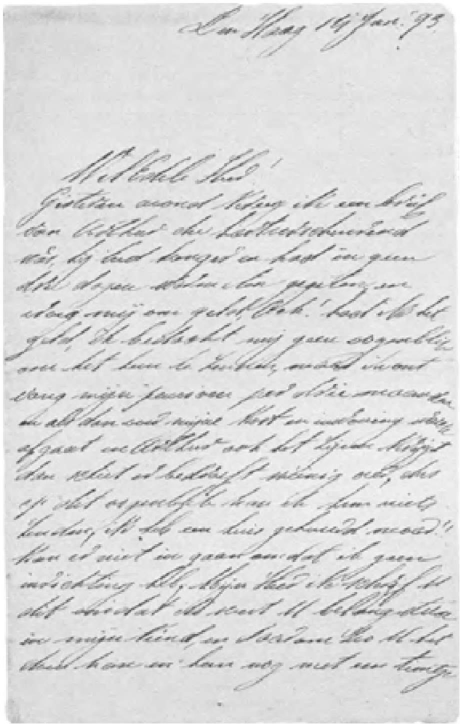
weshalve zij de direkteur vraagt hem nogeens met een tientje te willen helpen (van de rekening van meer dan zes tientjes heeft ze bijkbaar nog niets gehoord).

‘Ach! Mijn Heer ik bid U help hem, nu in die koude zonder eten lopen is vreeselijk.

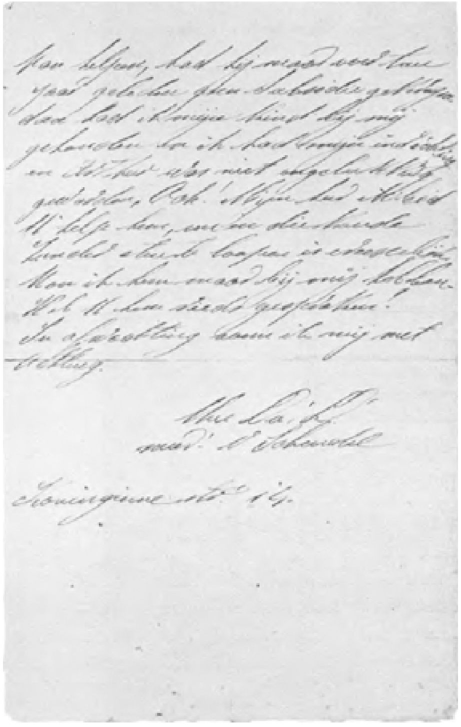
Kon ik hem maar bij mij hebben.

Heb U hem steeds gesproken?’

Die laatste zin geeft te verstaan dat ook zij beseft dat Bouberg-Wilson niet langer kontakt heeft met zijn leerling. Vanaf 9 december is hij afwezig en als na de kerstvacantie de school weer begint staan er alleen demonstratief elke dag vraagtekens achter zijn naam en melden briefjes dat hij zijn afspraken niet nakomt en niet meer komt opdagen. 28 Oktober is hij voor het laatst naar de schouwburg gegaan - een Franse opvoering van *Oedipe Roi* met in de hoofdrol de befaamde Mounet Sully die hij ook in zijn gedicht ‘Amsterdam’ zegt gezien te hebben (VIII, 366). Dan verschijnt hij plotseling weer op vrijdag 6 januari om met Mientje Sasbach en enkele anderen voor het allerlaatst naar het toneel te gaan. Zij zien Couperus' *Noodlot* opgevoerd worden door het gezelschap van Jan C. de Vos. Enkele dagen later vertrekt hij naar Apeldoorn, na eerst geprobeerd te hebben of hij het land verlaten kon. In een brief van 22 januari '93 zegt zijn moeder daarover:



Eén van de beide onlangs opgedoken brieven van de moeder van Van Schendel.
Mevrouw J.L.H. van Schendel-Lippe aan S.J. Bouberg-Wilson Den Haag 14 jan. '93
Wel Edele Heer!
Gisteren avond kreeg ik een brief van Arthur die hartverscheurend was, hij leed honger en had in geen drie dagen warm eten gegeten en vroeg mij om geld, Ach! had ik het geld, ik bedacht mij geen oogenblik om het hem te zenden, maar ik ontvang mijn pensioen per drie maanden en als dan voor mijne kost en inwooning ervan af gaat en Arthur ook het zijne krijgt dan schiet er bedroeft weinig over, dus op dit oogenblik kan ik hem niets zenden, ik heb een huis gehuurd maar!! kan er niet in gaan omdat ik geen inrichting heb. Mijn Heer ik schrijf U dit omdat ik weet U belangsteld in mijn kind, en daarom zoo U het doen kan en hem nog met een tientje kan helpen, had hij maar over twee jaar geleden geen subsidie gekregen dan had ik mijn kind bij mij gehouden en ik had mijn inrichting en Arthur was niet ongelukkig geworden, Ach! Mijn Heer ik bid U help hem, nu in die koude zonder eten lopen is vreeselijk. Kon ik hem maar bij mij hebben.
Heb U hem steeds gesproken?
In afwachting noem ik mij met achting
Uwe Dw D.
wed: v Schendel
Koninginnestr 14.



> hij heeft een request gepresenteerd om vrij pakkage naar de Oost dat request heb ik zelf nog gebracht en heb de refrendaris er over gesproken maar daar is niets aan te doen dat zal geweigerd worden, dus wat moet ik in Godsnaam daar mede beginnen.
> Ach. mijn heer geeft mij eens raad! en laat mij dezer dagen weten wanneer of mijn kind van school af moet.

Want van school moest hij wel. Ondanks dat er velerlei pogingen in het werk worden gesteld hem te proberen te handhaven - hij was immers nog maar een half jaar van zijn eindexamen af - blijkt dat onmogelijk.

De eerste brief van Arthur zelf in deze kwestie is geschreven te Apeldoorn, 14 februari 1893. Daarin zegt hij o.a. 'Ik onderga hier een flinke kuur en de regelmaat brengt al sterkte in mijn gezondheidstoestand, zoodat ik hopen kan na verloop van drie maanden een heel ander mensch geworden te zijn.'

Wat voor kuur dat precies is, daar worden we niet over ingelicht. Wel merken we op dat die periode van drie maanden ons ook al uit de tekst van *Fratilamur* gebleken was. Ook in een brief van vijf dagen later, 19 februari, komen we tal van elementen tegen die we herkennen vanuit de beschrijvingen in *Fratilamur.* Ook is er veel dat onbegrijpelijk voor ons is, en of het eerste zinnetje ons gerust moet stellen of juist achterdochtig maakt is, mij althans, onduidelijk.

> Ik ben zoo opgeruimd! ‘kwandel vijf uur daags, met een jongen jachthond, in onaangelegde bosschen, en heiden. 'tls niet eens noodzakelijk meer dat ik bij den dokter kwam. Ik werk 'savonds. En ga om elf uur precies naar bed. En heel ander’ mensch ben ik geworden, zegt de dokter. U moet aan het portret denken, baas. Doet u mijn groeten aan mijn ex-mede-leerlingen, vooral aan Piet.

Tenslotte is er zijn brief van 17 maart '93, nog steeds vanuit Apeldoorn, waarin hij o.a. schrijft:

> Weet u wel dat ik heel zwak was toen ik uit Amsterdam ging? En mijn verzoek om overtocht naar Indië is geweigerd. De maak me al een beetje bezorgd want over een maand sta ik weer op straat, of tenminste, ben ik er leelijk bij. Enfin, Nou, en het gaat met u waarschijnlijk wel goed?

De stad ontvlucht gaat hij naar een dorp dat verderop in de tekst nader aangeduid wordt als een gelders dorp en in de omgeving waarvan hij zwerft in de bossen. Hoewel het de trots der inwoners aldaar wel kwetsen zal is het toch niet anders dan dat met dit gelders dorp Apeldoorn gemeend is. Daar woonde zijn zus Virginie, getrouwd met de heer Arnold. Over die mensen echter horen we niets want hij ontvlucht ze juist en zwerft eenzaam zoals te Amsterdam.

Daar staat ‘Mijn hond en ik wij draafden in het donker’; en hier ‘Met mijn hond kwam ik in een dorp bij een gezin waar vier andere honden waren.’

Behalve de plaats is ook de tijd in dit stukje weer duidelijk aangegeven: lente '93 te Apeldoorn, zomer ‘in een stille stad’ = Haarlem, in de herfst terugkerend op dezelfde plaats = Apeldoorn. Daarna het vertrek van een boot te Amsterdam na de herfst van '93 dus omstreeks de winter, en tenslotte ‘Er was die zomer (de zomer van 1894 dus) veel vertier en vrolijkheid. De stad’ etc. (is weer terug in Amsterdam). Het slot van dat vijfde stukje - 351 - is te Amsterdam op het eind van die zomer op ‘een feestdag’ waar ‘het oranjehoven werd gehost’ dus 31 augustus 1894.

Daarmee is de cirkel gesloten: het boekje begint in augustus '90 - heeft in het tweede stukje een terugblik naar een gebeurtenis van maart 1885 - vertelt dan ordelijk van seizoen tot seizoen gaand - maar het zeventiende jaar, van lente '91 tot lente '92 overslaand - het levensverhaal tot 31 augustus 1894. - Daarna volgen nog twee toegevoegde hoofdstukjes die met sprongen iets vertellen over latere tijden te Tuxford, Londen en Wales, wat we hier terzijde laten, maar waarin we ook augustus als spil ontmoeten: 30 augustus 1902 trouwt hij in Engeland met Bertha Zimmerman -.

We merken dat *Fratilamur* helemaal geen fictief, wazig visioen is, maar een autobiografisch relaas vol feitelijkheden en zowel naar tijd als plaats goed bepaalbaar. Het vasthouden aan deze tekst leert ons nog een aantal dingen over zijn leven en stelt ons in staat enkele mythen de prullenbak in te smijten, waaronder een complete wereldtentoonstelling, een opstand te Cuba en een verkeerde datering van zijn eerste werk. Ze komen daar te liggen naast onvergetelijk schone tijd van een eens zo mooie verloving van anderhalfjaar, schuldcomplexen vanwege dood door nalatigheid van lieve zusjes, angst voor vader en compensatie voor gebrek aan liefde van moeder en meer dergelijk fraais: alles geboren uit een onvermogen om goed te lezen.

Het voorjaar van 1893, doorgebracht bij zijn zus te Apeldoorn, of liever, met tal van honden in de bossen rondom, had een genezende werking, De verliefde branieschopper van de toneel-school noemt zichzelf nu een 'schuwe zonderling' en is blij met rust gelaten te worden en geen aandacht van mensen te krijgen. Het eenzame zwerven met de honden verlicht zijn gedachten zodat hij soms 'niet meer wist waarin ik verdiept was geweest en de lucht op nieuwe wijze ademde. De druk der teleurstellingen viel allengs weg.'

De breuk wordt ook duidelijk door de uitdrukkelijke mededeling dat hij zijn poëzie weggedaan had en geen verzen meer wilde schrijven. De fantasie was onverminderd werkzaam 'Wanneer het regende en ik alleen moest lopen verrezen dan nieuwe beelden die mij zozeer verhitten dat ik er van spreken moest.' Die nieuwe beelden geven de indruk van koortsachtige visioenen: 'Hoge vlakten, ijsbergen, vulkanen, woestijnen; gedrochten die bomen verslonden, heuvelen openscheurden; zwermen langs de wolken; ravijnen vol paarlen in een dageraad' - 345 - Opmerkelijk is zijn volledig opgaan in deze verbeeldingen. Beschrijft hij een ernstig depressieverschijnsel en zijn langzame genezing als hij achtereenvolgens schrijft:

> Geluid hoorde ik nergens en dit, de stomheid der dingen was mij een reiniging en een lafenis.
> Ik herinner mij hoe ik in het bos verschrok toen ik de zangtoon van een vogel hoorde, de zon scheen op de nieuwe bladeren, binnen in mij gloeide de hitte die pijn deed.
> Toen hoorde ik weer geluiden in de stemmen van mensen, dieren, klokken.?

De geluiden die hij hoort zijn uit de bossen en andere doen denken aan het Indische gezin Arnold van zijn zuster waar hij verbleef: 'een gamelang wekte mij vroeg'.

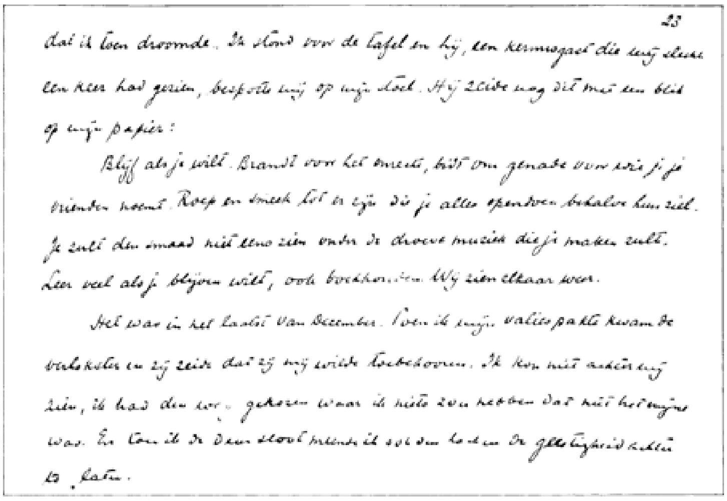
Zelf zegt hij dat de genezing 'drie maanden nadat ik heen was gegaan', dus begin april '93, zo ver was dat 'de stomme beelden verzwonden' en hij weer geluiden hoorde. De strijd die hij voert is die van Floris tussen begeren en berusten: 'Ik zocht de lust door te werken in een tuin' maar 'drie maanden nadat ik heen was gegaan begeerde ik weer en staarde naar de glans van handen'.

De zomer is hij weer in Haarlem en in de herfst terug in Apeldoorn denkt hij, evenals Floris, die strijd te beslechten door met een boot Europa te verlaten. Geld heeft hij daarvoor niet en 'terwijl ik wachtte op het geld daarvoor - welk? en vanwaar? - schreef ik een verhaal omdat beelden en woorden mij geen rust lieten.' Dat verhaal is *Drogon* en inderdaad geschreven van oktober '93 tot januari '94 te Apeldoorn. Daarna gaat hij, en dat moet in februari zijn want even daarna schrijft hij nog negentien te zijn - 348 - met de trein naar Amsterdam om er met een Franse boot naar een Zuid- of Midden-Amerikaans land - Mexico? - te vertrekken. Omdat er in de tekst sprake is van strijd en volk bevrijden en Van Heerikhuizen, ondanks de aperte vermelding van die negentienjarige leeftijd, alles in 1895 wil laten spelen, en omdat die heer in een geschiedenisboekje gezien heeft dat in dat jaar in Cuba - alweer en één van de zeer vele Latijns-Amerikaanse - een opstand uitbrak, kunt u daar en in het *Schrijversprentenboek* lezen: '1895. Wil naar Cuba om aan de opstand deel te nemen.'

Waar hij in februari van het jaar daarvoor naar toe wilde staat nergens, enkel wordt er gerept van een gesprek met een bij toeval ontmoette Mexicaan. Als hij later alsnog poogt zich in te schepen doet de bestemming er niet toe 'onverschillig waarheen zo het voorbij de horizon was.'

Het gesprek met de Mexicaan is ontnuchterend: de harde (a)sociale werkelijkheid wordt gezet tegenover avontuurlijke jongens dromen. De droom wordt definitief verstoord door ziekte tijdens de treinreis naar Amsterdam. Er wordt gesproken over koorts. In Amsterdam wordt hij bij mensen verpleegd - wie? zijn moeder was per 1 februari het jaar daarvoor ook bij haar dochter in Apeldoorn verschenen - en hoort hen lachen en geneest ‘door dit geluid.’

De tijd daarop, voorjaar '94 te Amsterdam, liep hij ‘in de wind langs de kaden om te monsteren voor matroos.’ Het plan mislukt omdat de zeelieden aan hem zien wat ook in alle ogen rondom Floris is ‘Ik verzweeg wat ik wilde, maar zij zagen dat ik loog en niet deugde.’



23

dat ik toen droomde. Ik stond voor de tafel en hij, een kermisgast die mij slechts
een keer had gezien, bespotte mij op mijn stoel. Hij zeide nog dit met een blik
op mijn papier:

Blijf als je wilt. Brandt voor het meeste, bidt om genade voor wie je je
vrienden noemt. Roep en smeek tot de tijd die je alles opendoen behalve hun ziel.
Je zult den smaad niet eens zien onder de droeve muziek die je maken zult.
Leer veel als je blijven wilt, ook boekhouden. Wij zien elkaar weer.

Het was in het laatst van December. Toen ik mijn valies pakte kwam de
[illegible] en zij zeide dat zij mij wilde toebehooren. Ik kon niet anders mij
zien, ik had den weg gekozen waar ik niets zou hebben dat niet het mijne
was. En toen ik de deur sloot meende ik [illegible] de gelukzaligheid achter
te laten.

Slot van het hier geanalyseerde gedeelte van het manuscript van *Fratilamur.*

Het laatste stukje dat we bespreken is de zomer van 1894 te Amsterdam. ‘Er was die zomer veel vertier en vrolijkheid. De stad wemelde van mensen die er voor hun genoegen kwamen.’ Van Heerikhuizen wil ons diets maken dat dit een beschrijving is van de Wereldtentoonstelling. Die was een jaar later. Ook wij zullen haar later tegenkomen namelijk in *Een Hollands drama.*

‘Ik leerde velen kennen van wie sommigen mijn vrienden bleven en anderen weer gingen’. Die vrienden worden beschreven in het gedicht *Vrienden die gingen.* Van de vijf daar genoemde - VIII, 347 - kan ik er geen, ondanks vermoedens, met enige zekerheid identificeren.

Er wordt een leven beschreven waarbij

> de avond te kort was voor bewering en tegenspraak en wij gewoonlijk tot het daglicht zaten, waar anders dan in een gelagkamer waar een man, die vroeg op moet, niet komt. De ernstige redetwisten eindigden in zotternij.
>
> Ik ging nooit voor het laatste woord gezegd was, de laatste groet gewisseld, ik liep altijd alleen naar huis. Hoe vaak heb ik stil gestaan op een gracht, waar niemand waakte en slechts een zwervende hond langs de bomen zocht; hoe vele gesloten vensters en deuren heb ik aangezien; hoe lang heb ik soms gestaard of er een voor mij open zou gaan.
>
> Die zomer heb ik gedanst tot men mij wegjoeg; gekust tot iemand zeide dat zij mij beminde; ik heb ook gezocht, wanneer Amsterdam sliep, naar ogen die mij helpen konden tot ik de handen hief. - 349 -

Over die tijd zijn maar twee berichten tot ons gekomen en beide passen in het beeld dat hier gegeven wordt. Mr. Kees Wiessing heeft Van Schendel voor het eerst leren kennen toen hij in een café-chantant tegen meisjes gekke gezichten zat te trekken; en bij zijn eerste ontmoeting met Jan Müsch ‘verkeerde hij in kennelijke staat’. Van Heerikhuizen, die deze berichten heeft - p. 57 - voegt er aan toe dat dat laatste ‘tot de uitzonderingen schijnt te hebben behoord’ zonder te zeggen waar die laatste mening op stoelen kan.

Meer over deze Amsterdamse zomer van '94 komen we te weten door de gangen van Floris in *Een hollands drama* die zomer na te gaan.

De laatste dag die beschreven wordt is 31 augustus 1894. Die koninginnedag komt ook in *Een hollands drama* weer terug, zoals zo veel.

Eerst wordt gezegd dat er geen Tasmaniëns meer zijn, de dag daarop doet er een zijn verhaal. Is deze ‘niet bestaande’ Tasmanier de stem van verlangen van Van Schendel zelf? Dat weet ik niet, wel dat wat hij zegt ook uit diens mond had kunnen komen. Dit laatste stukje bevat veel wat eerder in de tekst reeds, maar dan fragmentarisch, aangestipt werd. Het resultaat van de crises was afstand nemen van verlangen en begeerte, berusten en verder de weg gaan waar hij niets heeft dat niet van hemzelf was. Hier is dit alles nogmaals gezegd, en aangrijpend, als een slotwoord zoals Kaspar Valk dat ná de voltooide handeling in *De grauwe vogels* doet.

> ... en men ziet geen slechtheid. Maar toch wordt men getrokken, toch moet men gaan. Ik ben er bij mijn geboorte mee gemerkt, gij hebt het merk medegebracht. Ik had in mijn land voldaan kunnen worden, gij zult het nergens zijn waar gij ook woont. Leer dit van mij die ouder ben: tracht niet te wonen, zoek geen plek voor de uwe, want gij hebt er geen, bemin zoveel mensen gij wilt, maar verwacht van geen een dat hij bemint. Zwerf, verzadig u van zonlicht en van ogenlicht (...) Sedert heb ik de rust gekend en meer geweten dat ik zeggen kon.

Jan Siebelink
How high the moon

‘Wij hebben geen behoefte om uitstapjes te maken. Allemaal onrust van deze tijd.’ Haar bijtende stem vulde de kamer. ‘Hè, Divendal?’ Ze noemde haar man altijd bij zijn achternaam. Divendal zette zijn kopje neer, koffie liep langs zijn mondhoeken. Hij knikte instemmend, maar over zijn hele gezicht lag zo'n starende, wezenloze uitdrukking dat het leek of hij zijn aanwezigheid wilde ontkennen.

‘Veeg je mond af,’ zei ze zonder hem aan te kijken. Ze hield het oog op haar dochter gericht. Hij nam een punt van het servet dat om zijn hals zat geknoopt. Hij hield het na het warme eten om tot hij koffie had gedronken. ‘Dacht je dat wij het altijd leuk vonden om hier te zitten, boven een drukke zaak?’ vervolgde ze tegen haar dochter.

‘Daarom vragen we jullie juist een eindje om te rijden. Er is zoveel in Den Haag veranderd. We kunnen over de Boulevard rijden en in het Kurhaus een kopje gaan drinken.’

‘U heeft het gerestaureerde Kurhaus nog niet gezien,’ zei Sombogaard de schoonzoon.

‘U moet er toch eens uit!’ Aan de stem van zijn vrouw hoorde hij dat ze haar drift nauwelijks beheerste. Hij glimlachte in zichzelf en keek naar zijn schoonvader die vandaag tachtig was geworden. Als altijd had hij zijn alpino met salamander op. Het beest hing half voor zijn hoofd omdat de voorpoten uit de lusjes waren geschoten. De dochter keek ook naar de vader. Al haar aandacht, zonder dat ze het wilde, concentreerde zich op die afschuwelijke, helgroene, plastic salamander.

‘We hebben over het Kurhaus gelezen,’ zei de moeder die de vorige maand tachtig was geworden. ‘Wij zitten hier goed. Niemand is om ons verlegen. We zitten hier al meer dan veertig jaar, we hoeven niet weg. We willen geen plekjes zien. Goddank niet. Zo zien wij de wereld.’

‘Zo zien wij de wereld,’ bauwde Divendal zijn vrouw na.

‘En Divendal gaat elke dag naar het kanon,’ zei ze. ‘Hij gaat er elke dag even uit. Naar het kanon en naar de bakken met geraniums voor paleis Noordeinde. Ze zijn dit jaar mooier dan ooit. Ik blijf hier boven. Je kunt toch niet alles alleen achterlaten.’

‘U probeert mij te ergeren,’ zei de dochter hard. Haar blik had zich met kracht van de bungelende salamander losgemaakt, schoot naar de morsige, vormeloze jurk van haar moeder. Ze deed geen poging de uitdrukking op haar gezicht te verzachten.

‘Jullie hadden vandaag niet moeten komen, met die drukte,’ zei de moeder. Haar stem was lief berispend, vol opoffering.

‘We komen toch voor pappa's verjaardag.’ Op het voorhoofd van de dochter stonden druppels zweet. Sombogaard keek naar zijn vrouw en dacht aan het moment dat zij hem voor het eerst weigerde.

Divendal liet het servet tussen zijn benen op de grond glijden. De dochter beheerste haar drift niet langer.

‘Ik begrijp niet dat u ons in zo'n jurk durft ontvangen. Ik heb u alleen gekend in dat smerige vod.’ De jarige boog zich naar voren, keek met onbestemde blik naar een punt buiten de kamer. De voorpoten van de salamander sloegen tegen zijn voorhoofd. ‘Wie draagt zo'n gekke pet in huis?’ schreeuwde de dochter. ‘Met dat beest.’

‘Jij ziet er ook niet zo verzorgd uit,’ zei de moeder kalm. ‘Niemand geeft om mij, niemand let op wat ik draag.’ De schoonzoon ging verzitten, keek naar buiten. Noordeinde was op zondagmiddag een verlaten straat met twee rijen geparkeerde auto's. ‘Niemand geeft om mij. U was te lui om mij op te voeden, te lui om mij als kind een verhaal voor te lezen, te lui om meer kinderen te krijgen.’ De dochter was bleek van woede en schudde woest haar hoofd dat breed en zwaar was als dat van haar moeder.

‘We hadden een drukke zaak, kindje.’

‘Jullie hebben je de zaak afhandig laten maken.’

‘Nee kindje, we mogen tot onze dood hier zitten. Op deze etage, waar onze enige dochter geboren is en opgegroeid en heeft mogen studeren. Dat hebben we bedongen.’

‘Jullie zitten hier maar de godganse dag.’

‘Wat moeten we anders. Deze etage hebben we bedongen, de maandelijkse toelage is aan de lage kant, maar we redden het, hè Divendal?’

Divendal vouwde zijn servet op.

‘Daar gaat het niet om,’ riep de dochter, wanhopig.

‘Waar gaat het dan wel om, kindje?’

‘U hield niet van mij. U liet het zelfs aan een ander over mij naar bed te brengen. Nooit heeft u mij voor het slapen gaan een verhaal voorgelezen.’

‘Er was de zaak en aan je vader heb ik al die tijd niets gehad. Hij typte nota's, achter in het kantoortje. De boekwinkel liet hem koud.’ De dochter stond op. Ze was vijftig en begon het zware, vormloze lichaam van haar moeder te krijgen.

‘Goddank, kan je vader elke dag naar het kanon kijken.’

‘We gaan,’ zei de dochter.

‘Het is nog een uurtje rijden,’ zei de schoonzoon.

‘Het kanon is buitgemaakt bij de Vierdaagse zeeslag,’ zei de oude man. Daarna zocht hij de blik van zijn vrouw. Ze maakte een nauwelijks merkbare beweging met het hoofd. Divendal stond op. Uit een la van het dressoir haalde hij iets dat hij achter zijn rug hield. Hij kwam op zijn dochter toe. De schoonzoon was ook gaan staan.

‘Nee,’ riep de dochter.

‘Het komt jullie toe,’ zei de moeder en zweeg om de woorden die ze nog zou zeggen goed te laten doordringen. ‘Voor jou, Lees. Voor jou. Alles is zo duur. Geef het Divendal!’

Hij hield de handen nog steeds achter zijn rug. De blik van zijn vrouw boorde zich in een punt van het vloerkleed vlak voor zijn voeten. Divendal deed nog een stap. De blik van de moeder bleef rusten op hetzelfde punt. Ze negeerde de dochter. De schoonzoon wendde zijn gezicht af naar het raam, zag de dubbele rij geparkeerde auto's en verder weg, voor het paleis, op affuit, het stompe kanon met de groen uitgeslagen rand, ooit veroverd bij een zeeslag.

‘Geef het, Divendal, ze hebben er recht op.’

Divendal aarzelde. Machteloos stond de dochter voor hem.

‘We hebben geen zeep nodig,’ gilde de dochter en haar grote wangen trilden.

De schoonzoon trok het vel onder zijn kin samen.

‘Geef het.’

‘Kijk je vader aan, Lees. Hij wil je wat geven.’ De dochter kreunde. Alsjeblieft,’ zei de oude man. Hij stopte zijn dochter twee stukken palmolive in de hand, met een heimelijk gebaar, als vertrouwde hij haar iets toe waar ook anderen op loerden.

'Voor jullie.' De mond van de dochter verstrakte van afkeer, haar ogen waren spleten in het vlezige gezicht.

'Sul,' mompelde de dochter.

'Je zou ook een beetje dankbaar kunnen zijn. Zo breed hebben we het niet. We hebben je laten studeren aan de universiteit. In een tijd dat het niet vanzelfsprekend was meisjes zo'n opleiding te geven. Maar je hebt er niets mee gedaan. Zeven jaar studie en daarna ben je getrouwd. Zeven jaar studie voor niets.' De dochter stond daar met de stukken zeep, gewikkeld in groen crêpe papier. De moeder keek nu ook naar de straat onder haar. 'Wat een auto's, zei ze. 'Dat jullie met die drukte nog hier naar toe gekomen zijn.'

'God, wat een auto's, zei de oude man.

In de auto naar huis haalde de dochter de stukken zeep uit haar handtas. Sombogaard klemde de handen om het stuur toen hij zag dat ze het raam omlaagdraaide.

'Daar is een parkeerplaats,' zei hij en begon sneller te rijden, beide handen in korte rukken over het stuur bewegend.

'De sul', herhaalde ze.

'Gefixeerd gedrag uit de oorlogsjaren. Ze bedoelen er niets mee.' Hij probeerde zijn woorden een grappige toon te geven. 'Ze doen het om mij te vernederen. Bij elk bezoek krijgen we zeep. Moet je zien hoe hij er bij staat met de handen op zijn rug.' De dochter zuchtte van machteloze woede.

'In de oorlog was je blij met die zeep.'

'Ik kan me niet herinneren dat ik toen zeep van ze had gehad.'

'Oh jawel.'

'Ze hebben nooit iets om mij gegeven, ze hebben het nooit kunnen opbrengen aandacht voor andere mensen te hebben. Ik kan me niet voorstellen dat ze ooit iets om elkaar hebben gegeven.'

Sombogaard zei niets. Hij was er tenslotte in geslaagd zich in elke situatie te beheersen.

'Ze hebben zich de zaak afhandig laten maken, maar ze denken dat ze o zo slim zijn.'

'Achteraf gezien hadden ze er meer uit kunnen halen. In die tijd was het toch heel redelijk.' Ze haatte zijn redelijkheid. Ze zei:

'Ze zijn alleen maar lui. Daarom ben ik enig kind gebleven.' Sombogaard parkeerde de auto, zette de motor af. Hij zei:

'Misschien mocht je vader niet meer met je moeder naar bed.' Hoe had ze met deze man kunnen trouwen? Hoe had ze met deze man ooit kunnen slapen? Ze haalde haar schouders op. Negen jaar was ze het hem verloofd geweest. Ze kon er niet toe komen het portier te openen en de auto te verlaten. Hij zou elke stap, elk gebaar gadeslaan.

'Wil je de zeep nog weggooien?' vroeg hij tenslotte, met afgewend hoofd. Een ogenblik keek ze opzij naar de man die ze haar kinderloosheid verweet en met wie ze al jaren gemeenschap weigerde. Ze haatte hem niet eens, ze had geen gevoelens voor hem.

'De bewaar de zeep.'

Hij startte de auto en verliet rustig de parkeerplaats. Ze reden naar huis en bewaarden beiden zonder moeite een hardnekkig zwijgen. Thuis ging hij onmiddellijk naar zijn studeerkamer waar een divanbed stond. Zij probeerde op de bank in de huiskamer in slaap te komen.

Precies een week later, juist toen Divendal zijn ogen wilde sluiten voor een slaapje, overleed zijn vrouw. De diepe zucht die hij hoorde kon hij onmogelijk als een teken van het einde beschouwen, omdat ze na het eten seconden lang zwaar ademde. Ook de plotselinge afwezigheid van elk geluid bracht hem niet op de gedachte dat het leven bezig was onverbiddelijk uit haar weg te vloeien. Het idee was nooit in hem opgekomen dat er een dag zou komen dat hij niet in haar aanwezigheid verkeerde. Hij trok de alpino over zijn ogen en doezelde verbaasd weg.

2.

‘Ik wil pappa zo dicht mogelijk bij me hebben,’ zei de dochter. Aan de rand van de stad waar ze woonden werd een pension gevonden met uitstekende reputatie, dat geleid werd door Paans, een vrijgezel van middelbare leeftijd, klein en breed, met goedige ogen achter dikke brilleglazen, en voorganger van de Volle Evangelie Gemeente. Alle kamers waren bezet maar Paans was bereid een pijpela-achtig vertrek aan de noordkant van de villa te ontruimen.

‘Zodra een kamer aan de voorkant vrijkomt, mag uw vader daar zijn intrek nemen.’

‘Een geschikte man,’ vond Sombogaard.

‘Ik ben er zeker van dat pappa hier goed wordt verzorgd,’ zei de dochter. Daarna gingen dochter en schoonzoon terug naar Den Haag om te zien of er nog dingen waren die in de familie moesten blijven.

‘Ik heb pappa gevraagd of hij op iets gesteld was,’ zei ze. We moesten maar doen wat ons goed leek. Hij is aan niets gehecht, is niet in staat zich aan iets te hechten. Pappa houdt niet van oude dingen, niet van moderne, hij houdt van niets.’ Ze stampte op de vloer van de bovenverdieping.

Ze brachten een middag op de etage door en besloten op een paar sieraden na dat alles geveild kon worden. In Châlet-Suisse, een fondue-restaurant, schuin tegenover de winkel waarvan de oude familienaam nog op de pui stond, gingen ze eten. Hij bestelde na lang wikken en wegen een Médoc, proefde de wijn en deed gewichtig.

‘Lenie,’ zei hij, ‘dit heb ik gevonden.’ Hij haalde een envelop voor de dag. Er zat een foto in, die hij eerst zelf bekeek en toen aan haar gaf. De dochter zag zichzelf toen ze een jaar of vier was. Ze zat naast een jonge man in wit uniform. Het meisje hield zijn uniformpet op schoot. De man had kleine donkere ogen en een smal, zwart snorretje. ‘Knappe verschijning,’ zei hij.

Ze herinnerde zich haar vader alleen in het kantoortje achter de winkel. Voor hij bij zijn schoonvader in de boekwinkel was gekomen had hij in Hellevoetsluis een opleiding tot machinist gekregen. Na zijn eerste zeereis was hij ‘in de war’ geraakt, had lange tijd bij familie gewoond om op verhaal te komen. Pa had een zwak zenuwgestel, kon niet tegen het ruwe leven op zee. Mamma heeft die foto voor mij verborgen gehouden. Ze had nooit foto's van hem in uniform gezien, kon haar ogen niet van die mooie onbekende man afhouden. Hij pakte de foto uit haar handen en maakten aanstalten hem te verscheuren.

‘Niet doen,’ zei ze en greep haar man bij zijn arm. Hij duwde de hand weg, maakte opnieuw de beweging hem te verscheuren.

‘Als je het doet,’ siste ze.

‘Zo lief ben je nou ook niet voor hem geweest.’

‘Ik wil de foto bewaren. Ik ben blij dat ik hem nu dicht bij me heb.’ In de week daarop werd de inboedel geveild.

3.

Villa ‘Louise’ was omgeven door een weelderige vegetatie van bomen, struiken, bloemperken en een rotstuin met banken en rode slingerpaden van geklopte baksteen. Het pronkstuk van de tuin was een budleya, die niet alleen zeldzame vlinders, maar ook kunstschilders aantrok. De violette trossen reikten tot aan de bovenkant van de serre. In de serre, vooruitgeschoven post, links van de voordeur, woonden de dames Eisberg, een oude moeder met ongetrouwde vijftigjarige dochter. Ze zaten in een rolstoel, omdat ze door een ongeluk, waarvan de afzichtelijke omstandigheden nog steeds onderwerp van gesprek waren in het pension, hun benen hadden verloren. Het haar van beiden was dun, schuin opzij gekamd, met de scheiding recht en hoog. Ze hielden hun hals altijd gestrekt en op hun gezicht lag altijd een uitdrukking of ze reikhalzend uitzagen naar iets dat hen onmogelijk kon interesseren. Het was bekend dat de Eisbergs dronken. Dan trokken ze zich terug in de aangrenzende kamer die vol en schemerig was.

Rechts van de voordeur woonde de tweeënnegentig-jarige meneer Schaap, een corpulente man met een plomp, rose gezicht die hartverwarmend, verrukt kon lachen bij de tv die hij 's middags om twee uur aanzette en onafgebroken aan liet staan tot Paans hem kwam uitdoen aan het eind van de avond. Schaap had zeven kinderen en ontelbare klein- en achterkleinkinderen die hem allen trouw opzochten.

Op de eerste etage woonden gasten die zich zelden vertoonden omdat ze ziekelijk of schuw waren. Hier had Divendal, aan het einde van de gang, zijn kamer. Een hoog raam keek uit op de blinde muur van een aangrenzende villa. Een buitenspiegel maakte het mogelijk een fragment straat te zien.

Divendal zat voor het raam en trommelde op de leuning van zijn stoel. Hij dacht aan niets. Plotseling hield hij op met trommelen. De kat van Paans sprong op de schutting die de twee tuinen scheidde, sloeg zijn klauw in de rug van een vogel.

‘Goed zo, poes,’ zei Divendal hardop. Hij keek zo ingespannen dat hij zijn dochter en schoonzoon niet had horen binnenkomen. Hij negeerde even hun begroeting en wendde zich toen naar hen. Zij legde een pakje op tafel.

‘Dit heb ik voor je meegebracht,’ zei ze.

‘Dank je,’ zei hij dociel. ‘Jullie zijn zo goed voor me.’ Ze zag dat hij niet van plan was het pakje open te maken. Divendal stond op en verliet de kamer om naar het toilet te gaan. De dochter zei tegen haar man:

‘Hij is te bot om het direct open te maken. Mamma deed dat ook nooit. Waarom heb ik zo'n vader?’ Ze hoorde hem urineren. ‘Waarom moet hij net naar de wc als wij komen?’

‘Omdat wij komen,’ zei de schoonzoon.

‘Hij draagt ook hier die alpino met dat vieze beest.’

‘Waarom zou hij die hier niet dragen?’

‘Ik haat die nietszeggende, van alles afgekeerde, vage man.’

Ze sloot even haar ogen. Divendal kwam terug.

De dochter vroeg of hij zich hier goed kon wassen.

‘Natuurlijk,’ zei hij verbaasd en wees op een rondlopend gordijn waarachter een wastafel was verborgen.

‘De kamer is te klein. Ik hoop dat je gauw wat anders krijgt.’

‘De kamer is goed genoeg, Lees,’ en hij boog het hoofd.

‘We komen je elke woensdag halen. Die dag ben je bij ons. Je moet ook andere kleren hebben. Ik wil me niet voor je schamen.’

‘Bk heb toch genoeg kleren.’

‘Je kleren ruiken. We gaan samen andere kopen. Wat moeten de mensen hier anders wel denken?’

‘Dank je, Lees, je bent erg goed.’

‘Het is vandaag woensdag. Trek je jas aan. Dan gaan we.’

‘Weet Paans dat ik met jullie meega?’

‘Dat hoeft Paans niet te weten.’

‘Ik zal het even zeggen,’ zei de schoonzoon. ‘Hij hoeft vandaag met het eten niet op vader te rekenen.’

Ze liepen de trap af. Divendal had zijn jas over de arm.

‘Hou je alsjeblieft goed aan de leuning vast. God wat een steile trap. Ik zie je nog een keer verongelukken.’

Beneden kwamen ze Paans tegen die koffie rondbracht. De schoonzoon bedankte hem voor de snelle inrichting van de kamer en handelde nog enige zakelijke dingen af.

‘Uw vader zal hier snel wennen,’ zei Paans.

‘Mijn dochter heeft gestudeerd,’ zei Divendal. In een tijd dat het niet gewoon was dat meisjes aan een universiteit studeerden.’ De dochter ging door de grond en glimlachte.

‘Kom nou maar, pa.’

's Avonds brachten ze hem terug. Paans maakte de volgende dag een praatje met hem en nodigde hem uit voor de huisdiensten van de Volle Evangelie Gemeente.

‘In Den Haag was ik lid van de kerk,’ zei Divendal.

‘Meneer Schaap is over twee dagen jarig. Hij nodigt u uit bij hem koffie te komen drinken.’ Paans raakte opgewonden bij de gedachte aan alles wat hij zou kunnen doen voor de oude man. ‘U hoeft de diensten niet bij te wonen. Ik wil alleen dat u zich hier gelukkig voelt.’ Hij legde een folder op tafel. ‘Hier staat alles in over de wijze waarop wij ons geloof beleven.’

Divendal vroeg of er in de omgeving een kanon was. Paans verwees hem naar het Atjeh-monument in het stadspark, vlakbij de winkelstraat. Divendal bedankte en boog.

Hij vond het kanon, las de inscriptie, streek over de loop, over de affuit en de gekruiste koperen klewangs, gemetseld in de sokkel met borstbeeld van van Heutz. Ook de dag erop maakte hij deze wandeling. In die paar dagen was zijn huidskleur al beter geworden en hadden zijn ogen meer uitdrukking gekregen.

4.

Paans kon zijn ogen niet geloven. Op de dag van Schaaps verjaardag kwam Divendal de trap af in een smetteloos crème palm-beach kostuum. Over zijn arm hing een mooi ingesneden wandelstok van notehout. In zijn hand een doos bonbons. Mon Chéri.

‘Zou meneer Schaap mij al kunnen ontvangen?’

‘Meneer Schaap kijkt al naar u uit. Paans was blij. Divendal was in korte tijd onherkenbaar ten goede veranderd. Hij keek hem na. Voordat Divendal op Schaaps deur klopte nam hij zijn vilten hoed af.

Het bezoek aan Schaaps was een sukses. Al zijn getrouwde kinderen waren aanwezig. Divendal zat naast Schaap.

‘Ça fait du bien,’ zei hij enige malen toen hij zijn gebakje op had. Hij zei het heel licht, heel mooi, iets geaffecteerd. Hij vertelde over het oude Den Haag, maar ook over de vernieuwing, over de restauratie van het Kurhaus en de pas geopende winkelpassage.

‘Mijn jonge vriend,’ zei Schaap ontroerd, en hield zijn pols vast. Divendal nam afscheid en had voor allen een vriendelijk woord. Schaap nodigde hem uit om tv te komen kijken. Daarna verliet Divendal de villa voor een wandeling naar het kanon. Voor het zijraam van de serre bleef hij staan, stak zijn wandelstok schuin omhoog en wees naar de bloemen van de vlinderboom. De serredeuren stonden open en hij schudde hen beiden de hand.

‘Het zonnetje. Ça fait du bien.’

De dames Eisberg, rood van de hitte achter het raam leken glimlachend over deze verklaring na te denken. Een grote, kleurige vlinder vloog op de budleya af. Ze zeiden dat ze een zwak voor vlinders hadden. ‘Zo fragiel, zo poederachtig.’

Divendal vertelde dat hij op zijn reizen vlinders had gezien, groot als een hand. Hij groette hen, stak buiten een natte vinger in de lucht om te zien waar de wind vandaan kwam, liep de tuin door, aandachtig naar de perken kijkend. De dames keken hem na. Buiten het hek trachtte een kunstschilder het mauve van de budleyabloem weer te geven.

‘Hij is zo fijn gebouwd,’ zeiden de dames Eisberg tegen elkaar en begonnen te dromen.

De volgende dag kwamen meneer en mevrouw Sombogaard hun vader halen. De handen hingen tussen zijn knieën. Hij droeg zijn alpino, zijn oude broek met gemorste koffie en een vest waarvan hij alleen de onderste knoop had dichtgedaan.

‘Waarom draag je de grijze broek niet die ik met je gekocht heb?’ Van kwaadheid struikelde de dochter over haar woorden. ‘Och Lees, ik had geen andere kleren nodig.’ De handen hingen nu tussen zijn dijen.

‘Zeg geen Lees tegen me.’ Ze zag op tafel het blaadje liggen van de Volle Evangelie Gemeente.

‘Die kreeg ik van Paans,’ zei hij snel. Ergens in de villa klonk psalmgezang.

‘Je gaat daar toch niet heen,’ zei ze op geprikkelde toon.

‘Och je weet dat ik niets om die dingen geef.’ Daarna gingen ze samen de trap af. De dochter keek telkens om of haar vader wel de leuning vasthield en herhaalde dat het geen trap voor oude mensen was. De schoonzoon dacht:

Ze is zo verschrikkelijk bang dat hij valt omdat ze hem liever dood onder aan de trap heeft liggen. De dames Eisberg reden juist achter elkaar de serre uit, toen Divendal de voordeur uitkwam, in slobberige broek, zielig en gebogen. Hij stelde de dames aan zijn dochter en schoonzoon voor.

‘Mijn dochter heeft gestudeerd. Ze heeft alleen geen gelegenheid gehad er iets mee te doen.’

‘Wat heeft u gestudeerd?’

‘Kunstgeschiedenis,’ zei de dochter moeizaam. De dames wezen op de kunstschilder buiten het hek en daarna op de budleya met de diverse kleurige vlinders. De dochter rilde.

‘Mijn schoonzoon heeft voor notaris gestudeerd. Vier keer is hij voor het laatste examen opgeweest, maar men heeft hem afgewezen. Men houdt het aantal notarissen bewust laag. Een gesloten groep waar niemand tussen kan komen.’

‘Wat doet uw schoonzoon nu?’ De dames keken van Divendal naar Sombogaard.

‘Mijn man is hoofd van de afdeling verzekering van Slavenburg Hypotheekbank.’

Behalve op woensdag droeg Divendal zijn palm-beach kostuum. Men prees zijn beschaafde manieren, zijn fijngebouwde gestalte, zijn levendige bruine ogen. Je hoorde onmiddellijk dat hij niet in deze stad geboren was. De manier waarop hij zijn wandelstok bewoog verrukte ieder. Hij had magnetisme, hij bracht een vleugje aristocratie in huis. ‘Ca fait du bien.’ Dat vederlichte zinnetje deed snel de ronde, tot zelfs in de omringende villa's die ook als pension waren ingericht. In de kleine als in de grote dingen verkondigde hij meningen. Hij werd gerespecteerd. Zijn gedrag op woensdag wekte even opzien, maar wende snel bij de andere gasten.

In villa ‘Louise’ werd alleen nog over Divendal gesproken. De dames Eisberg kamden hun haar koket opzij, zorgden ervoor geen voetstap van hem te missen. Er kwam in het pension een soort vrolijkheid waarin ook het onverwachte overlijden van een bedlegerig man geen moment verandering bracht. Paans zei tegen mevrouw Sombogaard dat hij graag de vrijgekomen kamer voor haar vader in orde wilde maken, maar hij was nauwelijks groter dan de pijpela. De dochter wilde liever wachten tot de kamer van Schaap vrij kwam.

5.

Divendal bracht iedere dag bij Schaap door. Hun stoelen stonden naast elkaar. Schaap was enige malen voor groene staar geopereerd, maar zijn gezichtsvermogen nam met de dag af. De nieuwslezer hield hij voor een cowboy te paard. Divendal las de programma's aan hem voor. Schaap legde zijn zware hand op de fijne pols van zijn jonge vriend en vaak zeiden ze dingen zonder er bij na te denken.

‘Geen beter dan een goed leven.’

‘Tam zomertje.’

Schaap had grote oren die van zijn hoofd afstonden, zijn wangen waren vol en hadden de tint van ketch-up. Paans bracht koffie en legde het orgaan van de Volle Evangelie Gemeente op tafel. Een thema-nummer, helemaal in striptekening. ‘Schuilplaats voor de storm.’ Ontroerd keek hij beide mannen aan en prees zich gelukkig zulke gasten te hebben. Divendal zei:

‘Bid en zingt u voor ons. We zijn te oud.’ Divendal hielp Schaap drinken.

‘De laatste vijand die teniet wordt gedaan is de dood,’ zei Paans. ‘Ik zal voor u bidden.’ Het wond hem op te bidden voor deze lieve mannen. ‘Gij zult de dood niet zien,’ riep hij bijna in extase, en verliet het vertrek.

‘Denkt u vaak aan uw vrouw?’ vroeg Schaap elke avond.

‘Ik ben erg gedeprimeerd,’ antwoordde Divendal altijd en wreef afwezig over zijn voorhoofd. Hij was de kleur van haar ogen en de klank van haar stem vergeten.

Schaap dommelde in, schrok wakker als op het scherm werd geschoten. Buiten wikkelde de tuin zich in duisternis, psalmgezang steeg in de villa omhoog als in een kathedraal, de bedwelmende geur van de vlinderboom drong de kamer binnen en maakte slaperig. Divendal vertelde zacht over alle kanonnen die hij in zijn leven had gezien, Schaaps hoofd zakte weg tegen de schouder van Divendal. Tenslotte viel ook Divendal in slaap. In hun slaap spraken ze soms.

‘De wereld staat op zijn kop,’ mompelde Schaap.

‘De wereld staat helemaal op zijn kop,’ herhaalde Divendal bijna letterlijk. Vaak werden ze tegelijk wakker en keken elkaar verbaasd aan. Buiten een smalle lijn van bossen en dan niets dan lucht, helemaal leeg op de maan na die precies boven de tuin stond en de stammen van de bomen scherpe omtrekken gaf.

‘How high the moon,’ zei Schaap en wees met zijn wandelstok naar buiten. ‘How high the moon,’ herhaalde Divendal.

Schaap, breed, vaderlijk, beschermend, Divendal, fijn, smal, tenger.

‘Er is vanavond een herhaling van de maanlanding,’ zei Divendal.

‘Er is nooit een landing op de maan geweest. Dat was een truc. Ze hebben de mensen toen mooi voor de gek gehad.’ Divendal die er nooit aan had getwijfeld dat Armstrong als eerste mens voet op de man had gezet, keek even op van deze gedachte en nam toen Schaaps overtuiging zonder aarzelen over.

‘Ik heb ook nooit in de maanlanding geloofd. Allemaal onzin.’ ‘De wereld wil bedrogen worden.’ Ze lachten luid, keken naar Neil Armstrong en Edwin Aldrin. ‘Een oude droom van eeuwen heeft zich zojuist gerealiseerd onder de verbaasde ogen van de wereld.’ De mannen sloegen zich op de knieën van het lachen. In de villa werd gezongen.

‘Fluitje van een cent, wat een onzin allemaal.’

‘Fluitje van een cent, oh, oh.’ Ze zogen op de binnenkant van hun wang, klapten met hun gebit en lieten lange harde winden. Ze hadden plezier als kleine jongens die kwaad deden. Schaap zei:

‘De dames Eisberg kijken uit hun ogen of ze de mooiste benen van de wereld hebben.’

‘Oh, oh’, zuchtte Divendal.

‘Als men zo lelijk is als de dames Eisberg zou men geen toestemming mogen hebben zich in het openbaar te vertonen.’

Tegen half twaalf kwam Paans behoedzaam de kamer in. Hij vouwde zijn handen toen hij beide mannen zag en dankte God dat ze onder zijn dak verkeerden. Daarna maakte hij ze wakker en liep met Divendal naar diens kamer. Op een avond zei Paans tegen hem:

‘Het wordt een strenge winter, er komen veel beukenootjes. Ik vind het vervelend dat u zo'n kleine kamer heeft, ik zal in ieder geval uw radiator vernieuwen.’

Paans was handig en maakte alles zoveel mogelijk zelf. Het kwam de bewoners ten goede. Iedere vernieuwing moest wettelijk worden doorberekend in de prijzen. Omdat hij weinig onkosten maakte, hoefde hij de prijzen van de kamers nauwelijks te verhogen.

‘Ik betaal de nieuwe radiator voor u,’ zei Divendal.

‘Nee hoor, u betaalt ook al uw kamerhuur, komt niets van in.’ Zodra Paans de kamer had verlaten schreef Divendal een cheque uit. Vier dagen later kwam het dagafschrift bij Paans binnen. Op zijn rekening was duizend gulden bijgeschreven.

‘Dat mag ik niet aannemen,’ zei hij tegen zichzelf en stortte het geld per kerende post terug.

De dochter kwam haar vader halen. Hij droeg zijn oudste kleren. Hij liep gebogen en ze zag zijn versleten nek. Toen ze Paans in de gang zag begon ze met een punt van haar zakdoek een vlek van zijn vest te vegen. Hij onderging de attentie lijdzaam.

'Mijn dochter heeft gestudeerd,' zei hij.

'Loop vast even door, pa,' zei de dochter, 'ik wil iets met meneer Paans bespreken.'

'Ik vind dat hij niet fris ruikt,' zei ze. 'Wast hij zich wel goed?' Paans zei dat hij er op toezag.

'Hij ruikt,' zei ze.

‘Zou er geen wijkverpleegster moeten komen, die hem eens in de week helemaal wast?’

Paans verzekerde haar dat het nog lang niet zover was.

In de auto zei ze tegen hem:

‘Je hoeft niet altijd te zeggen dat ik heb gestudeerd.’

‘Je hebt toch gestudeerd, Lees!’

‘Je hoeft het niet steeds te zeggen. En je stinkt ook.’ Ze krijste en sloeg de vingers om het stuur. Thuis ging hij onmiddellijk in de grootste stoel zitten. Ze meed hem zoveel mogelijk, bleef lang in de keuken, weigerde tegen hem te spreken. Aan tafel zei hij:

‘De maanlanding is een truc. Allemaal onzin. Ze houden de mensen voor de gek.’

De dochter keek hem sprakeloos aan. Sombogaard lachte en zei: ‘Ik heb laatst gelezen dat ook in Amerika, in West-Virginia bijvoorbeeld, veel mensen geloven dat het een politieke stunt is. Bedacht, verweg, in New York.’ Divandal had zijn ondergebit niet in. De dochter keek naar zijn tandvlees als hij at alsof de verklaring van alles in die tandeloze onderkaak lag.

‘Hij wast zich niet goed,’ zei ze.

‘Laat die man met rust.’

‘Ik laat hem niet met rust. Hij moet toch verzorgd worden. Het is mijn vader. Jij trekt je nergens wat van aan. Als ik op zijn kamer kom komt de morsigheid me tegemoet. Hij hoort daar niet. Als ik hem wil ophalen zit hij altijd bij Schaap.’

‘Ze hebben aanspraak aan elkaar. Wees blij dat hij iemand gevonden heeft.’ Divendal keek voor zich uit alsof het gesprek hem niet aanging.

‘Aan jou heb ik niets.’

‘Hij voelt zich daar beschut. Hier kan hij moeilijk zo'n gevoel hebben. Jij slaat met deuren, je praat niet tegen hem.’

‘Ze spannen daar tegen mij samen.’ Ze keek hem verbeten aan.’

‘Ze willen vader daar van mij verwijderd houden. Dat hij bij Schaap zit, voel ik als een belediging.’ Ze constateerde met voldoening dat hij niets meer zei. ‘Ik wil dat pappa schoon is.’ ‘Heeft Schaap dat gezegd van die maanlanding?’ vroeg ze haar vader op soezige toon.

‘Ja, Lees.’

‘Geen Lees.’ Haar mond vertrok.

‘Om Gods wil, Lenie, laat die man. Hij heeft daar een soort vriend gevonden. Een nieuw kanon en een nieuwe virend. Wat wil je nog meer.’

‘Hij stinkt.’

‘Je bent bang hem aan het pension te verliezen. Voor jou krijgt de aanwezigheid van je vader daar steeds meer het idee van een confrontatie. Dat je dat niet in de gaten hebt.’

‘Hij is daar om mij beschaamd te maken. Hij doet niets, hij zit maar. Andere oudere mensen hebben hobbies, tonen belangstelling. Ik heb een vader die gedachteloos voor zich uitstaart, zijn ogen geklonken aan het niets, een vader die alleen kan mompelen als ik hem iets voorzet: ‘Dank je, Lees.’

6.

In die week werd op een morgen voor alle kamers gebak bezorgd. Voor de dames Eisberg waren er bovendien twee fijne toefjes bloemen van roze en witte bouvardia. Divendal tracteerde omdat hij een maand in villa ‘Louise’ was. De dames Eisberg hadden moeite om niet in tranen uit te barsten en verslikten zich in de anisette. Nooit waren ze in hun leven zo bedacht.

Divendal wuifde joviaal naar iedereen. Op die prachtige augustusdag verkeerde het pension in feeststemming. Met de dames dronk hij anisette. Hij was een onderhoudend causeur. 'Ik voer op de mijneveger HM Zeefakkel, een schip dat deel uitmaakte van de zeegaande slagvloot. Ik was dekofficier en voerde het bevel over de detectie-apparatuur.'

Daarna kreeg hij slaap en had moeite zijn ogen open te houden. Sterke drank was hij niet gewend.

Paans had een brief van de inspectie gekregen. De brandladder aan de achterkant van het huis voldeed niet meer aan de eisen en moest vervangen worden. Was dit niet binnen een half jaar gebeurd dan zou de vergunning worden ingetrokken. Met de post was ook een nieuwe bijschrijving van Divendal binnengekomen. Opnieuw duizend gulden. Paans bad, dacht aan zijn brandladder en stortte het geld niet terug.

De wandelingen naar het kanon schoten er bij in. Na avondeten en lunch gebruikte Divendal nu ook het ontbijt op de kamer van Schaap.

'Ik zal u een geheim toevertrouwen, jonge vriend, ik ben nooit gelukkiger geweest dan nu.' Schaap gaf hem een amicale tik op de schouder en greep zijn pols. Zo verzekerde hij zich van Divendals aanwezigheid, die er niet meer toe kwam zich naar buiten te begeven. Het werd avond en tussen beide silhouetten schitterde de tv met kracht en helderheid. Ze wisten niets van elkaar, ze hadden geen verleden, ze leefden met wat ze zagen en namen elkaars woorden over. Ze zaten er heel tevreden bij en met de beweging van de wisselende beelden, met de fijne regen buiten, vertraagde de gedachtengang en viel samen met het trage ritme van het huis.

Schaaps grove hand lag in de fijngebouwde van Divendal. Ze keken het liefst naar circusnummers met dodensprongen. Van films vielen ze in slaap.

'Allemaal trucage,' had Schaap Divendal bijgebracht. Soms maakte Schaap een smerige opmerking, en lachte. Divendal lachte mee. Ze keken of ze het leven een streek hadden geleverd.

Al gauw waren hun gesprekken teruggebracht tot losse woorden en gebaren, al gauw herinnerde een programma aan een ander programma dat ze eerder hadden gezien. Tenslotte vielen ze met elkaar samen, een lang onafgebroken programma waarin een steeds vreemder wereld aan hen voorbijtrok. Twee mensen, alleen op aarde, en niets uit die bizarre wereld raakte of roerde hen.

'How high the moon,' zeiden ze tegelijk, gefascineerd en konden tegen middernacht niet geloven dat alles al weer voorbij was. Een enkele keer wekte een geïsoleerd beeld, een vrouw, een cowboy, een snelle passie. Onbetamelijke woorden volgden, wangen glommen.

Zo zaten ze hand in hand, vol aandacht na de laatste uitzending, voor de leegte van het in razend tempo voorbijsnellende scherm. Dan, ongemerkt en vaag en vergeefs richtte zich hun aandacht op de dood. Zonder werkelijke aandacht voor wat ze zagen, noch helemaal ingekeerd in zichzelf.

Op een avond kwam de dochter onverwacht. Paans was er niet en ze klopte op de deur van Schaaps kamer. Naast Schaap zat een dame. Ze excuseerde zich en ging naar huis.

Die avond trof Paans hem in een jurk van groene zij. Paans nam zich voor er niets van tegen de dochter te vertellen.

Drie dagen later richtte Schaap zwijgend zijn wandelstok naar buiten, naar de maan en toen om zich heen alsof hij macht over de dingen wilde uitoefenen, alsof hij ze wilde bevelen. In de villa klonk gezang van een verlossingssamenkomst. Even nog, als zoveel avonden ervoor, deed Schaap onbeholpen de geluiden van de tv na. Daarna kneep hij hard in de hand van Divendal, die weer zijn jurk aan had.

Divendal werd bang omdat Schaaps hand hard als steen was. Hij hoorde ook huilen en het gezang in de villa was zo luid dat Divendal dacht dat ze achter de deur stonden te zingen.

'Jonge vriend.'

Wat was Schaaps stem schraal. Alleen nog maar flinters geluid. Die avond ging Divendal wat eerder weg, hoewel het programma nog niet afgelopen was.

'Hij huilde,' zei Divendal.

'Stervende mensen huilen niet,' zei Paans.

De dochter verbood haar vader naar de begrafenis te gaan. Die dag nam ze hem bij zich in huis, stond uren in de keuken om lekker eten te maken, ging een uur bij hem in de huiskamer zitten. Divendal bedankte haar verscheidene malen.

7.

Van Schaaps familie kreeg hij de tv die te groot voor zijn kamer was.

‘U krijgt nu de kamer van Schaap,’ zei de schoonzoon tegen Divendal. ‘Dat is afgesproken.’ Divendal boog zijn hoofd en zei niets. Bij Paans kwam een nieuw bedrag van vijftienhonderd gulden binnen. Terwijl hij zich afvroeg op welk moment precies hij mevrouw en meneer Sombogaard moest waarschuwen kwam Divendal.

‘Ik wil op mijn eigen kamer blijven,’ zei hij. ‘Zou u dat tegen mijn dochter willen zeggen?’

Omdat Paans het al moeilijk genoeg vond Divendals dochter te vertellen dat haar vader niet van zijn eigen kamer afwilde, zweeg hij over het ontvangen geld. Er waren ook zoveel uitgestelde klusjes, lekke goten, hout dat nodig in de grondverf moest, de brandtrap.

Het warme najaar ging onverwacht over in winters weer. Ieder trok zich terug op zijn kamer. Sneeuw joeg tegen de ruiten, de toppen van de coniferen bewogen.

Divendal ging 's morgens voor de tv zitten die de hele hoek bij de deur in beslag nam. Paans had een oude rieten stoel speciaal voor hem opgeknapt. Als het woensdag was plaatste Divendal de stoel zo dat de dochter bij het binnenkomen er onmiddellijk tegen op liep.

Het palmbeach-kostuum droeg hij niet meer. De dochter belde elke dag. ‘Hij was zich toch wel? Wast hij zich wel goed? Ziet u er wel op toe dat hij niet als een oude man gaat ruiken. Dat vind ik het ergste, een oude man die ruikt.’

Weer een bedrag. Drieduizend gulden. Het dagafschrift vernietigde hij. Naar het eindbedrag durfde hij niet te kijken. Paans ging snel door met het ontwerp voor een nieuwe brandtrap die hij in het voorjaar zelf wilde plaatsen.

De dames Eisberg hadden zich in de achterkamer teruggetrokken. De anisette stond die ochtend net op tafel toen Divendal binnenkwam. Onverwacht stond hij midden in de kamer, in de lange jurk van groene zij, ging op een stoel tussen hen in zitten en wreef langdurig over het beklede deel van de armleuning.

‘Wat doet u nou?’ zeiden ze tegelijk. Hij begon de jurk los te knopen. Ze keken naar de fles en waren niet bij machte hun arm uit te strekken. Nooit eerder had de anisette hen heerlijker uitkomst geleken. ‘Nee, nee, wat gaat u doen! Doe weg, dat ding!’

De arts die Paans raadpleegde zei:

‘Hij realiseert zich niet wat hij doet. Of eigenlijk is het anders. Hij weet dat hij iets stouts doet. Net een kind. Impulsen van opflikkerende sexualiteit. Ik focus op verstoring van het evenwichtsmodel. Het betreft hier een kortdurende emotie, het behoefte-probleem, het-zin-hebben-in, eerder dan een relatiestoornis. Ja, de mens is een raar beestje, Paans.’ Na deze woorden durfde Paans niet meer over het dragen van de jurk te beginnen.

Er kwamen hevige stormen die dagen duurden. Het huis stond stijf van de kou. Uit gesprekken die Paans opving Degreep hij dat alle pensiongasten regelmatig bedragen op hun rekening kregen bijgeschreven.

Op een morgen scheen de zon, helder en vol gouden stralen. Een donderdag. De dochter kwam haar vader voor een tochtje halen. In zijn jurk van groene zij kwam ze hem op de gang tegen. Een moment bleef ze verstijfd staan. Toen duwde ze hem de kamer in.

‘Trek dat uit,’ barstte ze los. ‘Trek dat uit.’ Hij bleef daar maar staan, tussen rieten stoel en formidabele tv. Bij zijn adamsappel zat een plukje haar. Ze zag het. ‘God, ik kom zo vaak, ik bel, ik doe alles voor je, wat krijg ik er voor terug. Trek het uit.’

Paans luisterde op de gang.

Ze begon aan zijn jurk te sjorren. 'Hoe kom je aan dat ding? Ik offer me op, ik doe mijn plicht, je bent niet wie je denkt dat je bent. Je bent geen vrouw. Je bent mijn vader.' Een golf van angst en woede belette haar verder te spreken. Ze haalde diep adem. De ogen van Divendal waren zonder uitdrukking, bleven op de vrouw rusten die zijn dochter was. Die ogen tasten haar af alsof hij bezig was zich af te vragen wie zij was. Hij kon niets bekends aan haar ontdekken en sloot zijn ogen.

'Kijk me aan,' schreeuwde ze. De ogen waren even op haar gevestigd, helemaal leeg, leken toen los te schieten in hun kassen en draaiden rond. 'Hij is ziek,' kreunde ze, oh God, hij is ziek, ziek.' Met niemand zou ze hierover kunnen praten. Ze stond in het leven voor alles alleen. 'Trek dat uit.' Ze rukte de jurk van zijn lijf. Hij droeg alleen een onderbroek. Divendal opende zijn mond, maar zijn stem zat in een te hoog register, gleed trillend uit. Een aanhoudend gepiep dat hij zelf niet kon horen. De dochter schudde woest haar hoofd, hief haar zware arm op en haalde uit over de magere, ineengeschrompelde schouders, die van kurk leken. Paans hoorde bizarre geluiden die de gewone bedding van zijn mond niet meer volgden.

8.

De bijschrijvingen hielden kort daarna abrupt op, bij Paans, ook bij de pensiongasten. Het geld is op, dacht Paans ontzet. De dochter en schoonzoon zouden er achter komen waar het geld van hun vader was gebleven. Die avond bracht Paans hem koffie, en trof hem in zijn pyamabroek, met ontbloot bovenlijf, gebogen, roerend in een pannetje, op het gasstel dat Paans hem nog nog nooit had zien gebruiken. Een walgelijke geur van aangebrande melk en gesmolten plastic kwam in zijn neus.

'Wat doet u?'

Paans liep snel op hem toe, zette het gas uit. Divendal zonder iets te zeggen liep langzaam naar zijn bed en kroop er in. Paans keek in het pannetje. Met een vork viste hij er Divendals gebit en losse tanden uit. De oude man was diep onder de dekens verdwenen. In de vensterbank lagen koperen pinnen en losse tanden, waaiervormig gerangschikt. Paans begon te huilen. Toen hij de anderen in huis koffie had gebracht, ging hij terug naar de kamer van Divendal.

Hij lag niet in bed, maar er onder, dicht tegen de plint, met opgetrokken knieën. Paans schoof het bed opzij, tilde hem voorzichtig op, sprak tegen hem, een arm om zijn schouder. De kastdeur stond op een kier, de avondjurk van groene zij hing geknoopt over het palmbeach-kostuum. Paans gaf hem te drinken, dekte hem toe en stelde zich voor dat de dochter en schoonzoon deze kleren en de lege rekening zouden ontdekken, en hem in de gang zouden opwachten en aanspreken.

Tegen middernacht ging hij nog even naar Divendal. Hij lag naast zijn bed en bloedde uit een snee boven zijn oog. Paans haalde bloedstelpende watten, waste het gezicht, deed een pleister op de wond. Toen hij hem neerlegde begon de wond weer te bloeden. Paans was lange tijd met hem bezig.

Daarna ging hij naar beneden, controleerde of ramen en deuren gesloten waren, deed de serre van buiten op slot. Tot het licht werd zwierf hij door het huis. Toen een grijsblauwe lijn zichtbaar werd, verweg, en de lucht nog helemaal leeg was, op een paar witte wolken na, ging hij terug naar de kamer van Divendal, en vond hem in de houding waarin hij was neergelegd.

Terwijl hij hem tegen zich aandrukte, greep het vuur op de verdieping om zich heen; een donkere massa rook verduisterde de ramen, zakte langzaam en drong tenslotte de vertrekken op de begane grond binnen. De villa zwol, puilde uit haar voegen. Dichte, zwarte mist ontsnapte. Ramen sprongen, muren spleten en zwarte flappen doorschoten van vuur, kwamen naar buiten.

Het huis brandde tot de middag. Toen de dochter kwam, tuurde het haar door de onnatuurlijk gespreide vingers van verwrongen gebinte aan.

Ede 18.6.'81

Loek Meyer
Het killere klimaat

Hij rekte zich eens lekker uit. Voorlopig kwam er niets meer van uitslapen, want zijn vacan tie zat er zowat op. 's Middags zouden zijn ouders hem naar de trein brengen, waar de afgezanten van het instituut hem en nog een tiental andere jongens zouden opwachten. ‘Ha, daar hebben we Jaap ook weer’, zouden ze opgewekt uitroepen, alsof de blijdschap wederzijds was. Hij lag diagonaal in het tweepersoonsbed dat hij die nacht met zijn drie jongere broertjes had gedeeld, twee met het hoofd aan het voeteneind. Het beddegoed lag wanordelijk over en om hem heen; in alle vroegte had een kussengevecht gewoed. Hij genoot van de stilte en die zich over het huis had ontfermd nadat zijn moeder het laatste van de rij van acht kinderen had nagewuifd. Hij liet zijn hand doelloos over de muur schuifelen. Tussen de flarden behang trof hij iets aan dat op een knoopdropje leek. Hij plukte het van de muur en stak in zijn mond. Het duurde even eer de verwachte dropsmaak vrijkwam. Er weekte een stukje papier los. Dit rolde hij tot een bolletje dat hij onder het bed uit zijn vingers liet glijden. Bij het terugtrekken van zijn hand graaide hij door een plasje vocht. Griezelend wreef hij zijn vingers aan de onderlegger droog, waarna hij er onwillekeurig aan rook. Zijn vermoeden bleek juist te zijn.

Terwijl hij met enige tegenzin het dropje opzoog, luisterde hij naar de straatgeluiden. Hij telde het aantal auto's dat langsreed, parkeerde of wegreed. Toen dat hem verveelde, spande hij zich in om het doen en laten van fietsers en voetgangers te volgen, maar daarvan kon hij geen hoogte krijgen.

Hij moest denken aan de tijd dat hij nog kon zien. 's Avonds, als hij niet kon slapen wegens het lawaai uit het naburige café, kon hij lang liggen kijken naar de bewegende vlekken op de zoldering die veroorzaakt werden door de lichten van de langsrijdende auto's. In die tijd droeg hij steeds een spiegeltje bij zich om er beneden in de gang schaduwen mee te maken op de muur als de lamp brandde. Een zaklantaarn was toen ook een geliefde bezitting. Zelfs toen hij geen bliksem meer kon zien, speelde hij met een lampje en een platte batterij. Met zijn lippen voelde hij dan of het lampje aan was.

Aan het piepen van twee traptreden hoorde hij dat zijn moeder naar boven kwam. Hij nam een slaaphouding aan om voor haar de voldoening van het bovenbrengen van het kopje thee met beschuit - vaste prik op de laatste vacantiedag - zo groot mogelijk te laten zijn.

‘Wakker worden, Jaapie’, riep ze nog voordat ze de kamer had bereikt; ‘wakker worden’!

Het viel hem weer op, hoe ongeschikt haar stem vooruitroepen was en hoe geschikt juist voor troetelpraat. Hij lag met zijn gezicht naar de muur toe en de deken reikte tot aan zijn oor. Omdat hij geen vin verroerde en zijn ademhaling regelmatig doorging, gaf ze hem een zachte por in de rug. Dat moest helpen. Terwijl ze wel een keer of vijf de aansporing ‘wakker worden’ herhaalde, wentelde hij zich met een lange en nadrukkelijke zucht op zijn andere zij, waarna hij overschakelde op een milde vorm van kreunen en steunen. ‘Is heb thee met beschuit voor je; kom eens overeind’! ‘O’, bracht hij slaperig uit; ‘is het al ochtend’?

‘Ja, jongen, het is al negen uur geweest; me dunkt, tijd om eens uit bed te komen’.

Toen hij zat, de deken tot aan zijn middel opgetrokken, kreeg hij een dienblad op schoot. Er stonden een bord en een oorloos kopje op.

‘Terwijl jij je beschuitje opeet, hang ik wat wasgoed buiten; dan is het droog voordat je weggaat’.

Ze maakte het raam aan de achterzijde van de kamer open en stapte over de vensterbank heen het platje op. Een paar uur per dag kon er de zon schijnen. Groter dan twee meter breed en drie meter lang was het niet. Aan de lange zijden rezen twee blinde muren op; aan de zijde tegenover het raam bood het uitzicht op het gangetje dat naar de kleuterschool voerde. Vroeger had hij er op warme dagen in een teil water gepoedeld, terwijl zijn moeder in de slaapkamer bezig was.

Het beschuitje met suiker ging er vlot in. Hij was de laatste kruimels van zijn vingers aan het likken, toen ze weer naar binnen stapte.

'Het is heerlijk weer. Ik zal het raam maar open laten, dan kan het even luchten, want dat is hard nodig'.

Na een korte pauze, die ze gebruikte om nadrukkelijk te snuffelen, vervolgde ze: 'Jullie hebben zeker de pot omgeschopt'.

Ze ging op het eenpersoonsbed zitten dat een stoelbreedte van het andere bed af stond. De stoel lag vol met onverschillig neergekwakte kleren. 'Heb je vanacht niet in dit bed geslapen'?

'Nee. Hans had zulke zweetvoeten, dat ik het niet bij hem kon uithouden'.

De jongensslaapkamer was net groot genoeg voor de twee bedden en de kasten voor de kleren. Voor Jaap was er eigenlijk geen slaapgelegenheid. Hij sliep waar het hem uitkwam. Meestal zocht hij zijn heil bij zijn twee jaar oudere broer in het eenpersoonsbed. Daar lag hij doorgaans het rustigst. Het was wel woekeren met de ruimte, sinds Hans was uitgegroeid tot een jongen die in lengte niet meer onderdeed voor zijn vader. Ze lagen nog het best als ze elkaars voeten bij hun hoofd verdroegen.

Ze bromde wat afkeurends en vroeg of het hem gesmaakt had. Daarna scharrelde ze zijn kleren bij elkaar. 'Doe deze maar zolang aan'.

Met het dienblad verliet ze de kamer. Hij kleedde zich op bed aan: sokken, korte broek, bloes met korte mouwen.

Zijn pyjama vouwde hij op en legde haar op een van de hoofdkussens. Als hij weer op vacantie kwam, zou ze gewassen en gestreken voor hem klaarliggen.

Toen hij beneden kwam, hoorde hij haar bezig in de keuken. Hij besloot zich daar nu niet te gaan wassen; 's middags, vooraleer hij zijn pak zou aantrekken, zou zijn moeder er toch op staan dat hij zich van top tot teen afsopte. 'Ik wil dat je hier schoon vandaan gaat', zou ze op onverbiddelijke toon zeggen, als hij naar vaste gewoonte tegensputterde. In de huiskamer zette hij de radio aan; hij stemde af op 'Moeders wil is wet'. Na een paar minuten kwam zijn moeder met het ontbijt binnen. Hij verliet zijn luie stoel om bij haar aan tafel te gaan zitten. Ze moest zelf ook nog eten. Door het gepraat op de radio heen bereidde ze zich hardop voor op de boodschappen die ze ging doen. Hij herinnerde haar aan de sokken die ze voor hem zou kopen. Ze overwoog, of er niet ook een wit overhemd nodig was. Had hij nog met plezier het beschuitje met suiker gegeten - een lekkernij die hij op het instituut nooit kreeg -, de boterhammen gingen er minder gemakkelijk in. Het naderend afscheid begon hem parten te spelen. Toch had hij de laatste week van de vacantie reikhalzend uitgekeken naar het begin van het nieuwe schooljaar. De prettige dingen thuis hadden gaandeweg aan betekenis ingeboet naarmate het gedwongen nietsdoen hem vaker en langduriger in zijn greep had genomen. Nu het vertrek zo nabij was en hij zo sterk zijn verbondenheid met zijn moeder voelde, besefte hij dat datgene, dat hem in het instituutleven lokte, duur moest worden betaald.

Ze waren terug van boodschappen doen. Hij had de slager en kruidenier gedaggezegd, wat hem een rookworstje en twee gevulde chocoladerepen had opgeleverd. Deze winst beschouwde hij als een schrale troost. Hij had een ontzettende hekel aan afscheidnemen, zeker als er derden getuige van waren. Toch al klein voor veertien jaar voelde hij zich in een dergelijke situatie helemaal een lilliputter onder het machtige oog van de meelijdende belangstelling. Het moeilijkst vond hij het ogenblik waarop het afscheid zijn beslag moest krijgen. Werd hem een hand toegestoken? Zou hij uit eigen beweging zijn hand in de richting van de ander uitsteken? Het bloed steeg naar zijn wangen, als hij zich een verkeerde voorstelling van de situatie bleek te hebben gemaakt, zoals zojuist bij de slager, waar zijn hand vruchteloos een paar tellen boven de glazen toonbank had gezweefd.

Hij verbaasde zich er steeds weer over, dat zijn moeder er geen moeite mee leek te hebben. Kwam dat misschien doordat het afscheid haar niet rechtstreeks aanging? Het was hem liever geweest, als ze hem zo'n laatste vacantiedag gewoon maar binnen hield. De winkeliers zouden vanzelf wel merken dat hij weer vertrokken was. Maar nee. Ze scheen er behagen in te scheppen over zijn vertrek te praten. ‘We brengen Jaap vanmiddag weer naar de trein; dat gaat hij weer goed zijn best doen, hè Jaap’? Als zijn moeder dat zei, klonk er nooit verdriet in haar stem. Ze deed alsof ze zijn opgewektheid vertolkte. ‘Ja, aan alles komt een einde’, zei de winkelier dan en die reactie liet merken, dat men zich niet liet bedotten door zijn moeder. Ze gaf zich toch niet zogauw gewonnen. ‘We hebben er gezellige vacantie van gemaakt, hè Jaap’, placht ze dan te zeggen, ‘maar bij de fraters zul je het ook wel weer naar je zin hebben, denk je niet’?

Wellicht was dit de manier waarop ze zichzelf moed kon inspreken; waarop ze zichzelf kon wapenen tegen de leegte die op het afscheid bij de trein zou volgen.

Hij maalde koffie en hielp haar bij de afwas. Van jongsaf had hij zich thuis gevoeld in de keuken. Vooral bij het bereiden van de maaltijden was hij zijn moeder graag van dienst, want wie kookt mag proeven, had hij geleerd. Bovendien moest hij haar de gelegenheid geven hem stiekem extraatjes toe te stoppen. Zo had ze er zich een gewoonte van gemaakt voor hem de room van de emmertjes melk af te scheppen, die ze hem dan met halfvolle theekopjes tegelijk, bestrooid met suiker, voortzette. Dat was smullen! Toen de koffie klaar was gingen ze naar de kamer. Bij de kopjes zette ze voor ieder een schoteltje neer met erop een grote slagroompunt. Zijn eerste hap was een daalder waard, want daarbij raakte zijn neus met slagroom verstopt. ‘Je moet ook een lepeltje gebuiken’, zei ze schijnbaar vermanend, toen ze uit was gelachen, ‘hoe vaak heb ik je dat al niet gezegd’?

Smikkelend genoten ze van het gebak; het was hun aan te zien dat gebak eten voor hen een buitengewone bezigheid was.

Nadat ze voor de tweede keer had ingeschonken, nam ze de broek van zijn nieuwe pak erbij om de pijpen in te korten. Hij rolde een sigaret.

'Zul je niet teveel roken, Jaap'?

'Ik rook toch niet veel? Deze is de eerste van vandaag'. Ik snap toch niet dat jullie dat van de fraters mogen. Je bent verdikkeme pas veertien'! Geruststellend zei hij:

'Ach, we mogen maar een paar uur per dag roken; dat kan toch zeker geen kwaad'?

Nee, wat het roken betreft waren zijn ouders het helemaal niet met de fraters eens. Wat hen het meest dwarszat, vermoedde hij, was, dat ze zijn oudere broer moeilijk konden verbieden te roken, terwijl hij, Jaap, het wel mocht. Ze zagen wel in dat het geen zin had hem tijdens de vacanties thuis het roken te ontzeggen.

Buiten dit punt had hij nog maar één keer gemerkt dat zijn ouders zich afkeurend over de fraters uitlieten, althans over één van hen. Dat gebeurde toen hij een jaar of tien was. Hij had bij Hans achterop de fiets gezeten. Toen hij daarna aan tafel zat, voelde hij zijn billen nog, wat hem aanleiding gaf tot de mededeling dat het op de Schelpkade 'bibberde als de kloten'. Hij schrok van zijn vaders reactie; niet alleen, omdat zijn vader zelden kwaad op hem was, maar ook omdat hij zich van geen fout bewust was.

'Wat zeg je daar!', viel zijn vader uit; 'Je komt toch niet uit een achterbuurt? Laat ik het niet meer horen'! In zijn onnozelheid beriep hij zich op frater Lamberto, zijn toenmalige onderwijzer, van wie hij deze uitdrukking meermalen had vernomen. 'Dat moet die frater weten', zei zijn vader bars 'Van jou wil ik het in geen geval meer horen'.

Sinds die dag was het hem vaker opgevallen dat bepaalde woorden in verschillende landsdelen een verschillende gevoelswaarde hebben.

Met zijn vingertoppen aaide hij over het zachte tafelkleed. De vezels lagen alle in dezelfde richting, zoals de haren van een hond. Eerst streek hij er plagend tegenin; dan veegde hij ze troostend weer glad. Voor een deel was het kleed nog bedekt door een tafellaken, dat overdag vaak over de hele tafel lag uitgespreid. Op die manier probeerde zijn moeder het tafelkleed netjes te houden. Er was maar weinig in huis dat netjes bleef. Hij kon zich vreselijk ergeren aan de onverschilligheid waarmee zijn broertjes en zusjes met de dingen omsprongen. Zijn ouders stoorden zich er ook aan, merkte hij, maar die hadden onderhand de hoop opgegeven dat ze de kinderen zorgvuldigheid konden bijbrengen. Waarschijnlijk was niet eens geldgebrek de belangrijkste reden waarom ze het huis inrichtten met afdankertjes van anderen.

'Waar zit je aan te denken, Jaap'?

'O, aan niks'.

'Zit je aan niks te denken? Dat kan toch nief'?

'Jawel hoor, dat kan best', hield hij vol, maar overtuigen deed hij haar niet.

'Ben je je op het nieuwe schooljaar aan het voorbereiden'? Ja,

zo was ze. Schijnbaar onopzettelijk, terloops kwam ze waar ze wezen wilde of kreeg ze je waar ze je wilde hebben.

'Nou, mijn rapport was toch niet slecht'?

'Er stond onder dat je beter kunt. Je moet minder spelen in de klas; je zit er immers om te leren'.

Zijn eerste onvoldoende was hard aangekomen; ze had een bres geslagen in de ouderlijke trots.

'Ik zal echt mijn best doen dit jaar', beloofde hij. Hij deed dat niet om maar van haar af te zijn. Als hij goede punten haalde in het komende jaar, zou men ervoor gaan zorgen dat hij na het mulo-examen naar de hbs zou kunnen. Dan kon hij het instituut de rug toekeren en weer hij zijn ouders thuis komen wonen. Nog twee jaar op het instituut; dat was te overzien!

Met een speld tussen de lippen pruttelde ze nog wat na.

Hij werd een sterke band met haar gewaar, zoals ze daar knus zaten koffie te drinken. Het was alweer zeven jaar geleden dat hij voor het eerst de kwetsbaarheid van de huiselijke gezelligheid bewust had ervaren. Zijn moeder was met hem naar het Ooglijdersgesticht in de Tasmanstraat geweest voor controle. Ze zaten samen aan de tafel, die toen nog midden in de kamer stond. Zij zat met haar rug naar de kachel, hij - tegenover haar - met zijn rug naar het raam. Ze was de hele dag - een half uur lopen - erg stil geweest. Na thuiskomst had ze voor zichzelf een kopje koffie ingeschonken en voor hem een beker chocolademelk gemaakt. Ze hadden maar nauwelijks wat gedronken, toen hij haar hoorde sniffelen en snotteren. Hij wist niet waarom; ze zei niets. Er ging iets dreigends van het huilen uit, waardoor de chocolademelk hem niet meer smaakte. Toen ze zich weer in bedwang had, kondigde ze aan dat ze beneden even met zuster Magdalena moest praten. Haar stem beefde. Hij wilde niet alleen achterblijven. Hij mocht met haar mee. Hoewel de weg goed genoeg kende om alleen te kunnen lopen, hield hij haar hand stevig vast; hij voelde dat ze er een opgepropte zakdoek mee omklemde. Via de binnentrap, die ze door een deur in de woonkamer bereikten, kwamen ze in de schoolhal waaraan de portierskamer grensde. De zuster zat te handwerken. Ze zag blijkbaar dat er iets bijzonders aan de hand was, want ze legde het werk meteen met tikkende pennen op tafel om de deur achter de bezoekers te sluiten.

Van het gesprokene kon hij zich maar weinig herinneren. ‘Ik ben net met Jaapie naar de Tasmanstraat geweest’, had zijn moeder snikkend uitgebracht, ‘en daar zeiden ze dat hij naar een school voor blinde kinderen moet, waar hij ook moet blijven slapen’. Zo was ze ongeveer begonnen. In de voorafgaande maanden was het in één oog aanwezige gezichtsvermogen sterk teruggelopen. Hij had het gemerkt, doordat hij de op het schoolbord geschreven letters en cijfers steeds vager was gaan zien. Van het begin af aan had hij al in het strafbankje gezeten, omdat dat het dichtst bij het bord stond. Bovendien had hij de achteruitgang van zijn oog ervaren, als hij op straat liep.

Hij was een keer tegen een boom aangeknald en hij was bij het oversteken onder een fiets gelopen. Hij had het verborgen weten te houden, totdat hij in de klas de overschrijfopdrachten niet meer kon uitvoeren zonder hulp van zijn achterbuurman. Zijn grootste angst was geweest, dat hij niet meer op straat zou mogen komen.

Voor Pasen had hij een week in het Ooglijdersgesticht gelegen. Daar hadden ze in zijn ziende oog gepeuterd. Een paar weken later was hij door zijn vader naar het Academisch Ziekenhuis in Utrecht gebracht om door een geleerde professor behandeld te worden. Daar had zijn blinde oog het moeten ontgelden, met als gevolg dat hij met het andere oog nog verder van huis raakte. Dat merkte hij, toen het verband voor zijn ogen werd weggehaald. Had hij vóór de operatie het meisje van vier bedden verderop nog kunnen zien als ze overeind zat, ná de ingreep kon hij dat niet meer. Hij had vermoed dat dit vérstrekkende gevolgen moest hebben, maar het was nooit bij hem opgekomen dat dat zou betekenen dat hij van huis weg zou moeten.

Weer boven, in de huiskamer, was hijzelf in huilen uitgebarsten, het hoofd op de armen, zijn neus tegen het tafellaken. Zijn bestaan had alle vastigheid verloren. Het heimwee, dat hij in het ziekenhuis had gevoeld, herinnerde hij zich maar al te goed. Moest hij nu wéér weg en dan voor heel, heel lang? Zijn moeder probeerde hem te troosten, maar ze moest zelf nog af en toe een snik wegslikken.

Hoe was het verder gegaan? Hij was niet meer teruggegaan naar de eerste klas, dat wist hij nog wel. Maar dat hij tot september, de maand waarin hij naar het instituut werd gebracht, zomaar thuis had gezeten, kwam hem niet geloofwaardig voor, want dan had hij zich toch wel iets van verveling moeten herinneren. ‘Mama’, begon hij.
‘Ja, wat is er’?

‘Wat is er eigenlijk gebeurd toen u wist dat ik naar een blindeninstituut moest? Ik bedoel: Heb ik toen maanden thuis gezeten’?

‘Hoe kom je daar nou ineens bij’?

‘O, daar moest ik gewoon aan denken. Vertel eens...’.

‘Nee, we mochten je nog een poosje op de kleuterschool doen; zuster Nicolasien wilde je wel weer even in de klas hebben’.

‘O; daar kan ik me niets meer van herinneren. Ik weet nog wel, dat we op het instituut kennis zijn gaan maken. Dat was ergens in juni, hè.?

‘Ja, op een zondag. Je had het er zo naar je zin, dat je niet eens mee naar huis wilde. Weet je dat nog’? ‘Ja, dat kwam door het mooie speelgoed dat ze er hadden. Ik was weg van die grote trapauto, waar je met z'n tweeën naast elkaar in kon zitten en er was een grote jongen die me mee liet rijden’.

‘En om half drie ging je met een groep jongens mee de klas in; daar werd voorgelezen’.

‘Ik herinner me nog, dat het over rovers op een eiland ging, maar ik kon het verhaal niet volgen; ik snapte er geen snars van’.

‘Papa en ik stonden buiten de klas op je te wachten, maar je wilde liever naar de speelplaats dan met ons mee’. ‘We zijn toen naar Nijmegen gegaan, is het niet’?

‘Ja, daar hebben we een Eerwaarde Moeder bezocht die eerst hier overste was geweest’.

‘U had een jampotje met aalbessen bij u; die hebben we daar in de tuin opgegeten. Weet u dat ook nog’?

Handenwrijvend en giechelend beaamde ze dat.

Ja, dat was een leuke dag. Toen hij voor de tweede keer naar het instituut ging, reisde hij op een enkeltje. Toen wilde hij niets liever dan met zijn ouders mee teruggaan naar huis. Woedend had hij bij het afscheid om zich heengeslagen en getrapt om zich uit de handen te bevrijden die hem vasthielden. Huilend was zijn moeder met zijn vader naar de bus gegaan; huilend was hij achtergebleven en nog wekenlang had hij 's avonds zijn kussen nat gehuild.

Ze knipte een paar losse draadjes af en legde de schaar neer. ‘Zo, dat is klaar. Wil je hem even passen, Jaap’?

De broek bleek nu goed te zitten. Omdat hij het land had aan verkleden, stelde hij voor hem aan te houden, maar daar kwam niets van in. Mopperend verwisselde hij weer van broek. Het tegensputteren was echter meer voor de vorm dan gemeend, want met het gegeven zomerse weer liep hij wel graag met blote benen.

Ze ruimde de naaispullen op en schonk hem voor de derde keer koffie in. Daarna ging ze de kamer uit om te kijken of er al wat van de was droog was en om een begin te maken met het paken van zijn koffer.

Omdat hij niets anders te doen had - zijn boeken had hij al weken uit - ging hij bij de radio zitten. Hij zette de arbeidsvitaminen op en rolde een sigaret.

Hij ging steeds vol verwachting op vacantie, verlangend naar de koesterende aandacht die hem zou toevallen en nieuwsgierig naar de veranderingen die zich in het ouderlijk huis hadden voltrokken. Het meest verheugde hij zich echter op de knusheid van het gewone huis, waarin zich - bij wijze van spreken - alles binnen gehoorsafstand afspeelde en waarin je aan alles ook deel kon hebben. Daarnaast zou er buitenshuis veel te beleven zijn dat afleiding bracht of zelfs opwindende ervaringen opleverde, waarover hij - terug op het instituut - met geestdrift zou vertellen.

De zomervacanties bleken met hun zes, zeven weken echter steeds te lang te duren. Ook met deze was dat het geval geweest. Maar aan de dagen, waarop hij uit verveling met een broertje of zusje was meegegaan om boodschappen te doen of waarop hij urenlang lusteloos had zitten monopoliën, wilde hij nu niet denken, evenmin aan de ervaring, dat zijn gezelschap na de eerste paar weken als een blok aan het been werd gevoeld, wat voor hem het besef, dat hij altijd de mindere was van zijn ziende leeftijdgenoten, soms ondraaglijk had gemaakt.

Nee, op deze dag van vertrek gaf hij de voorkeur aan prettige herinneringen.

Tijdens vorige vacanties had hij Evelien al vaker ontmoet als klasgenoot van zijn zusje van twaalf, Helma. In de afgelopen weken had hij hij wat beter leren kennen, doordat ze herhaaldelijk was meegegaan naar het Haagse Bos. Op een van die wandelingen had hij met haar afgesproken dat hij een keer bij haar op bezoek zou komen, zonder Helma. Ondanks het leeftijdsverschil was zij even groot als hij, wat aan hem lag. Ze miste de kinderlijke uitgelatenheid van Hema, was ingehouden en afstandelijk. Haar hoge, heldere stem gebruikte ze hoofdzakelijk voor het doen van koele mededelingen van instemming of afkeuring; soms doorbrak ze haar zwijgzaamheid met een spitsvondige opmerking. Ze leek hem al een heel dametje en hij stelde zich voor dat ze met een geringschattende oogopslag de omgeving in zich opnam.

Ze hadden hem verteld dat ze een wipneusje had en naast haar lopend, nadat ze hem thuis had opgehaald, voelde hij opnieuw dat ze smalle handen had met slanke vingers.

Apetrots liep hij naast haar, met romantische liedjes in zijn hoofd, waaraan hij af en toe neuriënd klank gaf. Verlegen begroette hij haar moeder boven aan de trap. Hij had haar wel eerder gezien, maar nooit buiten het gezelschap van Helma. Hij mocht haar niet, hij vond haar een zeurderig mens. Geen wonder dat Evelien een van haar mooie nagels vernielde! Geen wonder ook dat Eveliens vader het met zijn secretaresse hield, zoals hij van zijn moeder had gehoord, niet als roddel, maar als waarschuwing; hij kon maar beter uit de buurt blijven klonk er in door. Of was Evelien moeder misschien sjagrijnig geworden, omdat haar man ... en was Evelien zelf gaan nagelbijten, omdat haar vader...?

Ze dronken met z'n vieren thee; Eveliens zusje was ook thuis. Nelleke was tien en een heel ander meisje dan Evelien. Ze lachte gemakkelijk, stoeide met jongens en meisjes, kon oorverdovend op twee vingers fluiten.

Het gesprek verliep nogal stroef en bestond grotendeels uit vragen van de moeder en antwoorden van hem, met zijn leven op het instituut als onderwerp. Gelegenheid om het woord rechtstreeks tot Evelien te richten was er wel, maar hiervan kon hij geen gebruik maken, geremd als hij was door de meeluisterende moeder. Wat hij wel deed in de pauzes van het gesprek, dat was zich inwendig vervloeken, omdat hij zo stom was geweest geen gebrailleerd kaartspel mee te brengen. Kaartend zouden ze immers de moeder hebben kunnen buitensluiten en misschien zou ze zich zelfs uit de kamer hebben teruggetrokken.

Na de thee was het Nelleke die aan het opzitten en pootjesgeven een eind wist te maken. Opspringend riep ze uit dat er jonge poesjes waren en ze vroeg of hij even wilde kijken. Ze hadden hun nest in een kartonnen doos, in een hoek van de w.c. Nelleke en hij zaten heel dicht naast elkaar op hun hurken in de nauwe ruimte, terwijl zij zijn hand over de wollige bolletjes liet glijden. Veel tijd om de kleine beestjes met zijn vingers af te tasten werd hem echter niet gelaten, want de vader kwam uit zijn beneden gelegen kantoor naar boven, bleef bij de geopende w.c.-deur staan en vroeg: ‘Wat doen jullie tweetjes daar’?

Uit de verontwaardigde reactie van Nelleke kon hij opmaken, dat zij evenals hij begreep in welke richting haar vaders achterdocht ging. Bedremmeld volgde hij haar naar de kamer en verwenste de blos op zijn wangen.

Kort daarna werd hij door Evelien naar huis gebracht.

Hij had zich enigszins teleurgesteld gevoeld over het verloop van de middag en het incident met de vader had hij moeilijk van zich af kunnen zetten. Uiteindelijk was er echter een gevoel van voldoening overgebleven, want had hij niet voor het eerst een bezoek aan een vriendinnetje afgelegd?

Toen zijn vader om kwart over twaalf thuiskwam, vroeg hij - terwijl hij met een hand over zijn naar voren gekamde haren streek - of hij zin had nog even met hem naar het tuintje te gaan. Zijn moeder gaf een pannetje oud brood mee. Beneden liepen ze Lia, zijn jongste zusje, tegen het lijf; ze kwam net uit school. Toen ze boven had gemeld dat ze mee naar achteren ging, betraden ze gedrieën de hal van de school die gedeeltelijk onder de woonkamer lag. Hij liet zich door Lia een hand geven, want in de herrie van de tegen de betegelde vloer en wanden ketsende meisjesstemmen kon hij zich niet oriënteren. Ze wurmden zich door de drukte het voorgebouw uit, waarna ze onder de gymzaal door liepen die een ruim afdak vormde voor de aan weerszijden opgestelde fietsenrekken. In rechte lijn voortgaande staken ze de aangrenzende speelplaats over en bereikten ze het hoofdgebouw. In dit gedeelte van de school waren de zeven klaslokalen ondergebracht. Een ervan lag naast de speelplaats als uitstulping van de rechthoek waarin de overige zes waren opgenomen, gegroepeerd in twee rijen van drie, van elkaar gescheiden door de tuin waarheen ze onderweg waren. Hij kende het gebouw door en door. Vroeger had hij vaak door de gangen gestept of gefietst, als hij zijn vader vergezelde op diens tocht naar en van de verwarmingskelder in de naburige kleuterschool. Later had hij mogen helpen bij het schrobben van de klaslokalen, waarbij er luiken werden opengelegd, ten einde het gebruikte water gemakkelijk kwijt te kunnen raken aan de muffe zandgrond, driekwart meter onder de vloer.

Hoewel er door de geopende ramen flarden stemgeluid naar buiten vlogen, vond hij volop aanleiding tot verruimd ademhalen, toen zijn vader de deur tussen tuin en gang achter zich sloot. Terwijl hij de bijna tastbare hitte van de zon over zich heen liet vallen, rende Lia naar het kippenhok, rechts in de hoek. De haan liet klokkend weten dat de hennen hem dierbaar waren. Zijn vader droeg hem op de kippen eten te geven; dan kon hij meteen afscheid van hen nemen. Hij haalde voorzichtig de schaal uit het hok; hij was nog steeds niet over de angst heen die hij een paar jaar eerder had opgelopen, toen een van de vorige hanen hem had aangevlogen, zodra hij zich aan het begin van een vacantie vertoonde.

Nadat hij de schaal met brood en graan had gevuld, verschoonde hij het drinkwater. Daarna mocht hij het nachthok in om eieren te rapen. Hij kwam er met drie terug. ‘Goedzo’, zei zijn vader, ‘je hebt het stenen ei laten liggen’.

Toen hij zich op het stoepje voor de deur door de zon had laten neerdrukken, overwoog hij voor de zoveelste keer wat deze tuin voor zijn vader betekende. Hij had er altijd veel plezier in gehad om bloemen op dit stukje stadsgrond te telen en hij had menigmaal bieten, peen, sla, andijvie, radijs en aardbeien geoogst. En 's zomers brachten ze er vaak hele middagen door, uit de wind, in de zon. Werden de kinderen te baldadig, dan werden ze naar de speelplaats verwezen.

Zijn vader kwam naast hem staan. ‘Kom eens even mee’.

Hij volgde hem naar achteren. Zijn vader pakte zijn hand en liet zijn vingers langs bladeren glijden en wees hem het topje van de kleine appelboom.

‘Zo hoog is de appelboom al’, zei hij trots.

‘Zo’, zei hij bewonderend; ‘en hangen er al appeltjes aan?’ ‘Ja, dat zal ik je nu laten voelen.’

Zijn vader draaide aan zijn pols, waardoor zijn handpalm de kleine ronde vruchten het eerst raakte. Heel vluchtig aaide hij met zijn vingertoppen langs de appeltjes die hem stuk voor stuk werden getoond, bang als hij was ze ten val te brengen.

‘Ik ben de tel kwijtgeraakt’, zei hij, ‘maar het zijn er denk ik wel een stuk of tien, is het niet’?

Jammer, als ze rijp waren zou hij er niet zijn tanden in kunnen zetten. Zijn vader verbood Lia door de planten te lopen. Ze kwam rennend naar haar broer toe en sprong pardoes tegen hem op. Hij droeg haar naar het stoepje, haar benen om zijn middel geslagen, zijn handen onder haar billetjes. Hij zou haar missen, bedacht hij; ze was erg afhankelijk. Ze was op hem gesteld, hoewel hij op het instituut zat, toen ze werd geboren. Hij wist nog, dat frater Theofaan, de directeur, hem in de recreatiezaal was komen vertellen dat hij er een zusje bij had. Het was zijn vierde zusje, het negende kind van zijn ouders. Hij kende haar alleen van de vacanties, zoals hij Henkie, zijn broertje van zes, enkel tijdens zijn vacanties had meegemaakt. Zijn vader legde een bosje peterselie bij de eieren in het pannetje en duwde hem met zijn zusje naar binnen. Daar liet hij haar uit haar armen glijden.

In het voorbijgaan nam hij afscheid van een paar zusters. Daardoor werd hij zich weer ten volle bewust van het naderende vertrek. Ook deze school zou hij missen, want ze vormde een stuk van zijn thuis. Dankzij deze school konden zijn ouders het met al hun kinderen in de vierkamerwoning uithouden.

Toen ze boven kwamen, was de tafel al gedekt. Alleen zijn oudere broer en zus ontbraken; zij aten op hun werk.

'Bid jij maar voor, Jaap', zei zijn moeder gebiedend, terwijl hij nog doende was zijn stoel recht voor de tafel te krijgen. Nog voor het gebed met het kruisteken was afgesloten, vlogen de wensen al over tafel: “Ik één met jam” - en ik wil het kapje met suiker’.

Hieraan kon hij zich mateloos ergeren. Zijn moeder smeerde en belegde voor iedereen; ze hield graag de touwtjes in handen. ‘Anders eet ik toch teveel’, had ze hem een verontschuldigend geantwoord, toen hij haar voorhield dat ze op het instituut ook zelf hun brood moesten klaarmaken. Hij merkte dat ze erg zenuwachtig was. Slechter dan anders kon ze tegen het gekibbel om haar heen en haar toon was bits. Ze moest waarschijnlijk nog veel in orde brengen voordat ze hem naar het station kon brengen. Misschien was het toch meer het afscheid zelf. Met tranen in de ogen zou ze hem dadelijk op het perron haar laatste raadgevingen toefluisteren. Daarna zou ze zich moeten losscheuren van hem en nog dagen zou ze uit haar doen zijn. Ze zou bij de maaltijden een bord voor hem klaarzetten en misschien schonk ze nog wel koffie voor hem in. Ze had het hem weieens verteld hoe moeilijk ze eraan kon wennen dat hij weer weg was. Zijn vader had er grapjes over gemaakt.

Ze spoorde hem aan vooral goed te eten; hij had nog een hele reis voor de boeg. Dit plezier kon hij haar niet doen; hij kreeg maar twee boterhammen door zijn keel, minder dan de helft van wat hij gewoon was te eten. Of ze zelf at, kon hij niet nagaan. Aan de anderen was niets bijzonders te merken. Zijn broertjes en zusjes ruzieden niet minder dan gewoonlijk, terwijl zijn vader, schijnbaar op zijn gemak, met tikkend kunstgebit zijn brood zat te vermalen. Slechts af en toe onderbrak hij deze bezigheid met vermanende uitvallen, maar zoals altijd met gebrek aan overwicht. Als hij al aanspraak probeerde te maken op gezag, dan was het de moeder die het ondermijnde, want liever echtelijk ongenoegen dan een oplopende twist tussen vader en kind. Kwam het tot een botsing tussen twee kinderen, dan koos ze partij voor het oudste, het sterkste. Uit eigen zwakte deed ze dat. Bij dergelijke gelegenheden had hij de neiging de jongste bij te springen, maar doorgaans hield hij zich afzijdig om zijn eigen positie in het gezin niet moeilijker te maken dan zij al was; ze vonden toch al dat hij verwend werd. Gelaten dacht hij dan: ‘De vacan tie gaat voorbij; dan moeten zij het ook zelf uitvechten’.

Zijn moeder liet afruimen. Ze haalde de koffer beneden en legde hem geopend op tafel. Hij ging bij de radio zitten, maar zette het toestel niet aan. Zijn vader liet zich in de andere luie stoel zakken en stak een sigaret op; golden fiction, een ander merk rookte hij niet. Waarschijnlijk had hij een boekje op schoot; lezen was zijn verstrooiing, wist hij. Henkie sprong bij hem op schoot, legde zijn handjes tegen zijn wangen en vroeg op zijn innemend vleiende manier:

'Wil je sigarebandjes voor me meebrengen als je weer op vacantie komt'? Hij zegde toe zijn best te zullen doen er een stel te verzamelen. 'En suikerzakjes, kun je daar ook aankomen'? Toen ook deze wens was ingewilligd, liet hij zich van Jaaps schoot glijden en raakte handgemeen met Jos over een Sjors en Jimmy. Toen de storm geluwd was, kondigde zijn vader aan dat het zo zoetjes aan tijd werd om naar school te gaan. Rommelig vertrok het troepje, nadat het vluchtig afscheid had genomen. Alleen Lia had er wat werk van gemaakt.

Kees bleef achter. Hij zat op de mulo en had die middag vrij. Hij verdween naar boven om aan zijn hengel te gaan prutsen. 'Zo', zei zijn vader na een poosje, 'ik ga maar weer eens naar mijn baas'.

Dit was het ogenblik waarop hij een aanslag op zijn vaders beurs moest plegen.

'Heb u nog wat geld voor me'?

'O, heb je niks meer'?

Toch overviel de vraag hem niet; hij boog zich al voorover om zijn portemonnee uit zijn kontzak te trekken. Hij schudde wat muntstukken door elkaar, begon dan met papieren geld te ritselen. Jaap telde drie briefjes van f 2,50. 'Is dat genoeg'?

Voordat hij antwoord had gegeven werden er nog twee guldens bij gelegd. Daarna werd de portemonnee resoluut opgeborgen. Met de drie gulden die hij had overgehouden aan bezoekjes aan oom en tantes bezat hij nu een kapitaaltjes van f 12,50. Daarmee kon hij weer een paar maanden shag en snoep kopen. 'Nou, tot straks', zei zijn vader. 'Ik ga dadelijk mee naar het station'.

Nog geen twee uur meer, rekende hij uit; dan was het zover. Hij liep de kamer uit om te kijken of Kees zin had uit een Biggles-boek voor te lezen. Op de trap kwam hij zijn moeder tegen.

'Kom je zo weer beneden? Ik zet een ketel op voor een teiltje warm water en ik zal je kleren klaarleggen'. Hij mompelde van ja en wrong zich langs haar heen.

'Ik heb het gevoel dat ik iets vergeten heb', zei zijn moeder misschien wel voor de vijfde keer. 'Nou ja; als ik het vind stuur ik het wel na'.

Zijn vader stond ongeduldig onder aan de trap te wachten;

'Mama, kom je nog? Het is tijd'.

Ze trokken hun jas aan; hij liet de zijne openhangen.

Hij droeg zelf de zware koffer naar beneden. Daar nam zijn vader hem van hem over. Hij reed zijn moeders fiets uit het gangetje naar buiten, plaatste hem naast de stoeprand en ging er op zitten, zijn rechter voet aan de grond. Zijn moeder draalde bij het sluiten van de huisdeur, want misschien zou haar op het laatste nippertje te binnen schieten...

'Kom nou toch', riep zijn vader en hij zette zich in beweging, de koffer achterop.

Zijn moeder nam het stuur van hem over. Even later sprong hij op de bagagedrager, wat de fiets deed slingeren en zijn moeder liet giechelen.

Het was niet ver naar het station. Vroeger gingen ze met de tram, maar de lijn die ze gebruikten was opgeheven. Den Haag was overigens een stad met trams gebleven, zodat hij dit kenmerk van zijn ouderlijke woonplaats kon blijven noemen in de van tijd tot tijd oplaaiende discussies met chauvinistische inslag.

Een gedeelte van de weg die ze nu aflegden had hij deze vacantie dikwijls gelopen. Dan ging hij naar het Hertenkamp of het Malieveld, of naar het Haagse Bos. Hierdoor werd hij herinnerd aan die wandeling, waarbij ze door een fikse onweersbui werden overvallen. Evelien was er ook bij. Ze waren in het bos, toen de bui losbrak. Hij liep in een bloes met korte mouwen; Evelien droeg een regenjas met capuchon. Meer dan zijn hekel aan natte kleren was zijn genegenheid voor het meisje er de aanleiding toe dat hij voorstelde de jas samen te delen en wel zo, dat ze - zo goed en zo kwaad dat ging - beiden onder de capuchon beschutting zouden vinden. Hij had een toon gebruikt die zowel scherts als ernst uitdrukte, dit om een afwijzing minder pijnlijk te maken. Maar ze ging op het voorstel in en weldra liepen ze, hij de koning te rijk, wang aan wang onder de kletterende regen over het bospad. Het was helaas geen zevende hemel gebleven. Op een zeker ogenblik kwamen hen twee jongens van zijn leeftijd tegemoet. Een van hen griste in het voorbijgaan de bal, die Evelien bij zich droeg, uit haar hand. Ze waren al een paar meter verder, eer hij wist wat er was voorgevallen. Hij werd razend, maar hij besefte tegelijkertijd hoe machteloos hij was, want hij kon hen niet achterna lopen om ergens flink op los te slaan. Het huilen stond hem na. Had hij niet, als hij kon zien, kunnen tonen dat hij bereid was om voor Evelien te vechten. Nu moest hij verdragen, hoe zijn zusje een vruchteloze poging deed de bal terug te krijgen. De bal bleef foetsi en zijn zelfvertrouwen kwam evenmin terug. Hij beklaagde zichzelf, want hij zou het altijd moeten afleggen tegen zienden.

Wat er in Evelien omging kon hij niet peilen. Vaststond, dat haar wang in aanraking bleef met de zijne, ondanks de lachlust die het bij zijn zusje wekte.

Ze moesten nog even bij het koffietentje naast het station aanwippen om ome Jan en tante Sjaan gedag te zeggen.

Ze waren kennissen van zijn ouders, vanuit de oorlog als hij het goed had begrepen. Ome Jan stak hem een paar gevulde repen toe en daarna zijn brede, zware hand die bemoedigend zijn smalle hand omklemde. Het was een handdruk waarmee werkelijk warmte werd overgedragen.

Zijn vader liep alweer vooruit. Bij het kopen van het treinkaartje kwam het instituut binnen gehoorsafstand. Stilletjes begroette hij de jongens en hun ouders.

Op het perron werden ze opgewacht door de twee fraters die de aanvoer vanuit Den Haag en Voorburg moeste begeleiden. Het was telkens weer een verrassing, wie hij als voorbode van het instituut zou treffen. Deze keer waren het Adrianus en Silvanus. De eerste was een zestiger, die aan de jongens van de kantooropleiding lesgaf in stenografie en Franse handelscorrespondentie. Hij kende hem van vroeger, toen deze 's morgens op de open slaapzaal de kleintjes hielp met wassen en aankleden. Dat hij geen Brabander was was nog wel te horen, maar zijn Amsterdamse afkomst was uit zijn spraak verdwenen. Silvanus was een rasechte Brabander, bij het Vlaamse af. Hij was de bakker van het instituut. Met hem was hij het afgelopen jaar goede vrienden geworden door op weg naar de tuin af en toe zijn neus te laten zien. Meestal vroeg de vijftiger dan op een samenzweerderige toon: ‘Wilde gij 'ne sneeke peperkoek, m'ne jongen’? Dan daalde hij in de kelder af om terug te komen met een dikke plak koek, gul besmeerd met honing uit eigen bijenkast.

Het was vijf over vier werd er gemeld. Ze hadden nog zeven minuten. Zijn vader stond ongedurig aan zijn rechter arm te sjorren; met het wachten wist hij geen raad.

Met zijn linker hand hield hij zijn moeders arm vast.

Een wee gevoel had zich in zijn maag genesteld. De vacantie leek hem plotseling te zijn omgevlogen. Had hij niet pas ook dit station gestaan, opgevangen in haar armen, toen met een tijdvak van zes weken vrijheid-uren voor zich? Hij wilde niet meer weten dat de vacantie hem dikwijls verveling had gebracht. Nee, daarvan was geen dag sprake geweest. Hij had fijne dingen beleefd; dingen die op het instituut niet konden voorkomen. Hij had nog veel mer prettige dingen kunnen doen, als hij daarvoor de tijd meer had gekregen. Als hem iets had dwarsgezeten, dan was dat de tijd, die genadeloos jakkeraar.

Ze gingen de sissende, puffende en steunende, soms ratelende en zingende trein in. Er was een afdeling voor hen vrijgehouden. Zijn vader legde de koffer op een rek. Hij trok zijn jas uit en hing hem aan in de hoek bij het raam aan de perronzijde. Hij ging er tegenaan zitten, nadat hij zijn witte stok had opgevouwen, als trommelstokjes door een elastiek bijeengebonden. 'We gaan maar alvast de trein uit', zei zijn vader. Hij kreeg een stekelige zoen op zijn mond en een kneepje in zijn bovenarm. 'Het beste jongen, en tot ziens.'

Zijn moeder zoende hem drie, vier keer. Ze had een opgepropte zakdoek in haar hand; hij rook eau de cologne. 'Ik hoop dat je een fijne vacantie heb gehad, Jaap. Zul je gauw schrijven of je goed bent aangekomen? Doe je de groeten aan alle bekenden?' Ze liep weg, maar kwam weer terug. Ze zoende hem opnieuw gedag, verontschuldigde zich; 'Ik moet nu echt weg, anders moet ik tot Voorburg meerijden'.

Met een stem die nauwelijks klank had bedankte hij haar stuntelig voor de goede zorgen.

Er werd gefloten. Hij stak zijn arm naar buiten. Zijn vader schudde een keer aan zijn pols. Zijn moeder greep zijn hand en liep een eindje mee. Toen moest ze loslaten. De verbinding was verbroken; hij stond moederziel alleen. Tranen brandden in zijn ogen, zijn keel werd dichtgeknepen door de grove hand van de onmetelijke leegte. Langzaam draaide hij het raampje dicht. Weggedrukt in de hoek tegen zijn jas gaf hij zich gelaten over aan de schommelende bewegingen van de trein. Hij had even tijd nodig om aan het nieuwe, zoveel killere klimaat te wennen.

Roeland Fossen
Twee gedichten

Rondvlucht

In vogelvlucht gezien
heeft dit land van kloven
en geloven
alle diepte laten varen.
Geronnen water,
geen ziel te zien.

Eenmaal opgestegen
begon het zweven
als vlakgom over oude
liefdes scherend,
rulle langgerekte lijnen;
achtergebleven krassen
die een vermoeden dragen.

Inpolderend geheugen
zweeft over zompig gras
en donkere zolders.
Thermiek drapeert een vleugje leugen
over schaduw waarin weemoed schuilt.

Zo herinner ik het eerlijk licht
dat glansde uit een plas.
Ik wist ik was de eerste die dat zag.
Mijn voet beroerde de rand,
vertrilde het licht.
Ik trok terug van schrik,
veroordeelde daarmee de voetafdruk:
verdronken land.

Sindsdien ging ik mijn eigen weg,
liet God achter,
verviel in veelvuldig staren.
Men vond dat ik ontaardde.
Vleugellam.
Dichter op aarde.

Sterven in januari

Dit leven is weer van een jaar gezuiverd
De toedracht is het langzaam sterven
Het wacht in ruste tot het zwijgen klinkt
Gelaten aan de rand staart hij pover
Aan zijn stoel geklonken naar de haltes
En de perrons van weleer die verwaten
Aan de landerige stilte een mogelijke schijn
Van voortgang en beweging gaven

Hij zucht voelt zich omringd door water

Nog even dit langgerekte leven als een strand
En zo geleidelijk alsof er niets verandert
Kalft het kloppen af komen de oevers samen
Over land hun versmelting noemt men doven
Dan is er geen wachen meer slechts verblijven

James Brockway
Engelse kroniek
De bespreker besproken

Zesde jaargang Engelse Kroniek. Heeft het nog zin? Is het niet onzinnig over boeken en schrijvers te schrijven, als ik liever in *The Life of Benvenuto Cellini* lees? Zou het niet beter zijn, als u, die mijn woorden zit te lezen, iets anders deed: bij voorbeeld een gedicht van Bloem of Herzberg uit het hoofd leren?

Het is mogelijk, dat alles wat een mens maar doet slechts onzin is, en dat zelfs Shakespeare alleen maar één zinnige regel heeft geschreven: 'Lord, what fools these mortals be!' Is niet daarmee alles reeds gezegd? Is niet de verstandigste vraag die ooit is gesteld, die van de Notekraker van Edward Lear tot de Suikertang gericht: 'Must we drag on this stupid existence for ever?' Of misschien, die van de Lotos-eters van Tennyson: 'Death is the end of life; ah, why, should life all labour be?' Zodat de verstandigste eindregels van alle poëzie ter wereld ook die van Lear zijn, die luiden: 'They left their home in silence by the once convivial door. And from that hour those Bachelors were never heard of more.'

'To cease upon the midnight with no pain,' - is deze wens van John Keats nu niet 'a consummation / Devoutly to be wished?' God, o God, wij zijn weer terug bij Hamlet!

Er zou misschien wel een goede reden, een rechtvaardiging, te vinden zijn voor het schrijven van een Kroniek. Maar dan niet in de boeken zelf maar in de wijze waarop ze soms worden gerecenseerd. De bespreker besproken. De recensent gerecenseerd. De kritikus bekritiseerd. Of liever: betrapt. Dat doet men in Engeland tegenwoordig, zowel in The Literary Review als in The London Review of Books. Maar in laatstgenoemd blad heeft dit een van de lezeressen zodanig geërgerd, dat zij in een brief aan de redakteur de kreet slaakte: 'When shall we get a review of reviews of reviews of reviews?'

Wat men zelf in dat blad deed was nogal brutaal en ook meer dan een beetje geslepen, al waren zowel de brutaliteit als de geslepenheid vrij doorzichtig. Er kwam namelijk een schaamteloos lang stuk over de recensie's van maar één boek. Dat was natúúrlijk de jongste, hier reeds besproken, roman van Martin Amis: *Other People.* Dus, zoals de ook reeds genoemde lezer schreef: nog méér reclame voor iemand, wiens boek al overal besproken was - teveel besproken zelfs, volgens de recensent van zijn recensenten.

In het afgelopen jaar heb ik hier soms gewezen op de misleidende wijze waarop werk van vooraanstaande Britse auteurs in het NRC-CS besproken wordt. Bij voorbeeld, informatie over Peter Carey uit Australië en over J.L. Carr, wiens roman *A Month in the Country* zo goed is ontvangen (en verkocht). Onjuiste informatie, die de onwetendheid of onverschilligheid van de recensenten verried, hoewel dat de meeste lezers niet zal zijn opgevallen. De recensenten ook niet.

Nou, dat was niet bepaald 'fair' tegenover NRC-CS, want dezelfde tekortkomingen zullen misschien ook in andere Nederlandse publicatie's zijn te vinden. Maar de lezers (niet allen) vertrouwen op de NRC - of zij waren vroeger tenminste gewoon, dat te doen. 'Dat is het blad dat je met gebruiksaanwijzingen moet lezen,' zei mij eens, nu lang geleden, een jonge Nederlander van redelijk goeden huize en van nog betere opleiding: hij kon zelfs de klinkers in het Nederlands goed uitspreken, een prestatie waartoe 95% van zijn landgenoten (bij de Nederlandse omroepen 99%) nog steeds niet in staat is. Where was I? O, ja - bij die afgrijselijk would-be, komischniets-begrijpende 'recensies' van Brits literair werk in de Nederlandse literatuurpagina's. Het laatste, droevigste voorbeeld hiervan stond alweer in het NRC-CS en het betrof een 'recensie' van een bijzonder fijngevoelige roman, volgepropt met mensenkennis, literatuurkennis, levenswijsheid en *wit.* (Daar heeft men in het Nederlands geen exact woord voor, wat ook interessant en misschien ook veelzeggend is.) Ik noemde deze 'recensie' een 'voorbeeld', maar ik had beter 'toonbeeld' kunnen schrijven. Een toonbeeld van hoe men een recensie *niet* moet schrijven. D.w.z. in een snierende, koud-als-bevroren-vis toon, en met de aandacht dermate op afbreken gericht, dat men al in de eerste regels niet merkt, dat de informatie waarop men zijn 'sneer' gebaseerd heeft, onjuist is - de plank totaal misslaat.

Hierdoor verraadt men, òf dat men de bedoelde boeken niet gelezen heeft, òf dat men ze wel gelezen heeft, echter zonder ze te hebben begrepen. Of - en dit zou men als verachtelijk moeten bestempelen - dat men er best toe bereid is, de feiten te verdraaien en zijn lezers te misleiden, terwille van het schrijven van een 'geestige', afbrekende recensie.

Ik zat gisteren in *A Single Man* van Christopher Isherwood te lezen, en die heeft het in die heerlijke roman over dat soort recensenten. (In deze roman heeft Isherwood de meeste mensen door, zijn sympathieke verteller incluis.) Deze, een Engelse docent aan een universiteit in Californië, zegt het volgende over een van zijn Amerikaanse mede-docenten:

> Gottlieb is all excited because he has just received from England a new book about Francis Quarles, written by an Oxford don. Gottlieb probably knows every bit as much about Quarles as the don does. But Oxford, towering up in all its majesty behind this don, its child, utterly overawes poor little Gottlieb, who was born in one of the wrong parts of Chicago. 'It makes you realize,' he says, 'the *background* you need, to do a job like this.' And George (de verteller) feels sad and depressed; because Gottlieb obviously wishes, above all else in life, that he could turn himself into that miserable don and learn to write his spiteful-playful tightassed vinegar prose.

Met dat citaat zou ik eigenlijk kunnen volstaan - dan hoefde ik geen tijd, (uw tijd, mijn tijd) te vermorsen met zin voor zin uitleggen, hoe mis, en hoe misselijk, de Nederlandse 'recensie' van het betrokken Engelse boek was. Want in die alinea veegt Isherwood de vloer met dat soort 'kritikus' en zijn gemene pennevruchten. Het zou echter van nut kunnen zijn, om daarbij op te merken, dat 'background' wel belangrijk is voor een recensent, maar dan niet de 'background', die Isherwood hier bedoelt, d.w.z. een 'background' van literair snobisme.

De 'background' die een recensent nodig heeft, is *echte* kennis: van de wereld en de cultuur waaruit een boek is ontstaan; die de voedingsbodem van een roman hebben gevormd, die de toespelingen verklaren - en die soms zelfs de stijl en de woordenkeus hebben bepaald, naast het verhaal, de enscenering en de romanfiguren. Het innerlijke, het wezenlijke van een letterkundig werk, dus, en niet alleen maar de uiterlijke vorm.

Dat soort 'background' kennis in onontbeerlijk voor het goed begrijpen - en eigenlijk ook voor het volledig genieten - van literair werk.

Dit betekent, dat men Rus moet zijn, en misschien ook een Rus die in het jaar 1821 in Moscou is geboren, om het schrijven van Dostojewski volledig te kunnen begrijpen en savoureren. Wat natuurlijk niet betekent, dat Dostojewski voor alle anderen een gesloten boek moet blijven - wel, dat het verstandig is, om je steeds van je eigen beperkte 'background'-kennis en begrip bewust te blijven.

Where was I again? Nu, de bedoelde 'recensie' stond in de NRC van 12 juni en betrof een 'bespreking' van de jongste roman van Muriel Spark: *Loitering with Intent.* Hierin kan men - onder veel meer dat irrelevant is - lezen, dat de auteur 'goed geparfumeerd' is.

Muriel Spark 1981, foto Jerry Baver

Het is jammer dat deze diepzinnige literaire opmerking niet in de allereerste zin voorkomt, dan had iedere verstandige lezer de 'recensie' terstond op zij gelegd. Maar deze diepzinnige literaire opmerking komt wel in de eerste kolom voor, en ... we must be grateful for small mercies.

Toen ik zover was gekomen, heb ik inderdaad de 'recensie' op zij gelegd en slechts later, en met de grootste tegenzin, het stuk weer ter hand genomen en uitgelezen. Alleen het uiterlijk van het boek wordt gezien en behandeld. De essentie is totaal zoek - ook al de zeer vele aspekten, die deze nieuwe roman van Muriel Spark voor de intelligente en gevoelige lezer tot een verrukking maakt - de zoveelste verrukking bovendien. Er is ook hier veel, dat een ieder die zich serieus voor de literatuur interesseert, uitermate boeiend zal vinden.

De betrouwbaarheid van deze 'recensie' kan iedere kenner al in de allereerste alinea taxeren. Daar schrijft de recensent, dat het een goed idee was, eindelijk weer een roman over *Engelsen* te schrijven, want 'wij raakten uitgekeken op haar Italianen, enz., enz.' Maar de acht romans van Muriel Spark die na *The Girls of Slender Means* van 1963 zijn verschenen - een roman die over Engelsen in Londen gaat - gaan *niet* over Italianen. Zíj gaan óók over Engelsen, en een paar Amerikanen. Italianen hebben alleen maar bijrollen, en dan in slechts drie van de betrokken acht romans.

Eén van deze romans heeft met Engelsen in Palestina te maken; in een andere is de plaats van handeling opzettelijk niet genoemd; in weer een andere zijn wij in Genève, Zwitserland; in een andere onder Engelsen in New York; in nog een andere onder Engelsen in Engeland (!). En in alle drie romans waarin de handeling in Italië (en soms ook elders) is geplaatst, zijn de hoofdfiguren, op één uitzondering na, *niet* Italianen. 'Op haar Italianen uitgekeken' klinkt daarom, op z'n zachtst gezegd, raar.

Misschien heeft deze recensent alle romans door een Italiaanse bril gelezen? Of is zijn grandioze flater aan 'schrijven op basis van horen zeggen' te wijten? Hoe dan ook, de lezers van de NRC kregen van het begin af en op basis van *foutieve* informatie, een verkeerde en ongunstige indruk van het werk van de besproken auteur. En dat is geen recenseren. Dat is roddelen.

Muriel Spark kan het natuurlijk niet deren, want zo'n artikel is voor haar, en voor haar naam en faam, van geen enkel belang.

Maar hebben dan de lezers van het NRC-CS geen rechten? Mogen zij niet redelijkerwijs vertrouwen, dat een recensent hen niet zal misleiden? En is er niet een zowel scheve als lachwekkende situatie geschapen, als lezers van een blad de informatie en de oordelen die zij daarin vinden voor waar en verantwoord nemen, terwijl deze informatie in werkelijkheid onjuist is en de oordelen ongegrond?

De uitdrukking 'Loitering with intent' is uit de Britse jurisprudentie afkomstig. 'Loitering with intent' is een delict - het is omhangen met kwade bedoelingen, bij voorbeeld, om in te breken. Muriel Spark past de uitdrukking echter toe op de schrijver, die zijn medemens observeert en notities maakt, met de bedoeling ('intent') alles op te schrijven in een werk van kunst. En in haar roman is zij bezig, haar eigen ervaring, geluk en succes als romanschrijfster, d.w.z. als kunstenaar, te vieren. Maar ook bezig, de psyche en de werkwijze van een kunstenar ('loitering with intent') te analyseren.

Dit komt wel als een verrassing in haar oeuvre, want waar zij haar eigen persona vroeger vrij streng buiten haar romans heeft gehouden, is hier, in *Loitering with Intent*, Spark's vertelster, Fleur Talbot, makkelijk met de schrijfster zelf te identificeren. Maar de gegevens zijn, natuurlijk, in *romanvorm* gegoten en niet in de onverwerkte vorm van direkt autobiografisch schrijven.

Er is ook in de roman minstens één figuur, die met een naoorlogse Londense dichter valt te identificeren, terwijl de absurde Autobiographical Association waarvoor Fleur, uit geldnood, als redactrice gaat werken, zeker meer dan één aspekt (snobisme) met de (Londense) Poetry Society van toen gemeen heeft.

Kort na de oorlog werd Muriel Spark namelijk zelf redactrice - van The Poetry Review, orgaan van de Poetry Society, en haar moderne opvattingen, waar het de dichtkunst betrof, waren daar oorzaak van nogal wat opschudding onder de 'old dears' van beiderlei kunne, die gewoon waren, hun dichtwerk in het blad onder te brengen.

De intrige, waarbij wat Fleur verzonnen heeft in een roman die zij aan het schrijven is, met de werkelijkheid van de Association lijkt te kloppen, vormt niet het wezenlijke van deze roman. Het is maar één aspekt ervan, en daarbij ook een *intrige*, die zowel wat sinister als amusant is en de lezer geboeid moet houden. Waar de roman werkelijk over gaat, is het proces van de kunstzinnige creativiteit, zoals deze door Fleur is ervaren.

De roman wordt namelijk pas door Fleur Talbot geschreven als zij, dertig jaar later, groot succes als romanschrijfster heeft geoogst en geamuseerd op haar hachelijke beginperiode kan terugblikken. Er zit daarom veel van de vreugde en voldoening van de succesvolle kunstenaar in de roman, en misschien verklaart dit waarom sommige recensenten, die een dergelijk sukses zelf nooit hebben gekend, en ook nooit zullen kennen, de neiging niet hebben kunnen weerstaan, om de roman onvriendelijk te bejegenen.

De joyeuze toon van Spark's roman is echter bijzonder aantrekkelijk en opbeurend. Ook de wijze waarop het haar is gelukt autobiografisch werk van anderen in haar boek te verwerken. Werk, dat wil zeggen, dat haar zowel in haar privéleven als bij haar schrijven beihvloed heeft. Deze werken zijn de *Apologia pro vita sua* van de bescheiden Cardinal Newman (1801-90) en *The Life of Benvenuto Cellini* door de bekende goudsmid uit Florence (1500-71), die, in scherpe tegenstelling tot Newman, allesbehalve bescheiden is.

Het contrast tussen deze twee autobiografieën is op zichzelf boeiend. De katholieke geestelijke Cardinal Newman, zoals de titel van zijn boek reeds suggereert, verdedigt zichzelf en zijn principes tegen zijn kritici; terwijl Cellini, de kunstenaar, prat gaat op zijn gaven en prestaties met een levensvreugde en vitaliteit, die aan zijn ijdelheid een grote charme verlenen.

Lang geleden heeft Muriel Sparks verteld over de invloed die het lezen van Newman op haar denken en haar werk heeft uitgeoefend. En uit het boek van de zelfbewuste Cellini citeert zij bij herhaling in haar roman, met inbegrip van drie passages, en de woorden, die in het boek telkens weer als een soort *leitmotif* terugkeren: ‘I... wonder that I have, indeed, come to this age of fifty-eight, from which, by God's grace, I am now going on my way rejoicing.’ (Fleur Talbot eindigt haar eigen relaas door die laatste paar woorden wéér te herhalen, deze keer met betrekking op zichzelf, de succesvolle romanschrijfster.)

Onder vele andere interessante facetten en passages, en vele Sparkiaanse opmerkingen over het leven, het geloof en menselijk gedrag, komt ook een alinea voor over Fleur Talbot's houding tegenover haar katholiek geloof, en hier weet men voor zeker, dat Fleur Talbot Muriel Spark zelf is. Deze alinea leest als volgt: -

> I too was a Catholic believer but not that sort, not that sort at all. And if it was true, as Dottie always said, that I was taking terrible risks with my immortal soul, I would have been incapable of caution on those grounds. I had an art to practise and a life to live, and faith abounding; and I simply didn't have the time or the mentality for guilds and indulgences, fasts and feasts and observances. I've never held it right to create more difficulties in matters of religion than already exist.

Daar heeft men Muriel Spark ten voeten uit: helder, intelligent, praktisch en ronduit. A no-nonsense mind and no-nonsense pen. Maar hoe helder en eenvoudig dat proza ook mag lijken, hoe gewoon en alledaags kleine frasen als ‘not that sort’ en ‘never held it right’ ook mogen klinken, het is ook proza van iemand die tevens een dichteres is (of is geweest). Er zijn daar (en overal in haar proza) bijbelse echo's, bijbelse ritmes, en het wordt meer dan ooit tevoren duidelijk, waarom het werk van John Henry Newman zozeer tot Muriel Spark's geest heeft gesproken. Want over zijn proza in zijn autobiografie heeft men onder andere geschreven: ‘written with the utmost simplicity and sincerity, and in a style of limpid clearness...’ (Zie ook het proza van Muriel Spark.)

De combinatie alleen al van Newman en Cellini in dit boek zou Spark's nieuwe roman tot een boeiend en origineel werk hebben gemaakt. Maar er is ook veel meer. Daarom heeft men oprecht medelijden met recensenten, die gewoon niet in staat zijn, deze rijkdom te ontdekken en te waarderen.

In Engeland waren de meeste recensie's lovend. Maar ex-professor Graham Hough, schrijvende in The London Review of Books, maakte zich schuldig aan zulke gemene, misplaatste en onliteraire opmerkingen, dat Anne Smith, redactrice van The Literary Review, haar kritische mes moest slijpen, om hem snijdend van repliek te dienen.

Uitgenodigd naar het feest dat *Loitering with Intent* voor de gevoelige lezer is, schreef Hough: ‘the sandwiches are made with margarine, the thermos is full of cold tea, there is a nasty east wind; and just as the unluscious viands are spreads out, dead on cue, it starts, to rain.’

Een ieder, die het werk van Muriel Spark sinds 1950 gevolgd heeft, zal direkt weten, dat dit pure onzin is - rubbish. Ook: lummelachtig. En toch stond het te lezen in een van de invloedrijkste literaire bladen van Engeland.

Zelfs Martin Seymour-Smith in The Financial Times, een blad dat, naast aan Mammon gewijd te zijn, ook uitstekende Arts en Books pagina's omvat, schreef in een overigens heel enthousiaste recensie, dat Muriel Spark helemaal niets te zeggen heeft! Men vraagt zich af, hoe zulke verblindheid, of liever: doofheid, in een geroutineerde recensent nu eenmaal mogelijk is. En alweer is men geneigd, jaloesie te vermoeden, of een mannelijke onbereidwilligheid, om de prestatie's van een *vrouw* te erkennen.

Zulke reaktie's, en de onnozele woorden in het NRC-CS over ‘een sierlijke mevrouw van aanzien’, ‘goed geparfumeerd’ en ‘nog steeds elegant hoewel niet piepjong meer’, zijn niet alleen beneden alle peil (literair en fatsoenlijk) maar duiden op het voortleven van een rancune vis-à-vis de vrouw die het aandurft, niet slechts te schrijven, maar daarmee ook een wereldsukses te halen. Een rancune, trouwens, waartegen de arme Anne Finch, Countess of Winchilsea, nu bijna drie eeuwen geleden moest protesteren - zoals Virginia Woolf in *A Room of One's Own* heeft gereleveerd.

> ‘Alas! a woman that attempts the pen,
> Such a presumptuous creature is esteemed,
> The fault can by no virtue be redeemed...’

En die Countess of Winchilsea (die ook zeker ‘goed geparfumeerd’ en zonder twijfel ‘een sierlijke mevrouw van aanzien’ was) had inderdaad iets met Muriel Spark gemeen, want zij heeft naar aanleiding van zichzelf geschreven:

> ‘My hand delights to trace unusual things,
> And deviates from the known and common way...’

Het is moeilijk anders en vriendelijk te denken over recensenten, die zo slordig en onverantwoord kunnen reageren, nadat Muriel Spark zestien romans heeft geproduceerd, vele gedichten, vele korte verhalen, vele hoorspelen, een toneelstuk, en boeken over andere schrijvers, waaronder Wordsworth, Emily Brontë en John Masefield. Romans en korte verhalen waarin zij, *nota bene*, bij herhaling op de dwalingen onzes weegs heeft gewezen, en dát niet in een zure, prekerige toon, maar met een spitse en onnavolgbare humor, die nooit gefaald heeft.

Misschien waren zulke recensenten echter meer onder de indruk gekomen van wat zij te zeggen heeft, als zij wèl een zure, prekerige, pseudo-diepzinnige, stomvervelende toon had aangewend. In welk geval, wij in alle ijl naar Shakespeare terug moeten en zijn:

'Lord, what fools these mortals be!'

Muriel Spark: *Loitering with Intent.*
The Bodley Head, Londen, 222 blz. f 34,75.

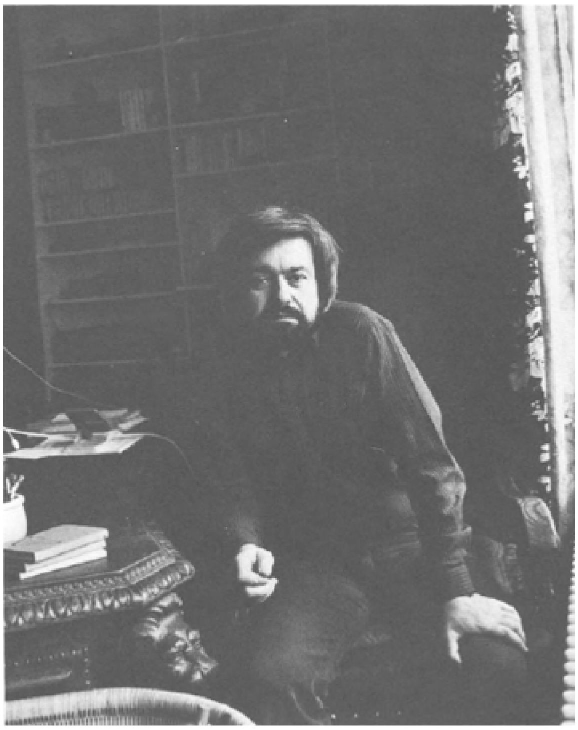
[Nummer 89]

Een DDR-schrijver in West Berlijn
Gerrit Bussink in gesprek met Jurek Becker

Ze maken een beetje een verlaten indruk, de Oostduitse schrijvers die na eindeloos geruzie met hun partij, hun bond, hun regering de laatste jaren ten einde raad naar het westen zijn gegaan. Ze leven en werken verspreid over de Bondsrepubliek, vormen geen groep of gemeenschap en ontmoeten elkaar slechts sporadisch. Ze zijn zwijgzamer geworden en hebben voor een groot deel moeite om weer aan het schrijven te komen. Daarvoor was de overgang ook te groot en het vertrek voor de meesten te onvrijwillig. Ze voelen zich door hun overheid aan de kant gezet, omdat ze bleven doen wat iedere kunstenaar behoort te doen: ongemakkelijke vragen stellen, personen en instanties voor de voeten lopen die zijn vastgeroest in hun gewoontes en gedrag. De politiek en de overheid waren naar de mening van de vertrokkenen te weinig flexibel en tolerant, nadat partij en regering in de DDR in het begin van de jaren zeventig nog een redelijke, liberale koers leken te willen varen. Door de ekonomische recessie, de angst voor binnenlandse moeilijkheden en door de toenemende verharding in de politieke oost-westverhoudingen kwam men daar langzaam maar zeker van terug. De bom barstte toen men de dissidente zanger en schrijver Wolf Biermann na een tournee door de Bondsrepubliek weigerde weer het land binnen te laten. Deze ‘Ausbürgerung’ was de aanleiding voor een krachtig protest van een groot aantal DDR-kunstenaars. De reactie daarop was navenant: mensen werden uit de partij of uit hun bond gestoten, werden belemmerd in hun openbare optreden (in gedrukte of in andere vorm) en konden vertrekken als ze wilden; vrijwel allemaal met een DDR-pas en met een langlopend visum, dat gelukkig nog wel. De een na de ander vertrok: Rainer Kunze, Sarah Kirsch, Günter Kunert, Karl-Heinz Jakobs, Erich Loest, om maar een aantal van de bekendste namen te noemen; en ook Jurek Becker (1937), uit het rijtje misschien wel de bekendste voor Nederland. Op zijn in 1980 verschenen verhalenbundel *Nach der ersten Zukunft* na zijn al zijn boeken (bij Bruna) in Nederlandse vertaling verschenen, vier romans: *Jakob de Leugenaar*, de zonder meer schitterende roman over de jood Jakob, die tijdens de Duitse bezetting in het getto beweert een radio te bezitten om zijn lotgenoten een hart onder de riem te kunnen steken met berichten over de Russische opmars, hetgeen aanleiding geeft tot allerlei heel komische en tegelijk tragische verwikkelingen; *De Overheid misleidt*, een roman over een schrijver in de DDR die er aan de ene kant zijn gemak van neemt en boeken schrijft die aan alle gangbare verwachtingen voldoen en zich aan de andere kant realiseert hoe korrupt dat eigenlijk is; *De Bokser*, waarin een jood na de oorlog, teruggekeerd uit het kamp, op zoek gaat naar zijn zoon die als baby naar een ander kamp is gestuurd - hij stuit op een lijst namen uit het betreffende kamp en besluit dat het enige kind op die lijst met dezelfde voornaam als zijn zoon dan ook maar zijn zoon moet zijn, waarna hij aan de opvoeding begint...; *Slapeloze Dagen*, over een leraar in de DDR die op een goed moment besluit om alleen nog maar te zeggen wat hij werkelijk van de dingen vindt, maar omdat hij weet wat daarvan de gevolgen zullen zijn, probeert hij die te voorspellen situatie eerst een zomer lang uit als bijrijder op een bestelauto - hij merkt dat hij het aankan, waarna gebeurt wat in de lijn der verwachtingen lag!

Een van de grondthema's in het werk van Jurek Becker is dat van de eerlijkheid, van de integriteit van het individu onder repressieve omstandigheden. Dat Becker na enige aarzeling ook besloten heeft om zich, althans voorlopig in het westen te vestigen, is met die wetenschap in het achterhoofd niet verwonderlijk. Evenmin als het feit dat de Nederlandse PEN-club juist hem heeft gevraagd om dit jaar op haar algemene ledenvergadering een (openbare!) inleiding te houden.

Becker woont en werkt tegenwoordig in West-Berlijn. Hij is redelijk bevoorrecht omdat er grote belangstelling is voor zijn boeken en films, maar al pratend blijkt het hem toch hoog te zitten: de dubbele afgang, namelijk zowel die van de kultuur-politiek van de DDR in de afgelopen jaren als van de kunstenaars die zich gedwongen gevoeld hebben het land te verlaten.



De ruzie is eind 1976 begonnen en tot op de dag van vandaag niet beëindigd. En als gevolg daarvan ontstonden er omstandigheden die het mij eind 1978 minder raadzaam deden lijken om in de DDR te blijven wonen. De situatie is inzoverre voor mij ongewijzigd dat alles wat ik sindsdien heb geschreven in de DDR niet wordt gedrukt. Voor de DDR is dat misschien niet zo'n groot verlies, voor mij is dat van zeer wezenlijke betekenis. Maar ik moet er natuurlijk wel bij vertellen dat mijn vroegere boeken in de DDR regelmatig worden herdrukt. Dat wil dus met andere woorden zeggen dat ik in de DDR van een soort vervroegd pensioen zou kunnen genieten... De oude boeken worden herdrukt, maar alles wat me aan nieuwe dingen door het hoofd schiet is voor de uitgeverijen daar blijkbaar niet acceptabel.

Je biedt dus de dingen die je schrijft wel aan de DDR-uitgevers aan.

Natuurlijk. Sinds de genoemde affaire heb ik twee boeken geschreven. Het eerste heette *Slapeloze dagen.* Daarvoor had ik zelfs een overeenkomst met een DDR-uitgever, maar die weigerde haar uit te voeren. Mijn laatste boek is een verhalenbundel, *Nach der ersten Zukunft*, waarvoor ik zelfs een kontrakt had met een DDR-uitgever, met de Hinstorff-Verlag in Rostock, maar die heeft dat gewoon naast zich neergelegd.

Hoe werden die publikatie-weigeringen gemotiveerd? In *Slapeloze dagen* is het nog enigszins verklaarbaar omdat de held van het boek zich buitengewoon kritisch met bepaalde toestanden in de DDR bezighoudt. In het geval van de verhalenbundel is het mij niet duidelijk, omdat daarin veel minder dingen op een politieke en rechtstreekse manier aan de kaak worden gesteld.

Als er al een officiële motivatie is geweest dan was die heel onduidelijk. Het was zelfs zo dat ik allerlei koncessies had willen doen om dit boek in de DDR uitgegeven te krijgen. Ik had er bijvoorbeeld geen bezwaar tegen om er een paar verhalen uit weg te laten. Ook was ik bereid om het boek eerst in de DDR en pas daarna in de Bondsrepubliek te laten verschijnen. Er is lang over gepraat, maar kennelijk was dat niet voldoende. De enige motivatie die ik heb gehoord was dat ik vorig jaar een keer in een interview met het weekblad *Der Spiegel* een paar vreselijke dingen over de DDR heb gezegd. En de uitgeverij zei toen dat van iemand die zulke verschrikkelijke dingen zegt in de DDR geen boek mag verschijnen.

Ik ben nogal verrast door je bereidheid om veranderingen in je teksten aan te brengen om ze in de DDR gepubliceerd te krijgen. Ik dacht dat je altijd weigerde om in je boeken dingen te veranderen om ze acceptabel te maken voor de DDR-uitgeverijen.

Inderdaad is dat een heel on-literaire bereidheid, en in wezen ook een bereidheid waar ik niet enkel positief tegenaan kijk. Maar beschouw het als de uitdrukking van mijn belangstelling voor het gepubliceerd worden in de DDR. Het enige wat ik erover kan zeggen is: dat is het me waard! Maar het was allemaal nog niet genoeg en ik ben bang dat de grens van mijn tegemoetkomendheid - ook al klinkt het een beetje kommercieel - hiermee toch wel is bereikt.

Ik wil niet ontkennen dat ik me bij het schrijven soms afvraag welke grenzen ik ermee bereik, op wiens tegenstand het geschrevene zou kunnen stuiten. Niet dat je zoiets als uitgangspunt moet nemen, maar je moet het toch wel weten. In verband met *Slapeloze dagen* herinner ik me overigens een aantal gesprekken met mijn uitgever in de DDR waarin mij werd voorgehouden dat dit boek de grenzen van de kultuurpolitiek van de DDR overschreed. Ik kon dat alleen maar beamen, maar ik heb er ook bijgezegd: de ontevredenheid over die grenzen was voor mij nou juist een heel belangrijk motief voor het schrijven van dit boek! Ik zou zelfs nog verder willen gaan: voor mij is bijna altijd alleen die literatuur belangrijk - zowel voor mij als schrijver als voor mij als lezer - die weigert om welke grens dan ook te accepteren, die weigert de dingen te accepteren zoals ze zijn. Dat is best een produktieve uitdaging. Het verwijt tegen *Slapeloze dagen* was dus precies wat het boek beoogde: weigeren grenzen te accepteren, ze als het even kan vernietigen, verleggen of schenden. De grenzen die aan de literatuur worden gesteld zijn altijd schadelijk en niet alleen maar schadelijk voor de literatuur! De literatuur wordt als het ware plaatsvervangend aangepakt. De literatuur representeert allerlei vormen van ontevredenheid, maar is niet de enige drager van die ontevredenheid. En de veroorzaker daarvan al helemaal niet.

Is je bereidheid om dingen te veranderen in wat je schrijft een uitdrukking van je onvrede met je situatie hier in West-Berlijn?

Je kunt zeker niet zeggen dat hier bij mij sprake is van een nieuwe lijn. Het ging om een heel konkreet boek waar ik best een paar verhalen uit had willen weglaten. Ik denk niet dat ik even tegemoetkomend zou zijn geweest als het om een roman was gegaan. Ik had er niet zoveel problemen mee om uit een verhalenbundel drie verhalen weg te laten. En wat het tweede deel van je vraag betreft: Deze houding staat los van mijn situatie hier in West-Berlijn, waar ik trouwens niet onverdeeld gelukkig mee ben.

Kun je op die situatie wat nader ingaan? Ik bedoel: kun je hier funktioneren als DDR-schrijver of zie je jezelf helemaal niet meer als DDR-schrijver?

Ik heb geen idee wat dat is, een DDR-schrijver. Dat is een woord, een fiktie. Ik kan toch niet aan de hand van mezelf onderzoeken wat bepalend is voor een DDR-schrijver, hoe zoiets afneemt, wat er voor nieuwe dingen bij zijn gekomen en misschien: wanneer je ophoudt er een te zijn?

Misschien zijn er toch wel een paar aanknopingspunten. Bijvoorbeeld je ervaringen die samenhangen met je leven in de DDR en met de maatschappelijke ontwikkelingen van dat land. En bovendien het schrijven voor een DDR-publiek.

Ik woon sinds 1945 in Oost-Berlijn. Ik ben daar opgevoed en heb er gestudeerd. Al mijn opvattingen hebben zich daar ontwikkeld; dat klopt. Dat een DDR-schrijver schrijft voor een DDR-publiek - op dat punt wordt het al problematischer. Ik geloof niet dat een definitie van een Spaans schrijver is dat hij voor een Spaans publiek schrijft. Op de vraag voor wie ik schrijf valt wat mij betreft trouwens helemaal geen antwoord te geven. Voor mensen!

Maar op zijn minst zou je voor de mensen in de DDR willen schrijven. Anders zou je er niet zoveel waarde aan hechten dat je boeken in de DDR voor een DDR-publiek verschijnen.

Laten we het zo zeggen: in mijn opvatting is literatuur iets dat voor meer mensen van belang moet zijn dan voor de mensen die in hetzelfde blok wonen als de schrijver. In dezelfde mate als ik me bezig houd met dezelfde dingen als zij, interesseert hun ook wat ik schrijf. In dit verband kan ik je een illustratieve episode vertellen: In mijn verhalenbundel staat een verhaal dat ‘De verdachte’ heet. Het gaat over iemand die ontdekt dat hij wordt achtervolgd, gecontroleerd en geobserveerd. En die iemand schrikt daar vreselijk van en heeft geen idee hoe het zover is gekomen en probeert er dus aan te ontsnappen. Hij probeerde zich zo te veranderen dat de hem onbekende reden om hem in de gaten te houden, wegvalt. Ik beschrijf in dat verhaal hoe hij in principe ophoudt te leven. De Hinstorff-Verlag nam nogal aanstoot aan dat verhaal en vond dat daarin op ontoelaatbare wijze DDR-praktijken aan de kaak werden gesteld. Bij de Westduitse Suhrkamp Verlag zei een redactrice tegen mij dat ik in datzelfde verhaal absoluut ergens duidelijk moest maken dat het hier om een DDR-verhaal gaat... Maar het is natuurlijk een verhaal dat zich overal op de wereld zou kunnen afspelen, in de Bondsrepubliek evengoed als in de DDR of waarschijnlijk ook in Nederland.

Maar waarom hecht je er dan toch zoveel waarde aan om in de DDR te worden gepubliceerd?

Heel eenvoudig: er is daar een groot aantal mensen dat me kent en er zijn veel mensen voor wie ik belangrijk ben en er zijn veel mensen die belangrijk zijn voor mij.

Maar ook los daarvan kun je waarschijnlijk stellen dat de schrijver, de literatuur in de DDR een heel bepaalde maatschappelijke positie heeft. De indruk bestaat dat in de DDR meer over literatuur wordt gediskussieerd, dat literatuur een belangrijker funktie heeft dan in de westerse landen. Wat betekent voor jou de overgang van de ene naar de andere situatie?

In het kort zou ik er dit over kunnen zeggen: in de DDR heeft literatuur m.i. een grotere funktie als levenshulp dan hier. De mensen verwachten van de literatuur uitspraken over belangrijke persoonlijke en politieke kwesties. Daar is misschien wel een verklaring voor: in de DDR bestaat namelijk geen ander forum voor maatschappelijke diskussies - in kranten, op de radio of de televisie vindt die in elk geval niet plaats. Ze bestaat alleen in de literatuur. Alleen daar vind je terug dat de werkelijkheid niet zo zou hoeven te zijn als ze is. Dat is hier inderdaad heel anders. Vaak hoor ik in diskussies dat iedereen die zich hier wil informeren iedere informatie kan krijgen die hij wil. In de DDR is dat anders. Maar dit antwoord is niet de waarheid. Ik denk namelijk niet dat een geïnformeerd land een land is waarin informatie mogelijk is, maar een land waarin die ook werkelijk plaats vindt. Ik zie overal mensen die blind zijn voor feiten, die het vermogen afhandig is gemaakt om informaties te *gebruiken.* Betrek je dat op de literatuur dan betekent dat voor de meeste mensen dat ze boeken over maatschappelijk en politiek belangrijke vraagstukken maar lastig vinden. Een veel sterker motief hier om zich met literatuur bezig te houden is het zoeken naar afleiding, naar amusant. Ik wil daar alleen maar mee zeggen dat de grondhouding tegenover literatuur hier anders is dan in de Oostbloklanden. Nog een ander aspekt dat daarbij van belang is, zijn de verschillende konkurrentiesituaties die er bestaan. Kijk maar eens naar de toestand van de amusementsindustrie hier en daarginds! De literatuur ondervindt hier veel meer konkurrentie.

Als je zegt dat in de DDR meer over literatuur wordt gediskussieerd dan hier, dan klopt dat volgens mij maar gedeeltelijk. De openbare diskussie in de DDR vindt plaats op precies die manier die door de Partij wordt gewenst. De diskussie die jij bedoelt en die ik van groot belang vind, die vindt in principe alleen maar privé plaats, dus als de partij er niet bij is.

Maar dat moet dan toch een enorme omschakeling voor je zijn geweest, want met de verschillende posities van de literatuur hangt de positie en het bestaan van de schrijver toch ten nauwste samen?

Schrijven is altijd een eenzame bezigheid. Dat was het voor mij vroeger en dat is het nog steeds. Ik zit in mijn kamer waaraan je nauwelijks kunt zien in welke stad of in welk land die zich bevindt. Het belangrijkste verschil ligt misschien wel in de verwachting die de anderen koesteren. Voor de literaire kritiek en en voor de lezers ben je plotseling een ander dan je vroeger was. Mijn ervaring is dat als je uit de DDR komt en als schrijver hier gaat wonen, je gekonfronteerd wordt met de verwachting dat je als het even kan alleen maar over de DDR praat. In zekere zin ben je een DDR-expert en daar heb je maar aan te voldoen. En dan zo mogelijk op een manier die de vooroordelen tegenover de DDR volledig bevestigt.

Wat zeker ook je kansen op de markt hier ten goede zou komen.

Precies. Naarmate je meer bereid bent te roepen wat voor miserabel land de DDR is staan oren, krantepagina's en mikrofoons meer voor je open. Problematischer wordt het als je gaat vergelijken, als je iets over de vele misstanden hier probeert te zeggen.

In de roman *Slapeloze dagen* gaat het o.a. over iemand die in de DDR niet in het onderwijs kan werken omdat hij er bepaalde opvattingen op na houdt en daar ook voor uitkomt. De man raakt zijn baan kwijt. In geen enkele recensie, en dat waren er heel wat in de Bondsrepubliek, heb ik de gedachte aangetroffen dat deze man, die een kommunist was, ook hier geen baan in het onderwijs zou kunnen krijgen. Het boek werd over het algemeen alleen gezien als kritiek op iets dat zich heel ergens anders afspeelt. Maar ik heb met leraren gepraat die dat natuurlijk anders zagen en het boek veel meer op hun eigen situatie betrokken.

Al met al zijn de moeilijkheden die ik hier heb de moeilijkheden die een socialist in de Bondsrepubliek heeft. Je zult me er niet over horen klagen, maar daar komt het wel op neer; die moeilijkheden zijn er te over.

Zo lang je nog in de DDR zat, stond je behalve vanwege je romans ook sterk in de belangstelling vanwege je vriendschap met Wolf Biermann. Is, nu je in het westen leeft, de belangstelling van de media nog even groot?

Om te beginnen moet je natuurlijk wel vaststellen dat wat toen gebeurde meer een politieke dan een literaire diskussie was. En het is nu eenmaal zo dat de publieke belangstelling dan groter is. Ik kan alleen maar herhalen wat ik daarstraks al heb gezegd: als je bereid bent om op de DDR te schelden kun je net zo veel belangstelling krijgen als je maar wilt. Anders wordt het wanneer je bepaalde toestanden in de Bondsrepubliek kritisch probeert te onderzoeken.

De groep kunstenaars uit de DDR die naar het westen is gegaan, is ondertussen zo groot dat sommige westerse kommentatoren van een soort exil-literatuur, een soort exil-DDR-literatuur spreken. Vind je dat terecht?

Een aantal DDR-schrijvers woont nu hier. Ik kan niet beoordelen inhoeverre daar het woord exil op zijn plaats is. Dat woord is nogal belast. Wat een woord betekent is immers niet alleen wat er in het woordenboek staat. Je moet ook rekening houden met de associaties en emoties die iedereen heeft wanneer hij dat woord hoort. Ikzelf voel me geen emigrant.

Maar je vertelt dat je nieuwe werk niet meer in de DDR kan worden gepubliceerd en wel in andere landen. Is dat niet een objektief kriterium voor exil- of emigrantenliteratuur?

Als je het hebt over de aanwezigheid van schrijvers in een bepaald land, dan bedoel je hun geestelijke en niet hun fysieke aanwezigheid. Mijn fysieke aanwezigheid in de DDR levert geen enkel probleem op. Ik kan zo vaak ik wil de grens over. Mijn geestelijke aanwezigheid daar is wel heel problematisch. Ik heb daar geen mogelijkheden om hardop te denken. Maar laten we niet over een woord diskussiëren. Ik kan je niet vertellen hoeveel DDR-schrijvers die nu hier zijn de bedoeling hebben om ooit weer in de DDR te gaan wonen. Ik zou graag in de DDR leven als ik daar zou mogen publiceren. En wel die dingen die ik juist vind, niet de dingen die anderen juist vinden. Het enige wat ik kan zeggen is: zodra dát mogelijk is dan leef ik over honderd jaar nog niet weer in de DDR, tenzij ik ertoe gedwongen ben.

Jij hebt een visum voor tien jaar, dus die vraag is nog niet erg aktueel. Anderen hebben minder lange visa. Hoe is de stemming in het algemeen onder de hier levende DDR-schrijvers?

Volgens mij denken ze er ongeveer zo over als ik. Als het visum van een van hen is verlopen dan is het niet moeilijk om het verlengd te krijgen. Zo lang alles rustig blijft en je geen trammelant schopt, zijn de DDR-autoriteiten bereid tot kompromissen. Toch zou ik er grote problemen mee hebben om nu in de DDR te leven. Stel je namelijk voor dat de censurerende instantie besluit dat een bepaald boek nu wel mag verschijnen, dan is zo'n besluit niet het resultaat van wettelijke bepalingen die voor iedereen gelden, maar een besluit dat voortvloeit uit een feodaal machtsbegrip. Iemand die op die manier ergens toestemming voor verleent, kan die toestemming op ieder willekeurig moment weer intrekken - met of zonder redenen. Dat zou mij het gevoel geven van overgeleverd zijn. Ik zou daar alleen via de westerse massamedia tegen in het geweer kunnen komen, en dat is een omweg die ik op de lange termijn niet wil maken, want ik heb geen zin om in de DDR een soort undergroundbestaan te leiden.

Hoe komt het dat die vraag voor jou nu aktueler is dan in de tijd toen jouw boeken in de DDR wel en die van bijvoorbeeld Wolf Biermann niet werden gepubliceerd?

Iedereen moet voor zichzelf beslissen waar de grens ligt tot welke hij bereid is kompromissen te sluiten. Voor mij was die grens in een bepaade situatie bereikt. Je kunt me verwijten dat dat relatief laat gebeurde. Ik weet niet of het te laat of te vroeg was. Ik weet alleen dat die beslissing in zekere zin onomkeerbaar is. Je kunt haar niet verkopen voor privileges of koncessies. En dat maakt een terugkeer vreselijk moeilijk.

Van de andere kant kan ik me ook voorstellen dat het voor schrijvers wier werk en leven heel sterk met de DDR verweven zijn, erg moeilijk is om hier in het westen een nieuwe basis voor hun *literatuur te vinden.*

In bepaalde opzichten is het voor de schrijvers die vanuit de DDR hier naartoe zijn gekomen moeilijker geworden en in bepaalde opzichten ook gemakkelijker. Je hebt gelijk als je zegt dat een oude relatie verloren is gegaan en een nieuwe nog niet voorhanden is. Maar je kunt natuurlijk ook stellen dat het frisse, het nieuwe aan een relatie juist heel stimulerend werkt. De DDR-schrijvers hebben hier in het westen als het ware nieuwe ogen. De grootste moeilijkheden die ik bij het schrijven ondervind, hebben niets of nauwelijks iets te maken met het land waar ik nu woon. De grootste moeilijkheid bestaat uit de-DDR-in-mijn-hoofd, nog altijd; de gedachte: wat zullen zîj er van zeggen. Dat verdwijnt maar heel langzaam en het leidt tot een nieuwe vorm van zelfbegrip die ik heel belangrijk vind, heel dringend nodig heb, maar ook heel moeilijk kan vasthouden. En als ik zeg dat de DDR in mijn hoofd voor mij een hindernis vormt dan bedoel ik dat in tweeërlei opzicht. Enerzijds vraag ik me voortdurend af hoe de dingen die ik moet en wil schrijven en bekritiseren in de DDR worden gezien, anderzijds speelt een grote rol voor mij hoe het hier in het westen overkomt, wie er baat bij heeft. Als je kritische dingen over de DDR zegt dan is het, zoals gezegd, heel gemakkelijk om hier in het westen vrienden te vinden; honderden, duizenden. Alleen: hun motieven zijn anders dan de mijne!

Betekent dat ook dat je onder bepaalde omstandigheden je kritiek dan maar voor je houdt?

Inderdaad. Soms denk ik dat je er het best aan doet om met al die dingen geen rekening te houden, te doen alsof dat allemaal niet bestaat. Maar je ontsnapt er toch niet aan. Het bestaat gewoon, massaal zelfs, en je kunt dat niet maar blijven negeren.

In de DDR had je altijd de pretentie zulke consideratie niet te hebben.

In de DDR was ik niet iemand van buiten, iemand met een ander ‘coördinatensysteem’. Ik was om zo te zeggen hun kind, en dat ben ik nog steeds. Iets anders is dat ik in de DDR 20 jaar lid van de partij, de SED, ben geweest en me lange tijd tot loyaliteit en solidariteit verplicht gevoeld heb. Er werden daar over meer onderwerpen controversiële diskussies gevoerd dan jij denkt, maar het bleef intern, altijd intern. Over die dingen werd in interviews met de westerse media bijvoorbeeld nooit gerept. Tot daar een einde aan is gekomen, tot die onderwerpen te machtig werden en de solidariteit is verstoord of vernietigd.

Heeft dat ook invloed gehad op je behoefte aan politiek engagement?

Schrijven is een politieke bezigheid, maar niet alleen. Ik ben een politiek schrijver voorzover ik een politiek wezen ben. Maar natuurlijk is wat ik schrijf niet alleen maar een transportmiddel voor mijn ideologische overtuigingen. Ik schrijf niet om politieke overtuigingen aan de man te brengen, maar ik verloochen ze bij het schrijven ook niet. Als ik schrijf is dat dus ook een politieke aktiviteit, dat is de ene kant. De andere is dat ik ook als privé persoon een politiek wezen ben. En dat speelt dan weer een rol in interviews, op vergaderingen, bij lezingen, in diskussies of wanneer er appèls of protesten moeten worden ondertekend. Ik zie in de Bondsrepubliek geen partij waar ik graag lid van zou zijn. De enig mogelijke houding is om me niet ten gunste van een partij maar over heel konkrete maatschappelijke fenomenen uit te spreken. Een voorbeeld: voor de laatste bondsdagverkiezingen vroeg Günter Grass me of ik mee wilde doen aan een paar verkiezingsbijeenkomsten voor de SPD. Ik heb daarover nagedacht en ben tot de konklusis gekomen dat ik absoluut niet in staat ben de zin over mijn lippen te krijgen: ‘Stemt u op de SPD’. Maar wel heb ik in het tijdschrift L 80, waar Grass in de redaktie zit, een artikel over Strauss geschreven waarin ik heb proberen te bewijzen dat Strauss een soort Stalinist is. Wat ik wil zeggen is het volgende: ik heb geen enkele remming om voor mijn opvattingen uit te komen, maar ik kan mezelf niet dwingen om achter een partij te gaan staan waarvan ik vind dat haar politiek niet deugt.

Trek je je op die manier niet toch een beetje terug op zuiver individuele posities die je in de DDR nooit hebt ingenomen?

Volgens mij is het woord terugtrekken hier misplaatst. Het kan een terugtrekken lijken wanneer iemand van het kollektieve vertegenwoordigen van een opvatting overgaat tot het individuele vertegenwoordigen van een andere opvatting. Maar ik vertegenwoordig liever heel eenzaam een juiste positie dan samen met veel vrienden, in een partij, een verkeerde positie. En zo eenzaam ben ik in dit geval helemaal niet.

Er zijn ook schrijvers die zonder meer zeggen: wij hebben niets met politiek te maken, we willen daar ook geen uitspraken over doen.

Mijn ervaring en mijn overtuiging is dat je politiek niet mag overlaten aan een paar specialisten. Er zijn politici die naar mijn overtuiging de wereld in het ongeluk storten, in een oorlog, tenzij er tegenkrachten worden gemobiliseerd. Ik voel me omsingeld door politici die me willen ombrengen; ik heb het gevoel dat de hele wereldpolitiek een tegen mij persoonlijk gericht komplot is. En wat zou er van me terecht komen als ik me daar niet tegen zou verzetten?

Je hebt me verteld dat de enige organisatie waar je nog lid van bent de PEN-club van de DDR is. Bied je dat de mogelijkheid om kontakten in stand te houden die anders niet meer zouden bestaan?

Ik krijg zo nu en dan uitnodigingen van de PEN. Maar om je de waarheid te zeggen: sinds ik uit de DDR weg ben, sinds 1977, ben ik daar nooit op ingegaan. Misschien is dat een fout van me, maar dan geen al te grote.

Hoe is het nu om naar de DDR terug te keren en daar met de mensen te praten?

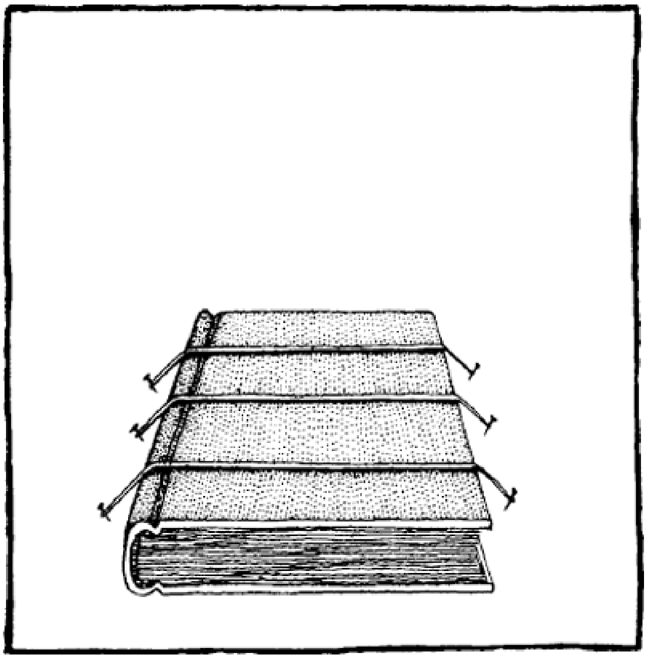
Ik probeer me zo normaal mogelijk te gedragen en dat is lastig genoeg. De situatie waarin ik mij tegenwoordig bevind heeft zeker gevolgen voor mijn gedrag, maar ik zou niet kunnen zeggen in welke mate dat het geval is. Wel weet ik dat mijn relatie tot veel vrienden en kennissen in de DDR anders is geworden sinds ik hier ben, of ik wil of niet.

Op de een of andere geheimzinnige manier ben ik een ‘westmens’ geworden. Als ik nu naar de DDR ga, kom ik daar op bezoek en niet thuis. Op dit moment ben ik hier thuis. Hoe lang dat moment zal duren kan ik niet zeggen.

Ik heb een aantal kontakten met vroegere kollega's en kennissen verloren, en het zou niet juist zijn te zeggen dat dat verlies alleen maar daar is opgetreden waar geen prijs meer werd gesteld op verdere kontakten. Die gevallen zijn er zeker ook. Maar van sommige relaties vind ik het heel jammer dat ze zijn afgebroken. Voor een deel is dat door de anderen gebeurd, voor een deel door mezelf. Ik zal je het motief daartoe beschrijven: neem iemand tot wie ik een min of meer nauwe relatie heb, en ik ben nu hier en hij is daar. En elk moeten we met onze eigen situatie zien te leven. Na enige tijd slaagt degene om wie het gaat in de DDR erin om een soort evenwicht te vinden, en dan kom ik op bezoek en verstoor dat moeizaam verworven evenwicht. Onder zulke omstandigheden stoor ik, sticht ik verwarring; een aantal malen heb ik me dat gerealiseerd en hoezeer het me speet - in zulke gevallen leek het me beter een relatie te verbreken. Er zijn natuurlijk ook gevallen waarin anderen de relatie met mij hebben verbroken.

Roept dat niet een gevoel van ontworteling bij je op?

Wat is ontworteling? Bij planten is dat duidelijk: een boom heeft wortels en als je er een bepaald aantal van afkapt dan sterft hij. Bij mensen gaat dat veel geheimzinniger toe. Ik kan alleen maar zeggen dat er een aantal scheidingen zijn die ik betreur, die ik soms als een tragedie ervaar. Maar in de plaats daarvan zijn een aantal nieuwe kontakten, nieuwe mensen, nieuwe ontmoetingen gekomen waar ik tevreden over ben. Het een is betreurenswaardig en het ander is verheugend. Het heft elkaar niet op.



Jurek Becker
Alleen met de ander

Twee jaar geleden kwamen er een paar gedachten in me op aan de gevolgen waarvan ik tot op de dag van vandaag te lijden heb. Ik werd het slachtoffer van mijn handelwijze, waartoe niemand mij heeft gedwongen en die ik uit eigen vrije wil korrekt vond. Een buitenstaander zal mij natuurlijk aanraden om voortaan te handelen op een manier die mij gelukkig maakt. Hij heeft gelijk, maar tegelijkertijd is het onuitvoerbaar. Ik sta bloot aan sterke dwang, nog helemaal afgezien van het feit dat ik aan mijn gedrag gewend ben geraakt. Ik weet het, dat klinkt warrig.

Twee jaar geleden begon ik bij mezelf na te gaan waar de oorzaak lag van de lusteloosheid die mijn leven al een hele poos overschaduwde. Ik ontdekte wat iedereen in mijn geval zou hebben ontdekt: dat ik gedoemd was tot een gedrag dat mij werd voorgeschreven door honderden regels en nooit door mijn eigen wensen. Ik ben nogal angstig uitgevallen, ik zeg dat zonder enige trots. Als ik ooit al overweeg om tegen iets in opstand te komen dan is de weg naar eventuele daden nog even lang als wanneer ik iets dergelijks helemaal niet gedacht zou hebben. Ik heb dus nooit serieus overwogen om iets te weigeren dat van mij verwacht werd. Soms schaamde ik me wel dat ik dat nooit serieus overwoog, maar verder ben ik nooit gegaan. Ik doe dagelijks alsof ik met grote vreugde de hogere ambtenaar ben die ik ben. Veel liever was ik boer of geoloog, hetgeen allebei niet tot de mogelijkheden behoort. Ik doe alsof mijn gezin een lot uit de loterij is. In werkelijkheid ontmoet ik dagelijks vrouwen die ik veel aangenamer vind dan de mijne, en dagelijks zie ik mooie en intelligente kinderen waarvoor ik de mijne, die zo op mij lijken, graag zou inruilen. Het liefst zou ik vrijgezel zijn. Ik doe ten slotte net alsof de regering onder alle omstandigheden op me kan rekenen. In werkelijkheid ben ik iemand die volstrekt ongeïnteresseerd is in alles wat de regering besluit, als het mij tenminste niet al te zeer raakt. Als ik 's avonds eindelijk het licht uitdoe en bij mezelf denk dat ik me tot de volgende morgen niet anders hoef voor te doen dan ik ben, dan weet ik soms zelf niet hoe ik moet zijn.

Natuurlijk vloeit een dergelijke onwaardige wijze van handelen voort uit allerlei vormen van dwang, dat is de enige rechtvaardiging. Wat mij echter twee jaar geleden dwars begon te zitten was het inzicht dat die dwang niet groot is. Ik dacht bij mezelf: Als je erin zou slagen om de bedreiging waaraan je bloot staat zichtbaar te maken en te versterken, dan zouden veel dingen beter zijn dan ze zijn. Dan zou je je agressie kunnen richten op degene die het je zo moeilijk maakt, iemand anders zou voor je handelingen verantwoordelijk zijn, je zou vrijer kunnen ademhalen.

Dat ik voor mezelf een uitweg vond - want daar leek het toen immers op - heeft twee redenen. Aan de ene kant ben ik een gespleten persoonlijkheid, maar niet zodanig dat de medische wetenschap zich met mij zou moeten bezig houden; integendeel, het is juist een heel sterk punt, als ik zo onbescheiden mag zijn dat van mezelf te beweren: sinds mijn kinderjaren bezit ik het vermogen mij met uiterste intensiteit in de rol van anderen te verplaatsen. Ik ben daartoe in staat met zo'n overgave dat ik, terwijl ik de ander ben, zo goed als ophoud te bestaan en niet de minste twijfel meer koester over mijn verandering. Alleen nog heel ver weg, in mijn diepste gedachten blijf ik voor mezelf behouden zodat de weg terug niet wordt afgesneden.

De tweede reden was iets dat ik op een novemberavond beleefde. Ik maakte wat afwezig een wandeling in een park, het was aan het eind van een koele dag waarop geen druppel regen was gevallen, hoewel het er de hele dag naar had uitgezien dat het zou gaan regenen. Het zal vanwege het late uur en het weer geweest zijn dat er zich niemand anders in het park bevond, maar even later kwam ik toch een man tegen. Hij liep niet vlug, ik bekeek hem goed omdat ik me verwonderd afvroeg wat hij in het park te zoeken had; ik zou een beschrijving van hem kunnen geven. Toen we op gelijke hoogte waren en ik hem eigenlijk al was gepasseerd, bleef de man staan. In zijn hand had hij een revolver. Het was het eerste vuurwapen dat ik ooit heb gezien, film en televisie buiten beschouwing gelaten. We stonden enkele sekonden zwijgend tegenover elkaar, toen zei de man met een stem die allesbehalve grof klonk, dat hij mijn geld wilde, alles, en wel meteen. Ook al praatte hij zachtjes, hij was toch nerveus, en mijn grote angst was dat hij me misschien dood zou schieten zonder het te willen. Ik haalde de portemonnee uit mijn jaszak, vervelend genoeg had ik die avond driehonderd mark bij me. Hij griste het geld uit mijn vingers en verdween ermee in de struiken. Twee dagen later werd hij gepakt, ik herkende hem bij de confrontatie. De drieëntwintig mark die hij nog over had, kreeg ik terug. Maar het incident was om een andere reden van belang. Nadat ik, net beroofd, weer thuis was en verteld had wat me was overkomen, kwam er, ik weet niet hoe, een verbazingwekkende gedachte bij me op: ik stelde vast dat ik vond dat mij niet de minste blaam trof dat ik mijn geld aan de rover had overhandigd. Ik kookte weliswaar van woede omdat ik het kwijt was, ik vervloekte waarschijnlijk de dief, maar dat ik het zelf was geweest die de kerel mijn portemonnee had overhandigd, stoorde me totaal niet. Er was voldoende dwang op me uitgeoefend, ik had geen andere keuze gehad, het wapen in de hand van de rover onthief me van iedere verantwoordelijkheid. En het ging dus helemaal niet zo slecht met me, ook al was ik woedend. Die nacht begon ik na te denken over de betekenis die het incident voor mijn leven had.

De eerstvolgende dagen vroeg ik me af op welke manier ik aan een revolver zou kunnen komen. In ons land is het bezit van wapens, zelfs van het kleinste, aan strenge regels onderworpen, dat wil zeggen verboden. Alleen al het zoeken naar een wapen is strafbaar, ik moest met de grootst mogelijke voorzichtigheid te werk gaan. Als ik in die tijd nog een keer door een rover was overvallen dan had ik hem een aanbod gedaan waar hij vermoedelijk geen nee op had kunnen zeggen. Ik kende niemand van wie ik in deze zaken enig advies zou kunnen verwachten. Ik bezocht cafés, die ik voor louche hield. Ik dronk voor mijn doen enorme hoeveelheden bier en jenever en hoopte iemand tegen het lijf te lopen die eruit zag als de bezitter van een revolver. Maar mochten er in die cafés al boeven hebben gezeten dan was hun camouflage te goed voor mij; ik zag niemand aan wie ik mijn vraag met meer recht had kunnen stellen dan aan een willekeurig iemand in de tram. Toen ik in die tijd op een gegeven moment in een kroeg kwam waar ik de avond daarvoor ook al was geweest, werd ik door de kroegbaas terzijde genomen. Hij vroeg me verwijtend wat me de afgelopen nacht had bezield. Ik wist nergens meer van, want ik had teveel gedronken. Hij zei dat ik alle tafeltjes af was gelopen om te vragen of iemand in deze hoerenkast een revolver voor me te koop had. Ik was bereid geweest om een blanco cheque voor zo'n ding uit te schrijven, als het maar goed funktioneerde. Daarop zei hij dat hij zoiets in zijn etablissement niet kon dulden en dat hij door die praatjes van mij de politie nog op zijn nek kreeg. Nog één keer, zei hij, en hij zou me de toegang ontzeggen. Ik was behoorlijk geschrokken over mijn gedrag. Ik bood mijn excuses aan en loog dat ik niets snapte van wat ik had gezegd en dat ik dat nu, uit zijn mond, voor het eerst hoorde. Ik zei dat ik er niets van begreep omdat niets me onverschilliger liet dan een revolver. Ik gaf een rondje voor de zaak, bleef nog even om vervolgens naar huis te gaan en vanaf dat moment de kroegen met hun alkohol te mijden.

Op een schandelijke manier ben ik daarna toch aan mijn wapen gekomen. Ik heb het gestolen van een vriend. Drie patronen zaten erin, voor mijn doel zelfs twee teveel. Mijn vriend, die door mijn diefstal bijna geruïneerd werd, is politieofficier. Hij nam iedere dag zijn dienstpistool mee naar huis en omdat hij geen kinderen heeft, liet hij hem altijd aan de kapstok hangen. Al jarenlang gingen we zo nu en dan bij elkaar op bezoek, ook onze vrouwen waren goede vriendinnen. Op zijn verjaardag, waar ik overigens helemaal niet met vooropgezette bedoelingen naartoe was gegaan, deed zich plotseling de gelegenheid voor. Ik was naar de wc geweest, stond in de lege gang en zag de overvolle kapstok. Opeens vroeg ik me af of onder al die jassen de koppel met de dienstrevolver zou hangen, wat gezien de meer dan dertig gasten van grote nonchalance zou getuigen. Ik stond te trillen op mijn benen terwijl ik in de berg jassen graaide; sinds mijn jonge jaren, toen dat de enige manier was om aan chocolade te komen, had ik nooit meer iets gestolen. En inderdaad, ook vandaag hing de revolver er weer, tegen alle voorschriften in, daar ben ik van overtuigd. Ik haalde hem uit de leren holster en stopte hem in mijn eigen overjas. Er viel een kleine lawine van jassen van de kapstok. Ik liep haastig weg en ging terug naar de badkamer, veegde het zweet van mijn voorhoofd en prees me gelukkig dat tot nu toe alles goed was gegaan. Van opluchting dronk ik nog een glas wijn, waarna mijn vrouw en ik ongehinderd huiswaarts keerden. Ik ken niet alle gevolgen van mijn daad, ik weet alleen dat mijn vriend korte tijd later tot eerste luitenant werd gedegradeerd. Met geen woord repte hij over de hele kwestie, tot op de dag van vandaag is hij merkwaardig zwijgzaam gebleven. Nooit meer heb ik aan zijn kapstok een wapen zien hangen.

Hoe dan ook, ik had nu de revolver. In het begin oefende ik alleen op kleine Objekten. Zo leerde ik als eerste oefening bijvoorbeeld het roken af: nauwelijks had ik een sigaret opgestoken of ik dwong mezelf onder bedreiging van het wapen de sigaret weer uit te drukken. In gedachten gaf ik mezelf een soort bevel, zo heftig en zo overtuigend dat er van verzet geen sprake kon zijn, wilde ik mijn leven niet in de waagschaal stellen. De volgende stap was dat de revolver tegen mijn slaap mij dwong om alle sigaretten die ik in huis had te vernietigen. Mijn vrouw, die niet stopte met roken, bewonderde mijn wilskracht. Ze had er geen vermoeden van onder welke bedreiging ik dat deed. Natuurlijk rookte ik in het begin nog wel als er andere mensen bij waren, als ik het wapen dus niet kon trekken. De volgende stap was beslissend

- ik ontdekte dat ik het wapen ook kon gebruiken wanneer het niet aanwezig was. Ik kon mezelf, bij een vergadering, temidden van mijn collga's, het bevel geven: als je nu rookt ga je eraan zodra je weer thuis bent. De revolver kon me nu permanent bedreigen, ook al lag hij in de la. We waren niet meer afhankelijk van uiterlijke omstandigheden. Ik keek er alleen zo nu en dan naar om zeg maar mijn geheugen op te frissen en te beseffen dat mijn dreigementen geen loze kreten waren. Ik ken aan deze stap zoveel betekenis toe, omdat ik vaak niet alleen ben wanneer er iets moet worden gedaan dat ik liever niet zou doen. De andere mensen hadden maar al te gemakkelijk kunnen denken dat ik van plan was zelfmoord te plegen wanneer ze mij met de revolver bezig hadden gezien. Maar juist het tegendeel is waar: pas mijn verschrikkelijke angst voor de dood stelde mij in staat om zo te handelen.

Het voorbeeld van het leren ophouden met roken maakt duidelijk hoe mijn methode funktioneerde, maar is aan de andere kant ongeschikt om te verklaren waarom ik haar heb uitgevonden. Ik wilde immers allang stoppen met roken, de revolver daarentegen moest me helpen bij het beheersen van met name die handelingen die me tegen stonden. Voor de buitenwereld viel er geen enkele verandering aan mij waar te nemen. Als ik mezelf, onder bedreiging, het bevel gaf mijn vrouw te omarmen of laten we zeggen op kantoor te beweren dat het een magnifiek plan van mijn minister was om een kleuriger straatbeeld te creëren, dan deed ik immers hetzelfde als wat ik altijd al deed; als ik in een vergadering mijn hand ophief op ergens vóór te stemmen dan moest iedereen mijn instemming immers wel identiek vinden met de instemming die ik altijd al had betuigd. En toch had er een belangrijke verandering plaatsgevonden, niet voor de anderen, alleen voor mezelf: ik was met mezelf in het reine. Ik was nu iemand die niets anders restte dan zich te gedragen zoals hij zich gedroeg. Ik weet nog dat ik in die tijd toevallig het woord *overmacht* in een krant las en dat ik toen dacht: dat is precies wat voor mij ook geldt.

Mijn nieuwe leven was niet alleen maar aangenaam, ik wil daar geen doekjes om winden. Natuurlijk leed ik onder de bedreiging, voelde ik de bevelengever in mezelf niet alleen maar als helper. Niet zelden zag ik hem als mijn vijand, die door zijn ongenaakbaarheid oppermachtig was en die me onafgebroken chanteerde. Soms dacht ik bij mezelf: als hij er niet zou zijn dan was ik intussen allang gestopt met me dag in dag uit zo klein en minderwaardig te gedragen. Het gevoel van beklemming was zo goed als echt, de angst voor de revolver, de grootste aller angsten.

En toch was ik lange tijd van mening dat in mijn leven allerlei dingen zich ten goede hadden gekeerd, want telkens als ik iets moest doen waar ik het niet mee eens was, zei ik tegen mezelf: Maar wat wil je? Aan de overtuiging dat ik geen enkele mogelijkheid had behalve deze ene viel niet te tornen. Die overtuiging schonk mij een nieuw gevoel van vrede, de prijs die ik ervoor betaalde, was niet te hoog. Er was, maar dit terzijde, nog iets anders waar ik profijt van had: toen ik ermee begon was ik middenkader, nu ben ik een hoge ambtenaar. Als men mijn instemming met iets nodig had dan vergat ik ieder restje voorbehoud zoals ik me dat daarvoor nog wel eens had gepermitteerd; het werd mij immers van binnenuit bevolen. Ik werkte harder dan van mij werd verlangd, schijnbaar vrijwillig, en altijd met precies het resultaat dat van hogerhand zo graag gezien werd. Niet zelden zag ik groot en duidelijk waar iets fout zat; maar nooit kostte het de revolver enige moeite mij ervan te weerhouden de betreffende fout bloot te leggen. Het was over de hele linie een ongeluk waar ik heel goed mee kon leven als ik het met vroeger vergeleek. Het viel zelfs mijn vrouw op dat ik veel evenwichtiger was geworden. Op een gegeven moment bekende ze dat ze nog helemaal niet zo lang geleden had overwogen om zich van mij te laten scheiden. Ik trok bleek weg toen ze dat zei, reeds voelde ik het bevel haar te omarmen en te zoenen en te zeggen: Gelukkig maar dat je het niet gedaan hebt.

Het gevoel van tevredenheid duurde ongeveer een jaar. Toen traden er storingen op die als een onschuldig spelletje begonnen, maar mij intussen - en ik zeg dat zonder overdrijving - aan de rand van de dood brengen. Misschien begrijpt men het wanneer ik zeg: De man met de revolver weigerde mij nog langer te gehoorzamen. Hij gaf en geeft mij steeds vaker bevelen die ik niet wil maar desondanks moet uitvoeren. Het lijkt wel alsof hij me wil ruïneren, god mag weten waarom. Ik herinner me nog precies de eerste keer dat het gebeurde. Toen dacht ik nog dat het een onbegrijpelijke vergissing was: Ik stond op een kruising op het groene licht te wachten; op dat moment kreeg ik het commando onmiddellijk de straat over te steken. Hoewel het licht nog op rood stond. Ik zag natuurlijk meteen de agent aan de overkant en toch mocht ik geen moment aarzelen - voor het foutief oversteken van de rijbaan krijgt een mens in dit land niet de kogel zoals ik die zou krijgen wanneer ik zou blijven staan. Ik sprong, wat moest ik anders, tussen de rijdende auto's, ik hoorde getoeter en gevloek en gillende remmen; wat een moment was dat. Ik sprong voor mijn leven, tot overmaat van ramp was het nog spitsuur ook, nog nooit had ik ook maar één overtreding gemaakt. Vol ontzetting en toch opgelucht bereikte ik de overkant waar ik werd opgewacht door de agent die net zo woedend was als ik in zijn plaats zou zijn geweest. Ik stamelde iets over haast en zo, maar maakte daardoor alles alleen nog maar erger; terecht kreeg ik niet lang daarna een fikse bekeuring. Toen ik die dag thuis kwam, dacht ik lang en zonder resultaat over het incident na; ten slotte nam ik maar aan dat er geen verklaring voor was.

De tijd daarna verliep rustig, zodat ik al begon te hopen dat de revolverman me verder met rust zou laten en zich realiseerde voor welk doel ik hem bedacht had. Het duurde niet lang of ik was ervan overtuigd dat het incident bij het stoplicht een wat laat beginprobleem was geweest. Toen vond op onze afdeling de jaarvergadering plaats. Er was iemand van het ministerie gekomen om een toespraak te houden, van het lange applaus kon hij al bijvoorbaat zeker zijn, ook al had hij niet meer te zeggen dan de dingen die al honderd keer waren gezegd. Omdat ik zijn toespraak niet nodig had, verzonk ik in gedachteloosheid en ontwaakte precies op het moment van de korte pauze tussen het laatste woord van de spreker en het begin van het applaus. Tegelijk met alle anderen hief ik mijn handen op om te applaudiseren, op dat moment trof mij het bevel om te fluiten. Ik hoef hier niet te beschrijven hoe ik me voelde: het was maar goed dat ik zat, anders was ik door mijn knieën gegaan van schrik.

Als kind was ik in onze hele straat beroemd om mijn fluiten en iedereen weet: als je zoiets eenmaal kunt, verleer je dat je hele leven niet. Ik houd niet van half werk, en dan ook nog eens een keer met de angst in mijn lijf - ik floot uit alle macht, en met geweldig succes, ondanks de lange pauze. Wat er toen gebeurde klinkt zelfs in mijn oren onwaarschijnlijk: ik werd niet ontdekt, hoewel de zaal tot de laatste plaats toe bezet was. Het gezicht van de spreker vertrok van woede het applaus stopte nogal abrupt. Ik bezat voldoende tegenwoordigheid van geest om als een van de laatste met klappen te stoppen, misschien is dat mijn redding geweest. De hoofden van de mensen voor mij draaiden zich naar mij om; op dat moment bezat ik opnieuw voldoende tegenwoordigheid van geest, eigenlijk nog meer dan de eerste keer: ook ik draaide me om. Ik deed dat met zo veel overtuigingskracht dat zelfs de rij achter mij nog achterom keek; de dader is nooit gevonden. Alleen de vrouw die naast me zat, een oude afdelingsleidster, keek me aan alsof ze me ergens van verdacht, van iets dat te verschrikkelijk was om uit te spreken. In ieder geval verliet de spreker verontwaardigd de vergaderzaal, en nog steeds, een half jaar nadien, is dat gefluit bij ons op kantoor een veelbesproken onderwerp.

Helaas is er tot op dit moment geen einde gekomen aan die volstrekt onzinnige bevelen. Niets zou gemakkelijker zijn dan een hele rij voorbeelden te noemen, maar ik ben bang dat op de lachspieren zou werken wat in werkelijkheid een bittere bedreiging voor mijn bestaan vormt. De hele dag ben ik bezig om alleen al de gevolgen te bagatelliseren of te neutraliseren van de daden waartoe ik word gedwongen. Dat betekent tevens dat ik nauwelijks meer over vrije tijd beschik. Van's morgens vroeg tot 's avonds laat moet ik erop verdacht zijn dat mijn revolverman me weer tot zulke duivelse akties dwingt.

Ook de dagen dat hij me met rust laat, verlopen op ondraaglijke wijze. Ik zit dan met het hoofd tussen mijn schouders te wachten op wat hij deze keer weer in zijn schild voert.

Er ligt geen systeem ten grondslag aan de bevelen die ik krijg, althans geen systeem dat voor mij als zodanig herkenbaar is. De ene keer moet ik me gedragen zoals ik me toch al uit mezelf zou hebben gedragen, dan hindert het verder niet; de andere keer moet ik iets doen waar ik uit vrije wil nooit toe zou besluiten, maar waartoe mijn plicht mij dwingt - dat zijn precies de gevallen waarvoor ik de revolverman had verzonnen; de derde keer word ik gedwongen tot handelingen als de genoemde, dat is het gif. Ik moet dan storen, negatief opvallen, verordeningen aan mijn laars lappen. Ik begrijp niet wat hij daarmee wil, tenzij hij het plan heeft mij te vernietigen. Op een keer, en nu kom ik toch met een voorbeeld, kreeg ik op mijn werk de opdracht een rapport te schrijven voor de hogere instantie over het in de loop van het kwartaal verrichte werk. Dat had te maken met het feit dat ik intussen was bevorderd; toch was het niet zo dat ik bang was om het eerste schriftelijke kwartaalverslag van mijn carrière te maken. Ik had al tientallen keren van zulke rapporten gelezen en wist wat erin hoorde te staan en wat niet: de opsteller moest uiteenzetten dat op zijn terrein alles goed geregeld was maar dat het in de toekomst allemaal nog beter moest worden. Ik ging zitten om precies volgens dat principe aan het werk te gaan. Ik had een paar originele formuleringen bedacht, ik had alle feiten van betekenis op een rijtje, ik was er zeker van dat het rapport bij mijn superieuren niets dan lof zou oogsten zodra ze zagen hoe vriendelijk zij beoordeeld werden. Ik wilde iets maken dat, als ik eerlijk ben, de herhaling zou zijn van iets wat al duizendvoudig aanwezig was en er toch uitzag alsof het voor de allereerste keer door mij was geschreven. Omdat er dus een zekere artistieke eerzucht meespeelde, deed ik mijn uiterste best en de inleiding, bij rapporten van tamelijk groot belang, lukte heel goed. Ik raakte op dreef, mijn potlood gleed, als ik het eens zo mag uitdrukken, bergafwaarts. Op dat moment kwam als een donderslag bij heldere hemel Hij tussen beide.

Hij gaf me de opdracht om, zoals Hij het formuleerde, op te houden met mijn kwispelstaartende onzin en genadeloos de werkelijkheid te beschrijven. Hij beval me nullen nullen te noemen, niet alleen op mijn eigen afdeling, en de overbodige verordeningen waar mensen als wij in verdrinken, overbodig, en alle vroegere rapporten zonder uitzondering uit de duim gezogen; ten slotte beval Hij me de hele instantie als nutteloos te kwalificeren en voor te stellen, ja zelfs te eisen dat ze werd gelikwideerd. Tegelijk maakte Hij dat ik voelde dat al Zijn eisen heel terecht waren. Maar ik dacht ook meteen: Wat heb ik daarmee te maken? Ik dacht: het enige wat door het door Hem verlangde rapport zal veranderen, is mijn eigen situatie.

Toen dacht ik: zelfs als ik ervan uit ga dat het rapport, omdat het zo overtuigend en waar is, degene overtuigt tot wie het gericht is - wat dan nog? Dan zou, zoals geëist, de instantie worden opgeheven en ik zou op straat staan. Hoe ik de zaak ook wendde of keerde, ik zou in elk geval geruïneerd zijn. En toch moest ik de opdracht zonder mankeren uitvoeren.

Met bonzend hart schreef ik zinnen die ik tot op dat moment nooit in mijn hoofd had toegelaten, laat staan eruit naar buiten. Ik noemde mijn baas een streber die weliswaar mooi kon praten, maar die maar één doel had, namelijk mijn baas te blijven of zelfs promotie te maken. Ik gaf een opsomming van redenen waarom de instantie waar ik werkte vrijwel geen enkele van haar taken uitvoerde, hoewel er toch veel te veel mensen werkten. En ik beweerde vervolgens dat iedereen die bij deze instantie werkte dat ook heel goed wist, maar dat niemand krachtig en kompetent genoeg was om die situatie te veranderen; dat niemand ook serieus iets wilde veranderen zolang de boel op de een of andere manier scheen te lopen.

Ik wilde alleen even zeggen dat ik bij het schrijven van dat alles niet alleen maar angst, maar ook een gevoel van wellust ervoer, waar ik zonder erbij te huiveren geen verklaring voor heb. Als een bezetene schreef ik aan mijn zekere ondergang; toen het einde naderde en ik nieuwsgierig op Zijn oordeel wachtte, liet Hij echter niets van zich horen. Zo wist ik dat ik in Zijn geest had gehandeld, een fraaie troost was dat.

Ik ging met mijn rapport, als je dat woord in dit verband nog kunt gebruiken, naar mijn chef alsof ik op weg was naar het schavot. Het einde van mijn loopbaan als ambtenaar in overheidsdienst stond voor de deur; het zou een smadelijk einde zijn en waarschijnlijk van zodanige aard dat ook alle andere loopbanen in de toekomst voor mij uitgesloten zouden zijn, hoogstens zou ik nog ergens als hulpje aan de slag kunnen. De gedachte dat niets anders dan de zuivere waarheid mij in het verderf zou storten, vormde geen enkele troost voor mij. Ik kon me levendig voorstellen wat mijn chef zou gaan doen zodra hij het rapport gelezen had, eerst met het rapport en daarna met mij.

Toen stond ik voor de deur en vervloekte de hele waarheid, die toch alleen maar een zegening kan zijn als iemand haar uit vrije wil spreekt. Ik was evenwel vastbesloten om me niet door mijn chef te laten vernederen en hem lik op stuk te geven als hij me zou kwetsen, het deed er nu toch allemaal niet meer toe. Ik haalde voor de laatste keer diep adem, groeide voor de deur een paar centimeter en hief mijn hand op om te kloppen op dat moment voelde ik opnieuw Zijn bevel: Halt.

Wat is er nu weer? dacht ik en had geen idee van wat ik moest doen. Mijn hand liet ik zakken, de secretaresse van de chef keek me met vragende ogen aan omdat ik daar zo besluiteloos voor de deur stond. Daarop volgde het bevel: Verscheur dat idiote rapport en stort je niet in het ongeluk, man. Schrijf een nieuw rapport, en wel op de manier als dat hier gebruikelijk is; en dat rapport geef je dan morgen aan je superieur. Het was toch maar een grapje, heb je dat dan niet gemerkt?

Er gaapte een diepe kloof tussen ons beider opvatting van humor. Ik sloop naar huis en dacht dat ik nu opgelucht moest zijn. Maar hoe langer ik liep hoe beroerder ik me voelde. Ik schreef een gehoorzaam en kleurloos rapport waar ik voor op de vingers werd getikt omdat ik er te laat mee was. Dat was naar buiten toe het hele resultaat, maar binnen in me stak er een hevige storm op. Ik nam het besluit die storm tot bedaren te brengen. De enige manier was Hem te ontwapenen. Dat klinkt alsof het kinderspel was.

Nu sta ik aan een stil meer. Ik heb de revolver bij me, voor het eerst sinds lang houd ik hem echt in mijn handen, hij is op mijn hoofd gericht. Omdat Hij exact op de hoogte is van mijn gedachten - een voordeel waar ik jaloers op ben en waar voor mij niets tegenover staat - beveelt Hij mij: Je gooit de revolver niet in het water. Ik denk: Hij kan bevelen wat Hij wil, ik doe het toch. Ook denk ik bij mezelf: Geloof maar dat Hij nou bang is om Zijn macht te verliezen. Op dat moment laat Hij me weten: Voordat je ertoe overgaat je arm ook maar uit te strekken voor de worp haal je eerst de trekker over.

Het is een noodlot waaruit ik geen uitweg weet. Ik wil hier niet eeuwig met dat wapen tegen mijn hoofd blijven staan, hier zo maar wat staan, is tijdverspilling. Handelen is echter onmogelijk, want daarvoor moet ik eerst een besluit nemen. Maar zodra ik bedenk wat ik graag zou willen, ben ik er geweest.

oorspronkelijke titel: ‘Allein mit dem Andern’ uit *Nach der ersten Zukunft. © Suhrkamp Verlag*, Frankfurt am Main, 1980.

Jan van der Vegt
Zolang het duurt een eeuwigheid gelukkig
Over de poëzie van Hans Warren

Elke dichter die ouder wordt, zal zich eens met de herwaardering van zijn vroege werk moeten bezighouden. Hij kan dat werk laten voor wat het is, zelfs al wil hij er niets meer van weten; hij kan herdrukken tegenhouden of het uit verzamelde edities weren, maar dat brengt weinig baat, want catalogi en bibliografen zijn meedogenloos en alleen de onbekend gebleven dichter kan erop rekenen dat oud en verloochend werk in de vergetelheid verzinkt.

Hans Warren vond in 1975 voor zo'n herwaardering van zijn eerste bundel een heel oorspronkelijke oplossing. Onder de titel *'t Zelve anders* herdrukte hij *Pastorale*, zijn debuut uit 1946, en naast elk oud gedicht plaatste hij een nieuw vers dat bij het eerste een kritisch commentaar levert. Zo ontstond een curieuze bundel die zeker de kwalificatie 'uniek' verdient. Ik ken althans geen ander voorbeeld van zo'n herschreven debuut.

Een van de verzen uit *Pastorale* heet 'Aanwezigheid'. Het is een romantisch gedicht, dat natuur en geliefde met elkaar verbindt:

> Je bent bij mij in het grijze ochtendbreken
> als ik door bedauwde velden ga en vroege zon
> de wolken overstraalt met rosse streken
> en als de zilver-toeë klaver openplooit.
> Je bent op het strand waar de golfslag breekt
> en zilte wind de haren ros verbleekt.
> Zee en plas stromen wervelend in elkaar,
> in het diepste water dat ik graaf spiegelt je beeld.
> Halmen staan trillend in het middagveld,
> blindend van helgeel licht in koolzaadbloemen.
> Je loopt tussen het wuivend stengelwiegen,
> het zijn bijen die je liefste namen zoemen.
> In de avondrust, waar lange schaduw valt
> en witte vlinders van de nacht weifelend pozen,
> is daar je glimlach, al zo lang verwacht?
> De wind speelt teder in de jonge rozen.

Bij de Biezelingse Ham, 1976. Foto: Nico van Keulen.

Het is geen sterk gedicht, het ritme is aarzelend en onzeker en de overdaad aan adjectieven bederft de natuurbeschrijving. *Pastorale* was niet zo'n zwakke debuutbundel dat er geen betere verzen uit geciteerd kunnen worden. Maar dit gedicht is interessant geworden door wat er in '*t Zelve anders* naast is gezet:

> Maakwerk, m'n liefje, niets dan maakwerk.
> Routine om met poëzie en ijdele gevoelens
> van de vroege morgen tot de late avond
> de landelijke dag te vullen.
> Er staat geen straf op, het is een oeroud spel,
> ze kenden het al bij de Grieken,
> perfectionneerden het in de renaissance
> en het floreert tot aan de dag van vandaag.
> Dat in heel deze machinerie
> van poëzie geen spoor blijft bestaan
> had ik kunnen weten, maar ik was jong
> en verliefd en moest mijn huizen bouwen.
> Soms betrap ik me er nog wel eens op:
> je zou zo'n tekst die voor geen oortje deugt
> gemakkelijk op een popfestival kunnen brengen
> met oorverdovend gedreun van je aanwezigheid.

Dat is geen zachtzinnig commentaar! Maar het is meer dan dat: dit latere gedicht is impliciet ook een beginselverklaring geworden. Poëzie wordt bedreigd door ‘ijdele gevoelens’ en door de routine van het ‘maakwerk’. Het ligt voor de hand, hier te denken aan het eeuwenoude, geijkte genre waarnaar de bundel is genoemd; de pastorale, het vroom bedrog van idyllische liefdes tussen herders en herderinnen in een landelijke natuur. Terzijde moet worden opgemerkt, dat de titel van Warrens debuut ook een hommage is aan zijn lievelingscomponist Scarlatti, wiens sonate in d mol, nr. 413, ook de ‘Pastorale’ wordt genoemd.

De ‘aanwezigheid’ van de geliefde uit het oorspronkelijke gedicht is een illusie, en omdat de gevoelens ijdel zijn, is de ‘aanwezigheid’ van de dichter in zo'n vers niet meer waard dan gedreun op een popfestival, een akoestische façade waar niets achter zit. Emotionele waarachtigheid is een voorwaarde voor poëzie die iets waard wil zijn.

Zulke ‘ijdele gevoelens’ in *Pastorale* worden in '*t Zelve anders* wel vaker doorgeprikt. Naast:

> De herfst roept ons te dwalen door de heide.
> Je hand is nog door zomer bruin gebrand,
> je lippen zijn van warm bloed donker
> je ogen spiegelen het tuinbeeld van het land.

staat als ontmaskering:

> Idyllische wandeling
> van gelieven door de heide.
> er is geen stap van gezet,
> althans niet door ons samen.

Pastorale is een bundel liefdesgedichten. Moeten we nu concluderen dat Warren zijn loopbaan als dichter begonnen is met verzen waar geen woord van is gemeend, die louter op routine zijn gebaseerd? Een gevolgtrekking die gesteund wordt door het motto van Alain-Fournier dat de bundel meekreeg: ‘Moi, je suis cabotin; et ce fut une de mes souffrances de sentir partout, sous les beaux sanglots, les beaux gestes et la poésie - du cabotinage.' Komediespel in de pastorale traditie, charmant, maar zonder dat er iemand in 'aanwezig' is.

De conclusie is voorbarig. De liefde zelf is geen 'cabotinage', de voorstelling van de idylle in de natuur is dat. De liefde stond onder de spanning van een innerlijk conflict bij de dichter waarvan iets zichtbaar wordt in het commentaarvers dat in *'t Zelve anders* naast het oorspronkelijke gedicht 'Baadster' wordt geplaatst. Dit geeft het portret van een mooie, jonge vrouw die zich na haar bad overgeeft aan de zon en aan geuren en geluiden van de natuur. Het latere vers richt zich rechtstreeks tot dit meisje en maakt duidelijk dat de dichter haar al te platonisch bewonderde: 'Je was veel te mooi voor mij'; en:

> Dus zei ik heel tedere dingen, die je
> misschien je leven lang hebt onthouden,
> en schreef ik sierlijke, bevende verzen,
> maar wat je wou dat ik deed, dat deed ik niet.

De vrijage ging niet door en daarom is de idylle in het gedicht onecht. Als Warren op een andere plaats in *'t Zelve anders* tegen dit meisje Sibylle zegt: je was 'aanbeden door mij', maar 'ik hield ook veel van je bruine vriend', dan maakt dat de aard van dit innerlijke conflict wel duidelijk. Er is meer over te lezen in het eerste deel van het *Geheim dagboek* van Hans Warren, dat onlangs is verschenen ter gelegenheid van zijn 60e verjaardag, een publicatie waarop *'t Zelve anders* in enkele opzichten een voorschot lijkt te zijn geweest.

Het dagboek dat Warren van 1942 tot 1944 - de jaren waarin *Pastorale* ontstond - bijhield, gaat over heel wat meer dingen dan dit besef tegenover het meisje tekort te schieten. Het is een document, levendig geschreven door een jongeman die als aankomend ornitholoog een flink deel van zijn tijd in de natuur doorbrengt en aan arbeidsinzet voor de Duitsers moet zien te ontkomen; die, zelf fel anti-Duits, geconfronteerd wordt met tegenovergestelde sentimenten bij zijn ouders. Maar die ook ervaart hoe zijn hevige liefde voor Sybille, die hem tot een reeks gedichten inspireert, doorkruist wordt door zijn homoerotische gevoelens, waarvan het bestaansrecht in die tijd natuurlijk niet werd erkend. Zelfs dit geheime dagboek is er terughoudend over.

Voor de lezers van Warrens poëzie is het van belang dit te weten, omdat deze erotische ambivalentie de machinerie van het spel met literaire tradities en idyllische voorstellingen in werking stelde, waar de dichter in *'t Zelve anders* mee afrekent; deze kennis geeft een betere kijk op de debuutbundel en op de ontwikkeling daarna. In *Pastorale* zelf komt het conflict niet aan de oppervlakte. Warren zou als dichter geen stap verder zijn gekomen dan dit stadium van 'maakwerk' en 'routine', als dat in zijn verdere werk niet veranderd was.

In de eerste bundel die na *Pastorale* ontstond, is van zo'n verandering nog niets te zien, maar de gedichten daarin hadden ook een bijzondere aanleiding. In 1945 schreef Warren zijn *In memoriam Dr. Jac.P. Thijsse*, onder de indruk van het overlijden van de natuurkenner die hij diep bewonderde. Hij volgt Thijsse's werken op de voet in een uitbundige natuurbeschrijving, die vaak heel conventioneel, maar soms ook verrassend is. Natuurliefhebber en dichter in Warren schrijven hier met dezelfde pen, zoals de ornitholoog zich veel later, in 1974, nog eens poëtisch zou uiten in *Betreffende vogels.*

Voor de verdere ontwikkeling is *Eiland in de stroom*, de derde bundel, van veel meer betekenis. Ook hierin staan natuurgedichten met een idyllisch karakter, we krijgen in 'Schim van Poot' zelfs een nieuwe versie van het 'leven des gerusten landmans' voorgeschoteld. Maar de natuur is nu op zichzelf genoeg om het geluksgevoel aan te dragen en van pastorale liefdes is geen sprake meer. De gedichten waarmee de bundel besluit, nemen zelfs expliciet afscheid; de laatste regels zijn:

> - En nu alles voorbij is
> zal ik nooit meer je van mij zien weggaan,
> zonder groet, langs het venster.

Eiland in de stroom is een bundel van contrasten. Er is de melancholie van dit vaarwel. Er is ook het openstaan voor de natuurervaring, waardoor het ouderlijk huis op de zeedijk een symbool lijkt te zijn: ‘Het hoge huis biedt doortocht aan de warme winden'. En in enkele verzen is er een gevoel van ontlediging en vernieuwing. Dat laatste wordt heel duidelijk in de slotstrofe van 'Zwemmen'. Bij storm en regen tegen de sterke stroom op zwemmen, is een overgave aan de natuurkrachten die een zuiverende werking heeft:

> \- In de donkere poort van
> de spiegel treedt zijn naakt
> rank en opnieuw geboren,
> huiverend aangeraakt.

Verborgener, maar ook suggestiever spreekt dit verlangen naar vernieuwing uit 'De visser van Procida', waarvan de slotregels zijn:

> Van ver hoort hij de visser zingen
> en leger is hij dan de schelpen
> waardoor eindeloos echo spoelt
> van heimwee en herinneringen.

Dit slot lijkt een verwijzing te bevatten naar het gedicht 'De schelp' uit *Pastorale*, waarin een schelp die het meisje van het strand opraapte, het 'tederste ruisen / van de herinnering' vasthoudt. De hoge, zingende stem van de visser in de nacht maakt de dichter leger dan die schelp, een beeld waarin het afscheid van herinneringen uitgedrukt lijkt te zijn. Een ouder, uitgewist beeld keert erdoor terug. Zo biedt dit gedicht een doorbraak naar een bevrijdende ervaring, die in een ander vers uit de bundel een tamelijk expliciet homo-erotisch karakter krijgt. Dat is het sonnet 'Het weerzien':

> Vuurruiter, die op ongetemde rossen
> 's avonds naar 't weiland in het westen reed
> terwijl ik joeg in schemerige bossen,
> die later ruisend door de varens schreed
> met in het vochtig haar seringentrossen,
> de bruine schouders koel en onbekleed,
> en dan bij 't maanziek keffen van de vossen
> lenig naast mij 't geurig bladnest gleed:
>
> Verlangend rijden we weer naar de wouden
> terug van 't strand door rode avondschijn.
> Daar is de oude loverhut, maar zouden
> we binnengaan, nu we veranderd zijn?
> Ons ruiterstandbeeld spiegelt in het koude
> vijvergelaat dat even fronst van pijn.

Niet alleen door het karakter van de erotiek markeert dit gedicht een nieuwe fase in Warrens poëzie, ook de natuur wordt er in de relatie tot de liefde anders behandeld: hier geen decor waartegen de pastorale wordt opgevoerd, maar eerder een omgeving waarmee de twee mensen harmoniëren, waarin ze thuishoren. De ander is een 'vuurruiter', wat de situatie vanaf het eerste woord in een onrealistische sfeer plaatst, hoe reëel het erotische moment in de achtste regel ook is. Het gedicht gaat over een terugzien na zòveel tijd dat herhaling onmogelijk is geworden. Nu is het koud en winters en de tijd heeft alles, ook de betrokkenen, veranderd. Dit is een nieuw conflict, dat op den duur Warrens poëzie geheel zal gaan beheersen: de vergankelijkheid van het ogenblik van geluk.

Eiland in de stroom laat in enkele gedichten al zien hoe ook de versvorm zich geleidelijk gaat bevrijden. ‘Het weerzien’ is een traditioneel sonnet, maar ‘De visser van Procida’ laat zich op het eerste gezicht met zijn kortere versregels, niet als sonnet herkennen. Het mist ook de wending die daarbij hoort. De routine gaat plaats maken voor het zoeken naar minder geijkte vormen en dat zet zich voort in de vierde bundel: *Vijf in je oog.*

De wat merkwaardige titel is de vertaling van de naam voor een Noordafrikaanse amulet tegen onheil en afgunst.

Wat opvalt, is dat verscheidene verzen een hartstochtelijk aanroepen van de geliefde laten horen: ‘Verlorene, verlorene, waarheen / ben je gezworven...’ Door de beelden van het Zeeuwse landschap die in de vorige bundels domineerden, schuift nu - passend bij de titel - een exotische achtergrond van oasen en palmenlanen. Maar het één verdringt het ander niet, want tegen de geliefde uit zuidelijker streken zegt de dichter:

> Tussen je wimpers zal weerkaatsen
> een kleine spiegel van mijn land:
> de garven op de zomervelden,
> de moede meeuwen aan de kust
> wegdrijvend klein, onzegbaar klein -
> dit beeld staat oeroud in je ogen
> miniatuur.

Het landschap in de ogen van de ander was ook een beeld in een strofe die ik uit *Pastorale* citeerde, maar hier betekent het meer. Hier gaat het om een eenheid van ervaren, waardoor een nieuw landschap geen breuk met het vorige betekent, ook al worden ze beide - in het gedicht ‘Les amants de Paris’ - zeer contrasterend naast elkaar geplaatst, de witte watervallen van El Djazair en de kilgrauwe najaarswolken van Zeeland, met Parijs daartussen ‘als een medaillon’ met ‘ogen verdronken in twee andere ogen’. Wat zich in ogen spiegelt, wordt in verzen van Warren intens ervaren: de ander, het landschap. In de hierboven geciteerde strofe gaan ze samen, en eigenlijk is daarmee de breuk geheeld waar de onwaarachtigheid van *Pastorale* uit volgde. Landschap en liefde staan blijvend op één lijn, zoals zich dat in ‘Het weerzien’ al aankondigde op een wijze die meer droom dan werkelijkheid leek.

Het verlangen naar de geliefde beheerst ook het karakter van het vers. Geen gedicht zegt dit zo nadrukkelijk als ‘Roep’, dat begint met deze regels:

> Al wat ik ben krimpt samen tot een kreet.
> Ik heb het vers van elke tooi ontdaan

en eindigt met:

> de weelde van mijn woord zal pas herleven
> bij de genade van je jonge rug.

Warrens taal is in deze vroege bundels nog vol van woorden die zintuigelijke verrukking aangeven, zijn gedichten staan vol beelden die hetzelfde doen. Dat is de tooi, de weelde van zijn vers, die herleven kon door de lijfelijke aanwezigheid van de geliefde. Het vers zonder die tooi is koud als het water dat in ‘Het weerzien’ het ruiterstandbeeld spiegelde. Ook *Pastorale* zocht die weelde, maar bleef nog hangen in een conventionele stijl, omdat de voorstelling van zaken onwaarachtig was. Nu het conflict van de erotische ambivalentie in de poëzie opgelost lijkt, is ook de taal, is het gedicht bevrijd. De vormen worden minder gebonden, er komt ruimte voor experimenten als ‘Ornithologisch’, dat een navolging van Rodenko's befaamde vers ‘De dichter’ is (met excuses aan de voorganger eronder):

> ik ben de kluut van je droomschuim

de koekoek van je ergernis
de struisvogel van je koelte
de karekiet van je gefluister

En dat zijn maar vier van de 36 vogels die hier de voorstelling van de liefde moeten tooien. Het is maar navolging natuurlijk, maar het typeert de afstand die Warren heeft genomen van de machinerie van het vroege maakwerk.

De geliefde is gekomen, de weelde van het vers is hersteld en breekt zelfs als een stortvloed over de poëzie heen in de bundel die in 1954 verschijnt: *Leeuw lente.* Dan wordt al het vroege werk van de tafel geveegd; maar ook alle emoties van vroeger gelden niet meer:

> Wat ik tot nu toe leefde liefhad schreef
> was voorspel. Sonnetten oldfinish
> sonnetten biedermeier, schim van Poot,
> verzen als ingeregen vrouwen met
> hectische blossen van cavalier Watteau -

Meer dan twintig jaar vóór '*t Zelve anders* wordt hier al de vinger op de onwaarachtigheid gelegd: ‘oldfinish’ was het, niet eens echt antiek.

‘Jij bent gekomen’, en een complete kermis barst los met de uitbundigheid van een Vlaams schilderij. Beelden tuimelen over elkaar heen en de poëzie laat alle remmen los:

> De grote draaimolen begint te draaien
> en elk wil op een witte Pegasos;
> Bach onherkenbaar zonder pruik en met een feestneus,
> Hadewijch buikdansend zonder mystiek corset.

Met deze poëzie lijkt Warren zich bij de Vijftigers te scharen en niet voor niets kwam *Leeuw lente* uit met een omslagtekening van Lucebert.

In het tweede deel van de bundel, in de verzenreeks ‘Een moors fregat’, keert weer wat soberheid terug en dat is maar goed ook, want aan de roes van ‘Leeuw lente’ zou de poëzie evengoed ten onder gegaan zijn als aan het maakwerk van *Pastorale.* ‘Een moors fregat’ sluit meer bij *Vijf in je oog* aan, omdat hier opnieuw de blik heen en weer springt tussen twee landen, twee cultuurgebieden evenzeer als twee soorten landschap: het Noordafrikaanse en het Zeeuwse, exotische warmte en verstild licht. De terugkeer naar het ‘land van herkomst’ snijdt af van de geliefde en daardoor eindigt de bundel met een weemoedig beeld:

> De veerpont schuift steeds doellozer
> naar verre oevers leeg van jou,
> de hemel heeft zijn stille blauw
> aan stiller wolken nagelaten,
> de borstkas bleef een ijle kooi
> waaruit de vogel is ontsnapt.

De keus voor het vrije vers, soms met een eigen innerlijk ritme, soms meer de spreektaal benaderend in een ‘parlante’ stijl, is nu in Warrens werk definitief gemaakt en als we terugdenken aan wat over het karakter van *Pastorale* gezegd werd, dan kunnen we zeggen, dat de hulpconstructies van de traditionele vorm niet meer nodig zijn. Wel heeft het vers zijn ‘weelde’ behouden, die het aan de warmte van de erotiek ontleent, zijn beeldenrijkdom en zintuigelijkheid.

In 1957 komt *Saïd* uit. Het is weer een bundel met tegenstellingen, die tussen een sterke gelukservaring en diepe wanhoop. Er doet zich ook iets nieuws voor in enkele van deze gedichten: het zoeken naar het paradijs. Dat is de mythische tuin, waarin schuld, dood en vergankelijkheid nog niet aan de orde zijn. Warrens versie hiervan is niet het paradijs van Genesis, maar eerder de Gouden Eeuw van de antieke beschaving. In ‘L'Age d'or’ vervloeien opnieuw de verschillende landschappen, maar nu wordt Zeeland Attisch, en waar hij aan zee meisjes hun jurken en jongens hun truien uit ziet doen, is er ineens een ander en veel ouder beeld:

> en proeft in het gekneusde muntkruid
> Meleagros rillend van onrust
> kuprische mede vermengd met alsem
> onder de tong van Myiskos, zijn muisje.

Zoet en bitter smaakt de liefde, want wie het paradijs zoekt, weet ook dat het al verloren is gegaan. Toch is er de troost van de schoonheid, die wordt gesymboliseerd door de dansende fluitspeler op een schildering in een Etruskisch graf; we zien hem in één van de mooiste verzen van de bundel:

> De Etrusken zijn van fijn brons
> met glanzende starre glimlach.
> Maar een blauwe mantel waait open
> en dan treedt vochtig bruin
> de rankste knaap van heden
> fluitspelende en dansende
> naar voren.
>
> De Etrusken staan in ons
> op dit moment, hun schenker
> danst om ons en blijft zeventien
> immer zeventien en de schoonste
> zwartlokkigste zolang de wereld
> nog schenkers nodig heeft.
>
> Tussen de Etrusken en ons
> staat slechts de heldere spiegel:
> zie onze archaïsche glimlach
> en zie, zij leggen ons
> gruwzaam verkort op hun askist,
> maar in onze tombe danst
> hun geurige dronken fluiter
> tot hij valt en zijn blauwe mantel
> ons heerlijk dekt.

Het is een fascinerend gedicht, omdat hier de paradox van het paradijs is samengevat: de schoonheid is onsterfelijk maar bereikt ons pas in de dood. In de spiegel (en is dat niet ook een doodssymbool?) vallen wij met de wezens uit een schonere, onvergankelijke wereld samen. Straffeloos moet die schoonheid ook zijn:

> Op heel dat lichaam stond geen straf.
> Het had de kleur van vallend blad
> de veerkracht van de varenstelen;

Maar wat die 'kleur van vallend blad' al aankondigt, blijkt ook aan het slot van dit gedicht. Het paradijs waar Eros in onschuld heerst, is het rijk van de dood. De geliefde ligt in een bevroren stad, in 'de damasten groeve van je bed'

Zo is de onvermijdelijke twee-eenheid van Eros en Thanatos, liefde en dood, ook de poëzie van Hans Warren gaan beheersen. Wie schoonheid en liefde met onvergankelijkheid wil verenigen, wie deze twee-eenheid wil doorbreken, raakt in conflict, en naarmate de verrukking van het vervulde verlangen, van de bevredigde drift, sterker wordt, wordt dit conflict verscheurender. Dat laten de sterkste verzen van *Saïd* zien.

In de 'Drie gedichten voor Iamarène' (de naam komt ook voor in de opdracht die *Leeuw lente* meekreeg) is de geliefde zowel onbereikbaar als onmisbaar. In de afdeling ‘Onteigening’ werkt het gemis vernietigend op emoties en zintuigen in, omdat eens de overgave aan de liefde al te volledig is geweest: ‘Om wie ik liefheb heb ik mij onteigend’; en:

> Om wie ik liefheb heb ik nu niet meer lief
> om wie ik liefheb tast ik nu, een blinde
> de wolken af en zweeg ik als een zwaan
> tot dit moment van wanhoop en van afstand.

In *Saïd* heeft Warren een punt bereikt waarop hij spel, ‘cabotinage’, maar ook de verbale roes ver achter zich heeft gelaten, een punt waarop alleen nog de waarachtigheid van schoonheidsverrukking èn wanhoop telt. Het is alsof dit hem als dichter heeft uitgeput, want pas negen jaar later komt er een nieuwe bundel uit: *Een Roos van Jericho*, en daarin staan, naast een selectie uit eerdere bundels, slechts negen nieuwe verzen. In 'Isolement', de autobiografische schets die in 1971 in Maatstaf verscheen (Warren-nummer, 19e jrg. nr. 6) verklaart hij deze onderbreking van zijn poëzie-productie als een gevolg van zijn terugkeer naar Zeeland en het isolement, en ook vanuit een gevoel uitgeschreven te zijn, niet gelezen te worden. Het één hoeft het ander niet uit te sluiten. *Saïd* was een hoogtepunt en het is natuurlijk dat daarop een stilte volgt.

Onder de negen nieuwe gedichten vallen er enkele op. 'In het andere bestaan' vertelt over een gedroomde ontmoeting met een geliefde van heel vroeger. Of het een man is of een vrouw - het meisje uit *Pastorale* bijvoorbeeld - is uit het vers niet op te maken. Het is ook niet van belang, zoals het bij de meeste liefdesgedichten waarover het hier gaat, voor de lezer niet van betekenis is, of ze voor een vrouw of een man geschreven zijn, ook als een van beide duidelijk wordt aangegeven. Wie de poëzie van Warren van begin tot eind, maar zonder vooruit te lopen op later werk, doorleest, zal kunnen ontdekken, dat expliciete verwijzingen naar het homoseksuele schaars zijn in de bundels die tot nu toe besproken zijn, zeker als men opdrachten buiten beschouwing laat. Warren kan dat expliciete destijds vermeden hebben om weerstanden te ontlopen, maar zin poëzie vertoont ook niet de vaagheden van verhulling. Het gaat om liefde, schoonheidsverlangen en verrukking, vergankelijkheid en wanhoop. De poëzie stijgt boven seksuele voorkeuren uit.

Dan is er ook het gedicht 'Kaváfis', een beeld van de grote Griekse dichter uit het begin van deze eeuw, die hier getekend wordt als oude man die in de spiegel een jongen ziet en daarna zichzelf: 'met ogen / mooi van verlangen en herinnering'. Het is een beeld dat het conflict om de vergankelijkheid voor één moment lijkt op te lossen in de helderheid van een spiegeling; wat een betrekkelijke helderheid is. Juist die spiegel in dit gedicht verbindt het - hoe anders het ook is - met 'De Etrusken'.

In 1969, enkele jaren na *Een Roos van Jericho*, verschijnt opnieuw een grote bundel: *Tussen hybris en vergaan.* De titel alleen zegt al, dat de dichter hier kiest voor het conflict dat *Saïd* beheerste: aan de ene kant de realiteit van de vergankelijkheid, aan de andere kant de 'hybris', de hoogmoed die de goden tart, die een wig tussen Eros en Thanatos wil drijven. Ook dat is een illusie, maar het is er een die met onwaarachtigheid niets te maken heeft en die daarom de poëzie niet aantast. *Tussen hybris en vergaan* is een bundel die in kracht niet voor *Saïd* onderdoet, maar die wel laat zien dat Warren als dichter geëvolueerd is. Hij heeft het woord ook nu niet van alle tooi ontdaan, maar in de weelde van het vers is wel gesnoeid. Waar beelden nog pralen, doen ze dat tegen een soberder achtergrond - wat ze beter doet uitkomen. Bij een zakelijker stijl passen ook de anekdotische gedichten, die momenten uit de antieke cultuur laten zien: Aristokles en Glauke hebben de dichter iets over zijn geliefde te vertellen; Appolonius is bij Achilles' graf. Sterker dan tevoren geeft deze bundel blijk van Warrens hang naar de helderheid en de harmonie van de oude Griekse wereld, waarin schoonheid de vergankelijkheid temperde. Soms vallen eeuwen weg, zoals in 'L'age d'or' uit de vorige bundel, maar dat kan maar heel even zo zijn. De hoop erop blijft bestaan!

> De hobo van de herfst klaagt over elke scheiding,
> de hobo van de herfst. Er moeten herders zijn
> met byzantijnse ogen de oude tijd oproepend,
> de tijd van badend vee, het fijngehoornde
> in schemerige dalen tegen een gouden lucht.

Weer de pastorale, maar nu, na 25 jaar, lijkt dat gerechtvaardigd. Het is geen spel meer, het hoort bij de 'hybris' waarvoor het alternatief de pijn van het 'vergaan' is. Een jongen komt, nieuwsgierig en mooi, naar de dichter toe, zo vertelt een ander gedicht en:

  na een knipoog, een heel plagerige,
waren we in de antieke wereld
van gelijkheid - alleen
toen onze lippen elkaar dreigden te raken
vielen vier en twintig eeuwen weg
en gleed een schaduw nader van verdriet.

Hier overheerst nog luchtigheid, er was ook niet meer dan een charmant moment. Pijn bepaalt de toon van de 'Zes elegische gedichten', want voor twee uur samenzijn moest de dichter boeten met gemis en dat drijft hem tot een hybris die uit de poëzie zelve voortkomt: het beeld van Taieb en Hans onsterfelijk maken, geldig voor lezers van later. Hij kan de pijn ook trachten te ontwijken door opnieuw het spel in te voeren, nu dat van de haast decadente verfijning van het levensgenieten:

Soms, deze overvloed van luxe leven,
vind d'Ai en kaviaar, de tong gestreeld,
tegen de borst eindelijk weer een zwarte kop
die toegeeft in een lichte roes -

Maar bij zo'n spel hoort een regel: afstand houden, zodat het afscheid luchtig kan zijn, en zulke regels leert hij nooit, de dichter die soms 'Corydon' uithangt en die als 'toonbeeld van verjaarde gratie' achter zijn map met exclusieve, amberen verzen zit. Dat is een mooi beeld van de puur-esthetische houding, maar Corydon is een rol die de dichter niet volhoudt. 'Hybris' komt als elke hoogmoed voor de val.

Misschien is de enige weg om aan het dilemma van hybris en vergaan te ontkomen, het zoeken naar een ervaringsgebied dat onze werkelijkheid ontstijgt. In Warrens verzen zijn enkele momenten aan te wijzen, waarin iets van zo'n metafysica doorbreekt. In het gedicht over de Sukhodaya Boeddha wordt een 'aanwezigheid, de cirkelgang van leven / waarin wij samen zijn en vrij' gesignaleerd. In het geheimzinnige gedicht over Johannes de Doper, 'Johannes Prodromos', de Voorloper, manifesteert zich een verschijning uit een andere werkelijkheid:

Aan de rand der woestijn, op het tijdloos fond
van stofgoud vóór de avondval,
rees de donkere engel, de hevige man
met bittere vleugels en ruige leden,
de zengende ogen op mij gericht.
De schaduw van zijn machtige wieken
doofde mijn laatste licht.
In glanzende veren, in zwarte lokken
verward heb ik lief
in de ijle lucht, in de brandende nacht
Johannes, een vogelmens.

Het is alsof hier de schoonheid zich vanaf een hoger plan aandient, als een engel van verschrikking, zoals Rilke die opriep in de aanhef van zijn 'Duineser Elegien'. En dat lost het dilemma niet op.

Dat doen ook de Griekse goden niet aan wie Warren zijn bundel *De Olympos* (1973) wijdde. Merkwaardige wezens zijn het, die goden. Ze vertegenwoordigen elk een aspect van het menselijk leven, maar dan boven de beperkingen daarvan uitgetild. In ze geloven, al is het maar voor de duur van het gedicht, is geloven in een intenser, onaantastbaarder vorm van bestaan en wat is voor een gelukszoeker, een jager naar schoonheid en verrukking, aantrekkelijker? Maar het blijven momenten van illusie. Warren herkende een beeld van de realiteit van ons bestaan in een 19-eeuws schilderij van Luminais, een gebrekkige plaat over de koningszonen die met doorgehakte pezen ten dode gedoemd op hun vlot wegdrijven. ‘Les énervés de Jumièges’. Zo zijn ook wij

veroordeelden, verminkten, die wegglijden
woedend en machteloos op onbekende stromen
door leeggebloede schemer naar de oeverloze
en onverbiddelijke dood-

Zoals dit gedicht uit *Tussen hybris en vergaan* op een schilderij is geïnspireerd, zo zijn meer gedichten van Warren dat. Ook het titelgedicht van *Herakles op de tweesprong* (1974) gaat uit van een prent, een laat-Middeleeuwse, waarop emblematisch de keus tussen Deugd en Wellust wordt afgebeeld. Natuurlijk hoort Herakles op die tweesprong voor Virtus te kiezen, want achter de mooie Voluptas grijnst de Dood. Dat de dichter dat minder vanzelfsprekend vindt, wordt in het gedicht ondubbelzinnig duidelijk gemaakt: hij accepteert de twee-eenheid van Lust en Dood en in zijn verdere werk blijft hij aan dat thema trouw. ‘Zo lang het duurt een eeuwigheid gelukkig’ is de slotregel van een van de verzen uit *Herakles op de tweesprong.* Het is een samenvatting in zeven woorden van de levenshouding die Warrens poëzie verder bepaalt.

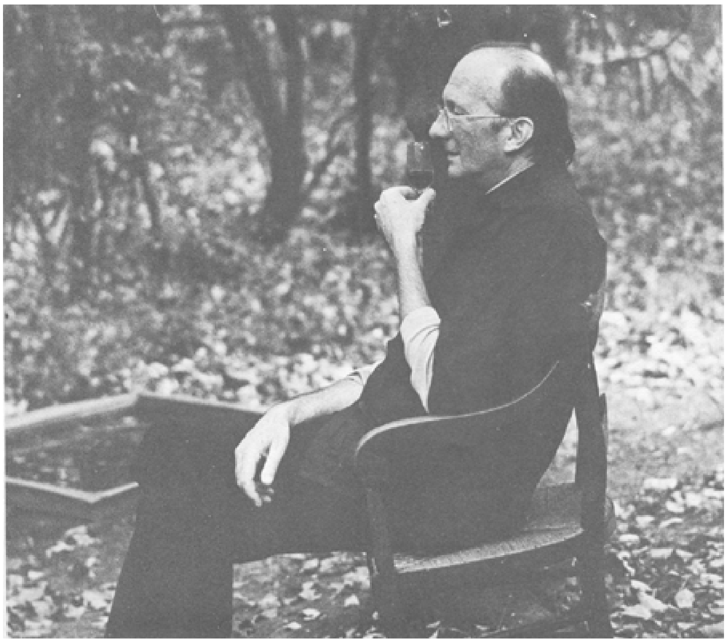
De paradox die daarin schuilt, wordt mooi zichtbaar in twee opeenvolgende gedichten uit de bundel *Zeggen wat nooit iemand zei* (1978). In het liefdesgedicht ‘Wanneer’ heet het moment van samenzijn:

een adagio
van contrapunten, verscheurend
van vergankelijke samenklank.

Maar een volgend vers begint met deze regels:

Niet opbranden aan het ogenblik
of woekeren met het leven tot de dood
ons verrast, maar glijden
in een bassin waar lentezonlicht
bedrieglijk rust geeft, waar de stilte
ons toefluistert.

Het verscheurende moment van liefde laten oplossen in de rust van water en zonlicht, dat zou de pijn van het samengaan van lust en dood kunnen wegnemen. Dat uitspreken is in dit tweede gedicht het ‘zeggen wat nooit iemand zei’. Niet alleen de lust streeft naar onbereikbare eeuwigheid, ook het gedicht wil meer zijn dan mogelijk is. Daarvoor vond Warren in een eerdere bundel een treffend beeld, in het gedicht ‘Op een Bataks doodkistje’ uit *Winter in Pompeï* (1975). Het gaat over een geheimzinnig, magisch voorwerp, waarvan niemand de betekenis kent. Toegepast op de poëzie symboliseert het een ideaal, waarmee de overwegend persoonlijke en heldere gedichten van Warren niet rijmen:



Herfst in de tuin, 1976. Foto: Nico van Keulen.

Zó een gedicht schrijven. Een fascinerend huls
met daarin een geheim dat niet te duiden is
maar dat blijft trekken, ook al is de tovenaar
voorgoed verdwenen met zijn riten en zijn doel.

Behalve het ideaal van een ‘gesloten gedicht’ is hierin ook het verlangen naar duurzaamheid te herkennen, naar iets wat blijft als het moment van de aanleiding al lang is vervlogen. Misschien is het hiervoor geciteerde ‘Johannes Prodromos’ ook een gedicht dat voor zo'n verlangen een beeld vond in de verschijning van een duurzamer schoonheid.

Luchtiger en speelser komen we de continuiteit nog eens tegen in de bundel *Een otter in Americain* (1978) in de kleine cyclus ‘De vondst in het wrak’. Het zijn vier korte verzen over een Grieks mengvat, in 1977 opgedoken bij de Scilly Eilanden. Het antieke voorwerp houdt door de eeuwen heen een verhouding in stand, die tussen de schilder met zijn saterkop en zijn geliefde Eirene, op wie later de duiker en de vrouwelijke professor sprekend lijken. Onder dit spel met duurzaamheid is de pijn om vergankelijkheid te proeven. Het maakt die vier versjes tot meer dan charmante notities.

De poëzie is in de laatste bundels van Warren zakelijker, onversierder geworden. In meestal korte gedichten worden reeksen van erotische momenten geschetst, soms niet meer dan ogenblikken van pure geilheid, zoals in de bundel *Sperma en tranen* die onder het pseudoniem Engel Piccardt in de reeks Erotisch Panopticum uitkwam en iets gewijzigd herdrukt werd als *Behalve linde, tamarinde en banaan* (1978). Het is of het opzettelijk vluchtige in al die versjes een voldoen aan de spelregels is waar het eerder over ging. En het maskeert de pijn. Vergankelijk is tenslotte niet alleen het moment van de liefde, vergankelijk is ook het leven zelf dat die momenten mogelijk maakt. In *Winter in Pompeï* staat een gedicht, dat is gericht tot een jonge minnaar die zich aanbiedt. De slotwoorden zijn:

Maar wilde ik?
Wat ik eigenlijk wilde:
jou zijn.

Ook dat is een verlangen naar continuïteit, naar een cirkelgang die telkens weer het ouder worden elimineert. Maar toen de dichter in Herakles' plaats zijn keuze deed, wist hij wat later in *Zeggen wat nooit iemand zei* zou staan: in het intiemste is de dood het sterkst aanwezig, ‘diep in je lichaam proef ik / voel ik ruik ik de ware dood.’

Liefde en dood is een thema dat zo oud is als de poëzie zelf. Warren heeft dit thema niet meer losgelaten vanaf het moment dat hij het innerlijk conflict om zijn erotische ambivalentie (dat geen conflict in zijn gedichten werd) had overwonnen en de roes om het geluk was uitgewoed. Hij is een jager naar schoonheid geworden die geen ogenblik vergat dat de vergankelijkheid hem op de hielen zat. Hij heeft in de concentratie op dit thema zijn poëzie tot het uiterste versoberd, waarmee hij risico's nam: in zijn laatste bundels is er soms een soberheid die in schraalheid ontaardt. Dat oudere bundels als *Saïd* en *Tussen hybris en vergaan* ook nu nog hoogtepunten blijken, hoeft niet te betekenen dat Warrens dichterschap in het slop van die schraalheid is geraakt, want in andere verzen weegt de kracht van de soberheid op tegen die bezwaren. Met het oeuvre dat Warren achter zich heeft, kan hij zich risico's permitteren. In een evenwicht tussen kaalheid en weelde zal hij de kracht van eerder werk terug kunnen vinden.

Moet men Warren niet verwijten dat hij zich al te eenzijdig met zijn jacht op schoonheid, op momenten van verfijning of verrukking bezighoudt en de wereld om zich heen niet meer ziet? Wie àl zijn gedichten leest, weet beter. Warren heeft maar enkele keren over ellende en vernietiging geschreven en hij heeft in het gedicht ‘Grynszpan’ gezegd waarom. Het staat in *Oorzaak en gevolg*, een bundel die gepubliceerd werd in de *Verzamelde gedichten 1941-1971.* Grynszpan was een Poolse jongen die in 1938 in Parijs een Duitse legatiesecretaris doodschoot. Een haatuitbarsting tegen de Joden in Duitsland was het gevolg.

> Ik heb nooit helemaal kunnen verwerken
> dat dit de jungle was waarin ouderen leefden,
> en begrijp, nu ik mede schuldig ben geworden,
> waarom jongelui, die verder gaan dan ik deed
> zich nu verbranden voor Biafra.

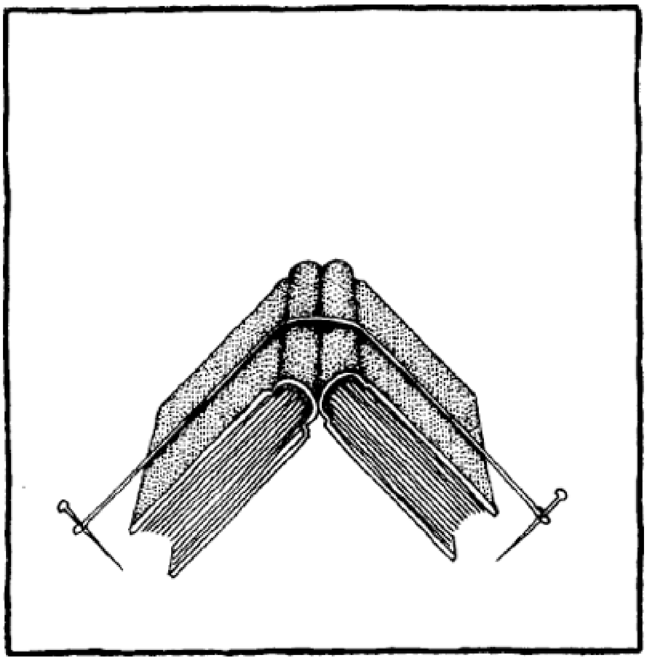
Er zijn dichters die daarvan een hoofdthema maken in hun werk. Warren heeft dat niet gedaan, maar wie dit gedicht leest naast al die andere, ziet in dat dit in déze poëzie genoeg is:

> ik zie geen oplossing, maar sinds voor mij
> de klok sloeg, op zeven november acht en dertig,
> vermijd ik grote woorden, gescherm met leuzen,
> staat het inderdaad hoogstens tussen de regels.

De draagwijdte Van deze woorden wordt pas goed duidelijk bij lezing van het *Geheim dagboek.*

Warren is zestig geworden. Hij begon veertig jaar geleden gedichten te schrijven. Zijn poëzie weerspiegelt heel direct zijn persoonlijkheid en de voortgang en de emoties van zijn leven, kan daarom sterke gevoelens laten blijken maar ook elegante verfijning. Maar zijn verzen bieden ook meer: kunnen ook sfeer en emoties uit andere kunstvormen, andere culturen op ons overbrengen.

Miskend is Warren misschien niet, maar of de verdienste van zijn dichterschap werkelijk gezien wordt, is de vraag. Persoonlijk heeft hij voor het isolement gekozen, maar daarin hoeft men zijn werk niet te laten staan. Misschien veroorzaakt de verschijning van zijn nieuwe *Verzamelde gedichten* een kentering.



Hans Warren over zichzelf en zijn werk

Deze zomer begon ik met Hans Warren een briefwisseling over zijn poëzie, die nog heel voorlopig als voorbereiding voor een interview bedoeld was, maar die - zo spraken we af - misschien ook op een andere manier te gebruiken zou zijn. Midden augustus ging ik naar Kloetinge, waar ik een middag en een avond praatte met Warren en zijn partner Mario Molegraaf, over poëzie en veel andere zaken. Een interview werd het niet, daar hadden we allebei geen zin in. De briefwisseling werd daarna voortgezet en uit wat Warren mij schreef, stelde ik de volgende tekst samen. Alleen waar dat voor de duidelijkheid nodig leek, heb ik vragen of opmerkingen van mezelf tussengevoegd. De brieven van Warren die ik gebruikte, zijn van 19 juli, 2, 11, 14, 19 en 27 augustus 1981. (Jan van der Vegt)

Het is heel moeilijk, je nu nog onbevangen in te leven in je motieven en drijfveren van veertig jaar geleden. Het helpt me een beetje dat ik dat *Geheim Dagboek* heb, een enkele maal staat daar wel eens een vingerwijzing in, wordt er een lichtje geworpen op wat anders ook voor mezelf volkomen duister zou blijven. Ik ben, zo omstreeks mijn twintigste, pas gaan dichten toen ik als schilder strandde. Ik interesseerde me veel sterker voor schilderkunst en ornithologie dan voor de letteren. Ik heb nooit, zoals de meeste schrijvers, puberteits-gedichten geschreven, dat wil zeggen: niet in de tijd toen dat had gemoeten. Ik schreef ze op mijn twintigste en later, ze zijn penibel, werkelijk. Ik had ook wel de slechte voorbeelden gekozen (ik bedoel: om ná te volgen, niet dat het slechte dichters zijn!), een allegaartje van Tachtigers, Van de Woestijne, Marsman en Criterium, vermengd met een scheutje Forum! Laat dat allemaal los op een volkomen ongevormd talent, en er komt wat fraais uit, dat verzeker ik je. Ik vergeet Rilke, Moréas en de Franse symbolisten, die ook nogal invloed op me hadden.

Ik geloof wel dat je gelijk hebt, als je zegt dat vorm en inhoud aanvankelijk niet zoveel met elkaar te maken hadden. Het is nu voor mij hineininterpretieren, maar ik geloof eerder dat ik dacht: kom, ik zal maar eens een sonnet, stanzen, kwatrijnen maken, de voorhanden emotie werd dan wel in de gezochte vorm gegoten. Ik vermoed het. Ook nog met dat soort voldoening van: ik wil dichter worden, en nu beheers ik het: het sonnet, de stanza, het rondeel zelfs. Als ik je vertel dat de volledige voornamen plus achternaam van het meisje van *Pastorale* op de kop af veertien letters telden, snap je wel dat ik menig acrostichon in sonnetvorm met voor- en achterkant gefabriceerd heb!

Waarschijnlijk waren de emoties veel betere gedichten geworden wanneer ik me niet om de vorm had bekommerd. Het vrije vers, zoals ik dat nu beoefen, kende ik namelijk in al zijn klemmende kracht en voortgang van de lagere school af. Er bestaat een gedicht - wat zou ik graag weten wie de maker ervan is! - dat ik vroeg in de jaren dertig in een heel oud schoolboek (op de Openbare Lagere School in Borssele werden toen nog leerboeken uit de 19e en vroeg-20e eeuw gebruikt) las, en dat zo'n indruk op me maakte dat ik het nog vrijwel uit mijn hoofd ken. Het is beslist geen meesterwerk, maar het heeft precies die voortgang, dat ademtocht-ritme, waardoor, meen ik, voor altijd een stempel op me is gedrukt. Ik weet nog dat ik het vers van het hoofd van de school, meester De Priester, hardop voor moest lezen, en dat hij me toen als voorbeeld stelde voor de klas: zo moest je een vers lezen, dát was goed. Het begon ongeveer aldus (niet lachen!!):

> Het hoge riet ruist zachtjes, en de wind
> Blaast in het zeil en stuwt het schuitje voort

Langs lis en biezen en wat klompen steen.
De kleine kinders gillen 't uit van pret
En d'allerkleinste die niet mee kan gaan
Maar op Moe's arm de vreugde aan moet zien
Verlangt naar 't eind van de klein-kindertijd
Om ook te kunnen varen in een schuit
Met mast en zeil en wimpel bovenal...

Wat die versificatie betreft, was er ook nog dit: bij het schilderen had men mij geleerd, dat je pas af mocht wijken van de natuurlijke vorm als je die beheerste. Je moest dus bv. een kopen-schotel of een lichaam goed naturalistisch weer kunnen geven, éer je ze mocht gaan vervormen, m.a.w. je mocht niet beginnen zoals Picasso in 1940 schilderde. Ik heb me toen bij de poëzie eenzelfde doel gesteld: éerst de vorm beheersen, eerst kunnen rijmen, sonnetten maken, etc. Had je daarin je sporen verdiend, dan kon je wel de teugels vieren. Dat je dan aardig op hol slaat, heb ik zelf gemerkt, ik heb de grootste moeite met het gekakel in *Leeuw lente.* Dat ik de bundel handhaaf, komt doordat ik er toch ook weer dingen in heb gezegd die elders niet staan. Wat je zegt over het begin van *Leeuw lente* is volkomen terecht: het vertrek vanuit 'Borsselle + Bezetting' naar het buitenland, Engeland, Parijs, was een echte bevrijding, en die moest worden gevierd met een roes.

Later, toen ik die vormen beheerste, dat was dus aan het eind van de jaren veertig, kwam de Beweging van Vijftig, en die heeft natuurlijk grote invloed op me gehad. Al in 1944, '45 had ik kennis gemaakt met de poëzie van Paul Rodenko, als dichter m.i. een buitengewoon onderschatte figuur in ons land. Zijn werk maakte me alert: zo kan het ook, hier is ook systeem en worteling, dit is geen oppervlakkige blabla, hier is alles overwogen en uitgekiend. Heel iets anders dan de woordenbrij die later over ons uitgestort zou worden.

Ik kende Paul Rodenko vanuit de Maecenas- en Parade der Profetenkring, dus zeg vanuit het laatst van de oorlog. We waardeerden elkaar, en dat was eigenlijk heel gek. Ik vergeet nooit hoe Paul, tijdens een bijeenkomst, echt helemaal verdiept was in de opschrijfsels die ik had meegebracht. Hij zag er in wat er toen echt nog wel uit moest komen. Mijn flirt met het jargon van de experimentelen, zoals jij het noemt, is inderdaad niet veel meer dan een late flirt geweest. Het irriteerde me dat ik enkel als een natuurdichter, een soort herleefde Frans Bastiaanse, werd bekeken. Toch had ik ook veel kritiek op mezelf, hoe lang dat nagewerkt heeft, kun je aan '*t Zelve anders* zien.

Met Mario, 1981. Foto: Rudo Hartman

Ik denk niet dat ik ooit naar traditionele vormen terug zal keren. Het is erg verlokkelijk, een dwingend ritme, een even dwingend rijm, maar ik ben er een beetje bevreesd voor. Ik heb een erg esthetische inslag, en dan zou ik het weer te mooi gaan maken. Ik zou niet tegen oneffenheden kunnen, ik voel het direct als een traditioneel vers hort, op welke manier dan ook. Het maakt de lectuur van Slauerhoff vaak zo moeilijk. Tussen dit absoluut tegen de draad in schrobben en stoten en een àl te gladde versificatie, moet je dan ook weer gaan manoeuvreren. Het prettigst vind ik een vers dat gebonden in zichzelf is, dus met een eigen spreek- en ademritme. Het moet niet anders kunnen en toch weer volkomen ongedwongen aandoen.

In je meest 'parlante' verzen, bijvoorbeeld 'Een vreemde dag', 'Ueber Tabaksteuern' en 'De kanalen van Mars' (uit Herakles *op de tweesprong) hangt de regelverdeling, die het beeld van het vers bepaalt, alleen samen met de grammaticale bouw van de (proza)zin. Het gedicht is dan toch alleen in zinsdelen gehakt proza, zonder zo'n eigen spreek- en ademritme.*

In de verzen die jij noemt, is het heel goed mogelijk de regelverdeling te wijzigen, zelfs te verbeteren. Ik meen dat dit beslist een zwakte van die verzen is, en zeker geen pluspunt. Het zijn 'teksten', geen gedichten eigenlijk, ze moeten het enkel van de informatie en wat trouvailles hebben. Een woord moet eigenlijk niet ergens anders kunnen staan. Kan dat wèl, dan is het gedicht niet helemaal perfect.

Als je werkt zoals ik werk (en zoals velen, denk ik, werken), is het inderdaad zo dat elk gedicht de vorm krijgt die bij de inhoud past. Die eenheid groeit vanzelf, tijdens de geboorte van het gedicht. Het heeft iets raadselachtigs, zoals het hele 'scheppingsproces', je kunt het achteraf proberen te beredeneren, terwijl je bezig bent denk je daar totaal niet aan, het zou zelfs dodelijk zijn. Controleren mag je ook pas later, bijvijlen, invoegen.

Ja, die verworpen verzen! Elke keer kom je ertoe, verzen op te nemen die de toets van je eigen kritiek op een bepaald moment niet meer kunnen doorstaan. Daar geneer je je dan voor, en het logische is: ze elimineren en voor zover je kunt, beletten dat ze nog ooit verder worden verspreid. Uitroeien met wortel en tak kan helaas niet! De ingrepen in de *Verzamelde Gedichten II* zijn niet zo heel groot. Ik heb een paar gedichten uit *Winter in Pompeï* geschrapt, en vrij veel weggelaten uit *Een otter in Americain.* Dat laatste kan ik verklaren: die bundel was een hybride. Jaren geleden vroeg Thomas Rap me, een bundel gedichten over De Zee te maken. *Betreffende Vogels* was een succes geworden, dat was ook op zijn instigatie ontstaan, en nu dachten we een nieuwe bundel op een dergelijke wijze te kunnen maken. Het was een vergissing. Die vogels, dat was iets waar ik zelf al vele jaren mee in mijn hoofd rondliep, die vlogen als het ware vanzelf naar buiten. De Zee zei me niet veel. Tot overmaat van ramp liet Thomas een schitterende dummy maken: Hans Warren, De Zee! Ik voelde me toen verplicht Zee-gedichten te schrijven, de Zee er bij de golven bij te slepen, à tort et à travers, en het resultaat was afschuwelijk, althans in mijn eigen ogen. Het lukte niet. Toen ik wat gedichten bij elkaar had, is *Een otter* ontstaan, een soort hybridische bundel waaraan ik geen enkel plezier heb beleefd. Voor de herdruk in de *VG* heb ik al die zeegedichten geschrapt, waarmee ook de titel kwam te vervallen. De bundel heet nu *De vondst in het wrak* - toch nog een beetje zee, maar deze althans spontaan ontstaan.

Ik kan het ook niet laten, aan de gedichten te blijven sleutelen, zodat er op den duur toch wel heel afwijkende lezingen gaan ontstaan. Soms ontdek je ineens een echte ‘fout’: zo staat er in ‘Het zwijgen’: basalt. Dat moet uiteraard arduin zijn, in basalt zijn geen insluitsels van dierskeletjes, schelpjes etc. De lezing in de nieuwe uitgave wordt dus: arduin. Vaak schrap ik woorden, regels, vooral als ze wat geëxalteerd of melodramatisch zijn. Verder verkleinwoorden, het vrijwel altijd overbodige ‘lief’ als toevoegsel of tussenwerpsel.

Die nuchtere toon, het parlante, heeft me uiteraard altijd wel gelegen, maar het is mogelijk duidelijker geworden nadat ik met het werk van Kaváfis in aanraking was gekomen. Ik weet eigenlijk niet precies wanneer dat gebeurd is, het moet wel in Frankrijk in de jaren vijftig zijn geweest. Mogelijk kom ik het later in mijn *Dagboek* tegen.

Zijn werk heeft niet zo'n verpletterende invloed gehad als dat van de voorbeelden die je omstreeks je twintigste had?

De Tachtigers, Van de Woestijne, Marsman c.s. (bien étonnés) schreven Nederlands dat ik zó na kon volgen. Die schitterende openingsregels van vele van Van de Woestijne's verzen met hun beelden, gedragenheid, klank, alliteratie, die kun je proberen te imiteren, en als 't een beetje lukt, heb je een aardige pastiche. Je kunt, laten we zeggen, ook wel Rilke of Trakl in het Nederlands navolgen. Dat heb ik geprobeerd. Met een taal die ver van de onze afstaat als het Grieks ben je veel vrijer. Bovendien heb ik Kaváfis pas ontdekt, toen ik mijn eigen weg al gevonden had en zelfs verzen had geschreven die van een zekere verwantschap met zijn werk getuigden.

Wat de Griekse cultuur voor me betekent, is natuurlijk niet in een paar woorden te zeggen. Zoiets als gist, desem, alles zou plat vallen als die cultuur er niet was geweest. Goed, anderen hebben de fakkel over moeten nemen, Griekenland betekent absoluut niets meer op dit moment, zo anders dan Italië, dat altijd vooraan is blijven staan, maar wanneer je vandaag de dag rondloopt tussen de povere resten van meer dan 2000 jaar geleden, in de musea de schatten ziet, de Griekse boeken van de plank neemt en je erin verdiept, dan word je toch, ik althans, telkens weer met verbijsterende bewondering vervuld: dit heeft bestaan, is mogelijk geweest, dit was een mensengemeenschap, een samenleving op een peil, met een beschaving, een kunnen, een harmonie, die nimmer zijn geëvenaard.

Wat me aanvankelijk ook nog naar het ‘Griekse’ heeft getrokken, is natuurlijk - vergeet niet dat ik in de jaren dertig mijn strijd met mezelf moest voeren - aansluiting bij een beschaving waarin homoseksualiteit zijn vrije plaats had.

Het heeft toch een tijdje geduurd voor je er in je verzen openlijk over schreef.

Voor zover ik weet, ben ik de eerste Nederlandse dichter geweest die onverbloemd homoseksuele verzen heeft geschreven. *Pastorale* was nu eenmaal voor een jonge vrouw, niks aan te doen, en Thijsse was een oude heer. Maar van de derde bundel af wordt het toch steeds onmiskenbaarder, en dat was in het begin van de jaren vijftig bij ons nog wel wat nieuws. ‘De visser van Procida’ is mogelijk het eerste en ‘Beeltenis’ kan vrij moeilijk voor een vrouw geschreven zijn, en van daaraf is het toch wel duidelijk? Het doet er ook niet zo heel veel toe, ik herinner me alleen dat ik, reeds in het begin van de jaren vijftig, op tegenstand stuitte als ik geprononceerd homoerotische gedichten wilde publiceren. Zelfs nu is het nog vaak zo, dat er in besprekingen kritiek wordt uitgeoefend als zou een homo-erotisch gedicht voor een hetero niet te begrijpen zijn. Het is krankzinnig. Ik pleeg dan grof te zeggen dat een liefdesgedicht voor een zeug ook een top in de poëzie kan worden. Wat doet het onderwerp er nu toe, het is de liefde of de drift die telt. Ik heb niet de minste moeite met een schitterend liefdesgedicht dat door iemand voor een vrouw geschreven is, evenmin als met een prachtig godsdienstig gedicht, ook al ben ik zelf volkomen ongodsdienstig.

Uiteraard is de sensibiliteit van een homoseksueel enigszins anders dan die van een hetero, aangenomen dat beiden in ‘Reinkultur’ zouden bestaan, wat, zoals nu wel ieder weet, niet voorkomt. Een andere homoseksueel zal die sensibiliteit snel herkennen, je haalt het er meestal direct uit. Maar dit heeft met het goed of slecht zijn van een gedicht absoluut niets te maken. Wel is het zo dat een bijzonder groot percentage van de belangrijkste kunstenaars homoseksueel is, en dat is blijkbaar moeilijk te verteren voor de hetero's. Ik denk dat het nog erg lang duurt eer homoseksualiteit ervaren wordt zoals ik graag zou willen: als een normale zaak waar je niet over praat, waar je niet voor uitgestoten wordt, maar zéker ook niet met een badge op je borst voor gaat lopen.

Ben je inderdaad volkomen ongodsdienstig? En de Griekse goden dan?

Natuurlijk komt de metafysica af en toe om de hoek kijken. Mogelijk heb je gezien dat Plato een van de weinige boeken is die bij mij onder handbereik staan (wat niet wil zeggen dat ik hem dagelijks ter hand neem). Ik heb, zoals ik je vertelde, nooit enig godsdienstonderwijs gehad, in mijn ouderlijk huis werd godsdienst genieerd, bestond gewoon niet. Was dus ook geen probleem, dat werd het pas toen ik op het dorp Borssele, waar een zeer gemengde bevolking woonde met zelfs Geref. Kerk en Geref. Gemeente, met bepaalde dingen in aanraking kwam. Vroeg ik ernaar thuis, dan kreeg ik natuurlijk wel antwoord, maar mijn ouders vonden dat ik het later zelf maar uit moest zoeken, ze hadden me bv. ook niet laten dopen, nogal schandelijk voor vooraanstaande lieden op zo'n dorpje. Nou, ik heb dat gedaan, ik meen dat ik nu zelfs buitengewoon veel van het christendom en van vele andere godsdiensten afweet. Ik vind vooral het christendom een bijzonder onaangename godsdienst, ik zal me nooit en te nimmer met wàt dan ook ervan kunnen verenigen. Maar zonder religieuze gevoelens ben ik niet. Dat is geen sterveling. Het in inherent aan het bestaan van de mens, en zonder dat en andere illusies komen we er niet. Als we maar blijven beseffen, dat het steunpuntjes, hulplijnen bij het denken en illusies, wanen, zijn. Dan mogen ze ook wel eens in een gedicht komen, zoals in 'Deze kleine bronzen hengst', 'Sukhodaya Boeddha' en bovenal in 'Hermes', dat puur een gebed is, ik kan het niet anders zien. Wat de 'realiteit' van die Griekse goden betreft, aan de studeertafel gelooft niemand in een god, ik al helemaal niet, en als ik in hun heiligdommen sta, ook niet. Maar je kunt geen gedicht schrijven zonder er 'in te geloven', al is het maar voor de duur van het vers. Ik heb bij de cyclus 'De Olympos' dus telkens even in de twaalf grote goden geloofd. Bovendien: wat was het een áardig geloof, zo overal en in alles iets.

Hoe sta je tegenover de wereld om je heen?

Ik jaag de schoonheid na, en de aangename dingen des levens. Het is altijd mijn streven geweest, zoveel mogelijk van het leven en van alles wat goed en mooi is te genieten. Ik verafschuw lelijkheid, narigheid en kou. Die dingen hoef je echt niet na te jagen, die komen in horden vanzelf op je af, mèt verdriet, pijn, onbehagen, ellende, ga maar door. Je moet wel volkomen gek zijn als je daar ook nog naar streeft. Ik beklaag me niet, weet niet wat me nog boven 't hoofd hangt, maar heb m'n portie echt ruimschoots gehad, voldoende in ieder geval om van de zon te houden omdat ik de schaduw ken. Zoals je uit onze gesprekken wel gemerkt zult hebben, zit ik alles behalve in een ivoren toren te mijmeren, maar leef intensief met alles mee; kan ik zelfs verschrikkelijk kwaad worden om alles wat er overal in de wereld verkeerd gebeurt. Het zal, het moét haast wel, een doodenkele maal sporen in een vers nalaten, maar 'geëngageerde' poëzie heb ik zelden of nooit geschreven. Een opgelegd programma verpest verzen, ik walg van alle drijverij, van drammers, ook al vind ik dat ze soms aan de goede kant staan. Overigens komt er in mijn nieuwe *Verzamelde Gedichten* als invoeging een merkwaardig 'politiek' vers uit de jaren vijftig.

Iets heel anders dus dan de 'amberen verzen' van Corydon uit het gedicht 'Verzuchting' Iets als 'Grynszpan' en 'Dilmiamour'? Maar de puur esthetische Corydon en Hans Warren die de ellende van oorlog en vervolging ziet, reiken elkaar in zulke verzen toch de hand. Zoals ook in het tweedelige gedicht 'Na de overstroming' de ramp en het persoonlijke zich vermengen.

Corydon, dat was inderdaad een zelfportret, en ik stuurde je het oude vers over het traangas juist omdat het als het ware in a nutshell die situatie tekent. Waarschijnlijk is dat ook de reden waarom ik het destijds terzijde schoof. Toen ik het terug vond, was ik zelf verrast en nu heeft het dus zijn plaats gekregen. Dat je het vasthaakt aan 'Na de overstroming' is goed gezien, lijkt me.

Hier vertel je iets over een gedicht dat een lezer niet kan weten. Hecht je belang aan verklaringen, toelichtingen bij poëzie?

Ik vind ze pretentieus, vooral wanneer de lezer met geringe moeite op kan zoeken wat er bedoeld is. Maar, zoals met alles, er is een soort gulden middenweg. Van bv. het gedicht 'Laat bloemen uw tolk zijn' is de volledige portée pas te begrijpen als je weet dat 'Männertreu' een zwarte vanille-orchis is met een zware, zwoele geur, en 'Lad's Love' de Engelse volksnaam voor een artemisia-soort die, tussen de vingers fijn gewreven, naar sperma ruikt, en die vooral in (verkapte of minder verkapte) Engelse homo-erotische verzen uit omstreeks 1900 nog al eens vermeld wordt. Vaag staat me voor de geest dat er zelfs een bundel kostschoolpoëzie *A Garland of Lad's Love* of iets dergelijks heet. Moet je zoiets nu 'verklaren'?

Ik heb nog nóóit een verklaring van gedichten gegeven, maar dan ook wel eens op mijn kop gehad. Zo is de gebruikelijke titel van *Le départ de Cythère: L'Embarquement pour Cythère.* Nu kan ieder die voor dit schilderij staat, zelf wel onmiddellijk constateren dat dit tafereel geen inschepen voor, maar een vertrekken na gedane zaken is. Maar een titel is een stempel, dus: ik ben fout. Ik ben nîet fout. Watteau heeft zijn schilderij *Le départ de Cy thère* genoemd en het ook als zodanig afgeleverd. Alleen is prompt daarop de foute benaming ingeslopen en die is blijven plakken. Slechts enkele kunsthistorici zullen hiervan op de hoogte zijn. Moet ik dit nu 'verklaren' of moet ik 'op mijn kop krijgen'?

Heb je een voorkeur voor een romantisch, vertellend soort schilderkunst? Daar verwijzen je gedichten nogal eens naar.

Mijn voorkeur in de schilderkunst gaat uit naar Renaissance en Classicisme, de twee duidelijke herlevingen van de Oudheid. 'Romantiek' als periode ligt me niet; als verschijnsel (en als zodanig is het begrip van alle tijden) wèl. Er zijn wild en stil-romantische schilderijen uit veel vroeger tijden. Ook Classicisme en Romantiek lopen zo sterk in elkaar over, dat je soms dezelfde doeken tegenkomt op een tentoonstelling over Romantiek en een over Classicisme. Neo-classicisme en Romantiek gaan dan soms een perfect huwelijk aan; de strakke koelheid krijgt wat gloed en de te grote gevoelsuitbarsting wordt getemperd. Dan kun je een meesterwerk krijgen: volkomen beheerste emotie, een besef van schoonheid en vergankelijkheid dat de tranen in je ogen drijft. Adagio, de klank van hobo, de gloed van donkerrood fluweel en oud goud, kamperfoeliegeur.

Ik noemde eens Richard Wilson in een gedicht, dat is nog 18e eeuw. Het portret van Joséphine door Prud'hon, is van iets later. De grootste schilders zijn dat beslist niet, en daarmee kom ik tot het volgende: het feit dat een bepaald schilderij maakt dat je erdoor geïnspireerd wordt tot een gedicht, wil niet altijd zeggen dat het je 'voorkeur' heeft. *Les énervés de Jumièges* is een braaf horreur, een soort zondagschoolwandplaat.

Watteau wordt overigens automatisch door ieder te láat gedateerd, hij heeft niets met Romantiek te maken, leefde van 1684 tot 1721. *Le départ de Cythère* is van 1717. Ook hier weer: hoewel ik *dit* schilderij een van de mooiste ter wereld vind, hoort Watteau toch weer niet tot mijn favoriete schilders. Dat is mogelijk Giorgione - maar nu dwaal ik af, straks kom ik aan mijn favoriete componisten en weet ik van geen ophouden.

Voorin de bundel Winter in Pompeï *staat het gedicht* '*Op een Bataks doodkistje', dat in jouw werk iets opvallends is, omdat het een soort poëtisch programma geeft. Maar dan een dichterlijk ideaal dat je in je gedichten juist helemaal niet nastreeft: een geheimzinnig, in zichzelf besloten, fascinerend maar niet rationeel te duiden vers.*

Het Bataks doodkistje is een merkwaardig voorwerp, het schijnt iets erg zeldzaams te zijn. Niemand weet wat het is, er wordt verondersteld dat het tot de outfit van een magiër heeft behoord. Je moet bij de interpretatie van dat gedicht niet te ver gaan: ik heb hier beslist geen programma voor altijd bedoeld, meer een inval: zo ook eens een gedicht schrijven, waar ieder omheen draait, fantaseert, uitlegt en verklaart, maar waarvan niemand kan zeggen: zo was het. Zoals je wel weet, houd ik niet van programma's, voorschriften, en nog minder van engagement. Allemaal stokken in het wiel van de poëzie.

Zijn er gedichten van je die aan dat ideaal van het Bataks doodkistje beantwoorden?

Misschien 'Johannes Prodromos', uit *Tussen Hybris en Vergaan.* Het is een heel complex vers, waar ik zelf niet goed uitkom. Dit is ook een 'schilderijgedicht', geïnspireerd namelijk op een - levensgrote - ikoon van Johannes de Doper (de Voorloper), zoals die in de orthodox-griekse iconografie vaak wordt afgebeeld: een donkere asceet met enorme vleugels, gelooide huid, brandende ogen, woeste lokken, staand tegen een egaal gouden (ikoon) achtergrond. Mens, engel, vogel. Wie de 'ik' is, weet ik zelf niet: de gelovige, de beschouwer, de dichter? En die slotregel? Het is een vers dat mezelf ontsnapt. Ontsnapt is.

Jan van der Vegt
Hans Warren, een korte biografie

Hans Warren - voluit: Johannes Adrianus Menne Warren - werd op 20 oktober 1921 te Borssele geboren. Vader Pieter Warren (geb. 22 december 1890, overl. 25 maart 1959) was water- en wegenbouwkundig ingenieur en moeder Albertina Femmetje Mennes (geb. 28 februari 1894, overl. 7 juli 1951) was onderwijzeres. Grootvader Warren was een rijke aannemer uit Vlissingen, maar in de hongerwinter is hij in armoede in Amsterdam gestorven. De artistieke aanleg erfde Hans Warren niet van die kant, maar wel van moederszijde. In de familie Mennes was men muzikaal, de overgrootvader van de dichter was orgelbouwer.

Pieter Warren was in augustus 1921 met zijn vrouw in Borssele komen wonen, omdat hij er belast was met het toezicht op de Calamiteuze Polder, een niet al te tijdrovende baan die het echtpaar sociaal aanzien verschafte. Later schreef zijn zoon over dit dorp:

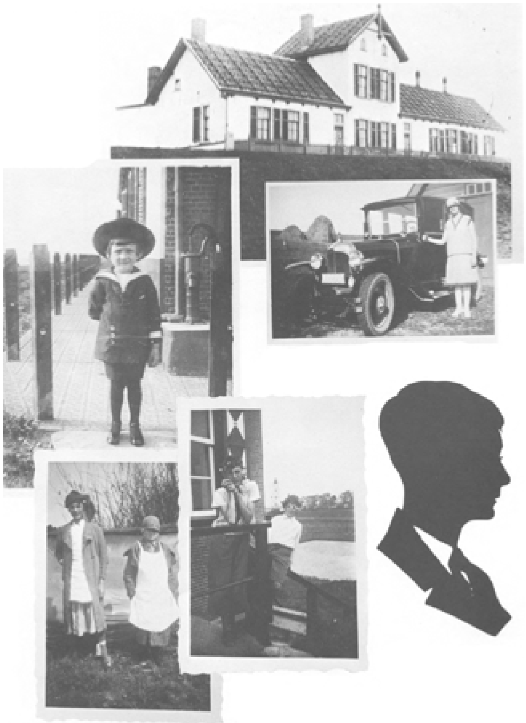
> In 1921 was Borssele een afgelegen landbouwdorp op de uiterste zuidwestpunt van Zuid-Beveland, enkel te bereiken per lokaaltreintje vanuit Goes, of per boot vanuit Vlissingen en Terneuzen. Of per rijtuig. Het huis dat mijn ouders er betrokken en waarin ik geboren zou worden, stond nog afgelegener. Het was gebouwd op de kruin van de zeedijk, een paar kilometer buiten het dorp. Verharde wegen waren er niet. Ze waren min of meer groen van gras en kamille, met twee sporen voor de wielen, gevuld met losse keien.[1.]

Hans bleef enig kind. De status van zijn ouders en het isolement van de plek waar zij woonden, maakten dat hij weinig contact met leeftijdgenootjes had. Hij groeide op in de natuur, die daar toen nog onbedorven en schitterend was:

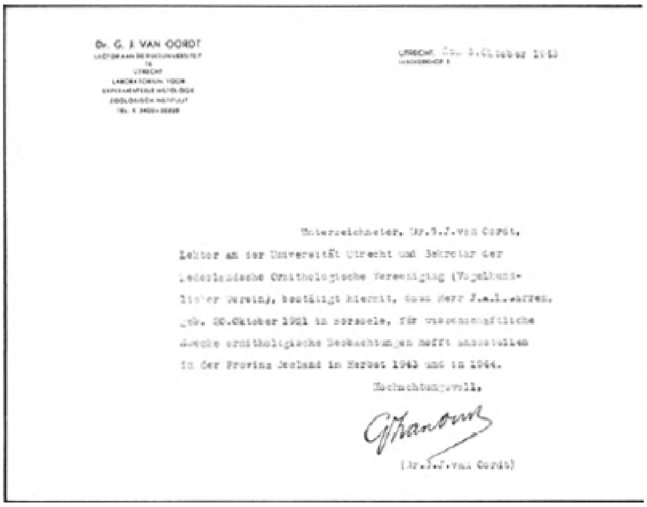
> Zeehonden lagen bij eb bij honderdtallen op de zandbanken in de Westerscheldemonding; bruinvissen sprongen als dolfijnen in scholen door de vloed, vele kilometers kon je dwalen over schorren, langs kreken, jonge duintjes, een echt vogel- en bloemenparadijs dat ik later ontdekte - een gebied dat zich meten kon met De Beer, met Texel, een terrein dat haast niemand heeft gekend, en dat nu volkomen verdwenen is. De zeehonden en de bruinvissen zijn weg. Waar duizenden vogels nestelden en zeldzame planten groeiden, verrezen een kerncentrale, ontzaglijke fabrieken van Hoechst en Péchiney, werden havens gegraven, en de plaats waar mijn geboortehuis heeft gestaan is er niet meer, hoe raar dat ook klinken mag, die is gewoon verdwenen bij een dijksverhoging.

De familie van vaderszijde: aannemers. Van moederszijde van geslacht op geslacht: orgelbouwers. Maar er is ook wat boerenbloed: Adriana de Blok (1868-1951), mijn grootmoeder van moederskant, stamde uit een Walcherse boerenfamilie. Hier is zij, 16 jaar oud, vlak voor ze haar klederdracht aflegde.

Dit is, op 1 sep. 1919, de jonge waterbouwkundige Pieter Warren met zijn mooie onderwijzeres Albertina Mennes. Ze trouwden in Vlissingen.



Het huis Zeedijk 323 te Borssele, waar ik op 20 okt. 1921 geboren werd in de voorkamer van de linkervleugel. De heerlijke woning die uitzag over de Westerscheldemonding is helaas na de februariramp '53 afgebroken.
Hans, een jaar of vier oud.
Mijn moeder in de jaren twintig, bij de De Soto.
Hans, een jaar of tien, met een neefje, verkleed en á la Von Glöden (Borssele versie) met bloemen in 't haar. Het zat er al vroeg in.
Schaduwportret, 1935 gemaakt op de wereldtentoonstelling in Brussel.



Dr. G. J. VAN OORDT

Utrecht, [illegible] Oktober 1943

Unterzeichneter, Dr.G.J.van Oordt,
Lektor an der Universität Utrecht und Sekretär der
Nederlandsche Ornithologische Vereeniging (Vogelkundiger Verein), bestätigt hiermit, dass Herr J.A.L.Warren,
geb. 20.Oktober 1921 in Borssele, für wissenschaftliche
Zwecke ornithologische Beobachtungen [illegible] anzustellen
in der Provinz Zeeland im Herbst 1943 und in 1944.

Hochachtungsvoll,

(Dr.G.J.van Oordt)

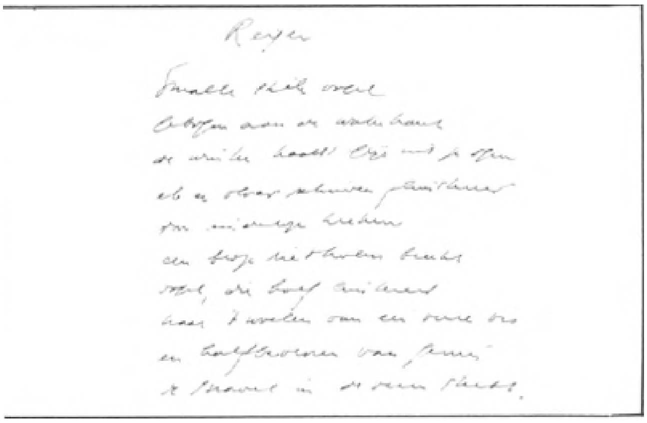
In ‘Geheim Dagboek’ deel 1 wordt verhaald welk een wonderlijke uitwerking zo'n verklaring op Duitse autoriteiten had. De verklaring die Warren in de oorlog kreeg om met een veldkijker door het landschap te trekken om ornithologische waarnemingen te doen.

Ambtenaar van de Burgerlijke Stand, 1946, bij het voltrekken van een huwelijk.

14 mei 1951, door een Parijse straatfotograaf.

Met mijn lievelingsboek uit die tijd, ‘Le Grand Meaulnes’, 1946.

14 dec. 1947, foto door Jan Vermeulen, in Leiden gemaakt.



Handschrift van het gedicht ‘Reiger’.

In 1928 ging Hans naar de Openbare Lagere School van Borssele. Hij was al bijna zeven jaar. Zijn vader bracht hem met de auto, waardoor hij zich natuurlijk meteen van de andere kinderen onderscheidde. Die maakten hem tot mikpunt van hun spot en plagerijen. 'Ik paste me niet bij de andere kinderen aan, en zij ook niet bij mij, ook later niet,' schreef Warren in 1971, en:

> Ik hield van leuke kleren, van een ringetje - in een tijd toen een overhemd met een bloemetje of een kettinkje om je nek eenvoudig onmogelijk waren voor een jongen. Ik heb het éenmaal bestaan een roodgeblokt Schots overhemd aan te trekken, het is me honend ongeveer van het lijf gescheurd, en ook een blauwfluwelen buisje waar ik gek op was heb ik in eenzaamheid versleten. Ik speelde natuurlijk ook liever met meisjes.

Maar de hoofdonderwijzer van die lagere school, H. de Priester, maakte veel goed. Hij was een vurig liefhebber van botanie en bracht Hans kennis van de natuur bij, die deze zelf verruimde door te lezen wat hij erover in handen kon krijgen. Dat zette hij voort op Het Goese Lyceum, waar hij in 1935 heenging. Hij bleef er in de 4e klas zitten en haalde in 1941 het eindexamen.

Het was oorlog geworden, hij was negentien jaar en van studeren kwam onder die omstandigheden niets. Onder leiding van H.M. van der Spoel probeerde hij zich in schilderkunst te bekwamen, waarbij hij voorkeur had voor het uitbeelden van vogels. Een succes werd het niet.

Hij hield zich in die oorlogsjaren vooral met ornithologie bezig, waarover hij toen hij nog op het lyceum zat, al was gaan publiceren in natuurtijdschriften (In Weer en Wind, De Levende Natuur, De Wandelaar). De ondertekening van zulke bijdragen met Joh. A.M. Warren was een duidelijke verwijzing naar Jac.P. Thijsse, die hij erg bewonderde. Op 27 oktober 1942 ontmoette hij Thijsse voor het eerst. Hij zocht hem op in zijn huis in Bloemendaal.

Door simuleren en door medewerking van betrouwbare artsen wist Hans Warren aan arbeidsdienst en tewerkstelling in Duitsland te ontkomen. Hij kon zich aan het waarnemen van vogels blijven wijden en maakte daarvoor tochten naar allerlei natuurgebieden in Nederland. Omdat de Duitse militairen iemand die met veldkijker en tekenmateriaal door het landschap trok, niet vertrouwden, werd Warren voorzien van verklaringen van het Museum voor Natuurlijke Historie te Leiden en van de secretaris van de Nederl. Ornithologische Vereniging. Op 25 november 1943 werd hij bovendien officieel beëdigd als controleur van de Vogelwet.

Maar naast de natuur was er ook de literatuur. Op de middelbare school had hij het werk van Alain-Fournier leren kennen en *Le grand Meaulnes* werd zijn lievelingsboek. In 1941 schreef hij voor het eerst gedichten. Hij liet er, toen hij van school af was, wat van lezen aan zijn leraar Nederlands, maar die moedigde hem niet aan. Toch bleef hij ze schrijven, geïnspireerd door de natuur en door zijn liefde voor het meisje Sybille.

Op 16 april 1942 begon Hans Warren zijn *Geheim dagboek*, waarin hij over die liefde schrijft en ook over het steeds duidelijker worden van een homoseksueel element in zijn erotische gevoelens. Niet alleen dat was een probleem, zijn ambivalente gevoelens tegenover zijn ouders waren dat ook. Zij waren Duitsgezind en dat verafschuwde hij. Zelf deed hij af en toe koerierswerk voor de verzetsgroep van Sybille's vader.

Steeds meer ging hij zich schrijver voelen. De ambitie schilder te worden gaf hij op, en zelfs de natuurstudie leek door de poëzie op de achtergrond te raken. Op 19 augustus 1943 schreef hij in het dagboek over de verzenreeks 'Pastorale', genoemd naar een beroemde sonate van Scarlatti - een van zijn lievelingscomponisten - maar ook blijkens die titel ingegeven door liefde in en voor de natuur.

Op 19 juni 1944 las Warren in de Haagse Post een advertentie van een jongeman die literaire contacten zocht. Hij schreef erop en kwam daardoor in aanraking met W.K. van Loon. Zo kreeg hij gelegenheid te publiceren in kleine, gestencilde bladen als Maecenas, En Passant en Parade der Profeten, en deed hij zijn intrede in de literatuur via een kring van jonge schrijvers, waar ook Paul Rodenko, Hans van Straten, Jan Vermeulen, Guillaume van der Graft en Ad den Besten bij hoorden. Met Rodenko is hij een literaire vriendschap blijven onderhouden, hoezeer hun ideeën ook verschilden.

Tegen het eind van oktober 1944 werd Zuid-Beveland bevrijd. Vader Warren werd opgepakt en geïnterneerd, het ouderlijk huis werd geplunderd. ‘Ik had me het moment van de bevrijding anders voorgesteld’ is een van de laatste zinnen van het eerste deel van het *Geheim dagboek.*

Hans Warren gaf zijn studieplannen nu voorgoed op. Hij werd in het voorjaar van 1945 ambtenaar van de Burgerlijke Stand van de gemeente Borssele en tot 1949 werkte hij daar op de secretarie. In oktober 1946 verscheen in de Helikon-reeks van uitgeverij Stols zijn eerste bundel: *Pastorale.* Van het literaire leven is hij afzijdig gebleven, al maakte hij nog wel een keer een dichtersbijeenkomst mee op de Assumburg te Heemskerk. In het gedicht ‘Dichters anno 1945’ uit de bundel *Winter in Pompeï* kijkt hij er later wat ironisch op terug:

> Soms zie ik ze nog gaan
> met hun tennisschoenen, hun vale ogen,
> een stoet van dichters en dichteressen
> uit een zompig, zwaar land. De hemel dreigde
> en achter het duin dreunde de zee,
> het grauwe symbool van onze vrijheid.
>
> We dansten op een gammele toren
> de hoki-poki, de oorlog was voorbij,
> we mochten nu wel argeloos dronken worden,
> maar dat dansen was hossen,
> en ze dronken niet, de geschondenen
> met hun gave huid, er was geen vreugde,
> het was een oude glans, een kelderlucht,
> iets voor harmonium of hoogstens mirliton.
>
> Ik hoorde niet bij hen. Ik hoorde nooit bij hen,
> ik zonderde mij af met een charlatan,
> een zwarte zwerver in de tros. Terwijl
> de droeve stoet voor ons een boetepalm aanhief
> lagen wij in het duin, de palmen ritselden,
> melati droop bedwelmend in ons haar.

Zo bleef het isolement uit de kinderjaren gehandhaafd. Warren ontwikkelde zich niet alleen als dichter - op *Pastorale* volgde een lange reeks bundels - maar ging ook als criticus werken. In 1946 begon hij kronieken te schrijven voor het dagblad Vrije Stemmen en met ingang van 11 oktober 1951 zette hij dit werk voort in de Provinciale Zeeuwse Courant, waarin Vrije Stemmen werd opgenomen. In de dertig jaar dat hij tot nu toe voor de PZC gewerkt heeft, zijn er meer dan 1500 literaire kronieken van hem verschenen, en bovendien verzorgde hij ook nog andere rubrieken voor de krant. In 1970 kwam een heel beperkte bundeling *Kritieken* uit, maar een veel ruimere keus uit dit werk is in voorbereiding.

In 1949 verscheen de ornithologische studie *Nachtvogels*, die ook internationaal aandacht trok. Het was het jaar waarin hij zijn loopbaan als ambtenaar opgaf om van de pen te gaan leven, onder meer als vertaler van een reeks boeken over dieren. Hij vertrok naar Engeland, waar hij in 1952 te Bournemouth trouwde met Helen Mary Ferguson, die hij in 1949 had ontmoet. Met zijn Engelse vrouw verhuisde hij in 1952 naar Parijs (Nanterre), waar de Warrens tot 1957 bleven wonen. Omdat er voor een gezin met kinderen (er werden twee dochters en een zoon uit het huwelijk geboren) in Parijs geen geschikte woonruimte te vinden was, vestigden ze zich in de

1957: Verzorgen van de kooivogels.
Met Mario, 1978 in de tuin van Kloetinge. Foto: Lon van Keulen.
Met mijn dochtertjes bij de kuikens, 1958 (Publicatierechten: P.Z.C.)
Amsterdam, 29 mei 1975, middernacht: Gerrit Komrij, Mensje van Keulen, Hans Warren en Adrie van Griensven. Foto: Lon van Keulen.
Met Mensje van Keulen, Yerseke, 12 maart 1977. Foto: Lon van Keulen.

zomer van 1957 weer op Zuid-Beveland, nu in het dorp Kloetinge, in het huis ‘Welgelegen’, een eeuwenoude verbouwde arbeiderswoning.

Drie keer werd zijn werk bekroond: in 1958 met Lucie B. en C.W. van der Hoogtprijs (voor de bundel *Saïd*), in 1970 met de Pierre Bayleprijs voor literaire kritiek van de Rotterdamse Kunststichting en in 1971 met de Zeeuwse Prijs voor Kunsten en Wetenschappen. Warren voegde een nieuw genre aan zijn werk toe toen hij in 1975 als romancier debuteerde met *Steen der hulp.* Als vertaler ging hij zich in opdracht van uitgeverij Bert Bakker met de zeer omvangrijke werken van De Sade bezighouden.

Hans Warren is in Kloetinge blijven wonen. Reizen maakte hij bij voorkeur naar Griekenland, dat hij grondig heeft leren kennen. Zijn huwelijk werd in 1975 door echtscheiding ontbonden en sinds 1978 woont hij samen met zijn vriend Mario Molegraaf.

Overzicht van publicaties

I Dichtbundels

Pastorale, 's-Gravenhage 1946
In memoriam Dr. Jac.P. Thijsse, 's-Gravenhage 1947
Eiland in de stroom, Amsterdam 1951
Leeuw Lente, Amsterdam 1954
Vijf in je oog, Amsterdam 1954
Saïd, 's-Gravenhage 1957
Een Roos van Jericho, Amsterdam 1966 (keuze uit eerdere gedichten aangevuld met acht nieuwe verzen)
Tussen hybris en vergaan, Den Haag 1969
Schetsen uit het Hongaarse volksleven, Amsterdam 1971
Verzamelde gedichten 1941-1971, Den Haag 1972 (heruitgave van alle eerder verschenen bundels waaraan toegevoegd de niet afzonderlijk gepubliceerde bundel Oorzaak en gevolg)
De Olympos, Amsterdam 1973 en Middelburg 1973 (verkorte uitgave)
Herakles op de tweesprong, Den Haag 1974
Een liefdeslied, Zandvoort 1974
Betreffende vogels, Amsterdam 1974
't Zelve anders, Amsterdam 1975 (heruitgave van *Pastorale* met naast elk oorspronkelijk gedicht een herschreven versie)
Winter in Pompeï, Den Haag 1975
Sperma en tranen (onder het pseudoniem Engel Piccardt), Amsterdam 1976
Zeggen wat nooit iemand zei, Amsterdam 1976
Behalve linde, tamarinde en banaan, Amsterdam 1978 (gewijzigde heruitgave van *Sperma en tranen*)
Een otter in Americain, Baarn 1978 (bevat ook de iets eerder verschenen bibliofiele publicaties *De vondst in het wrak* en *Voor Mario*)
Verzamelde gedichten 1941-1981, Den Haag 1981

II Proza

Nachtvogels, Arnhem 1949 (ornithologische studie; fotografische herdruk Amsterdam 1978)
Kritieken, Middelburg 1970 (bevat 7 kritieken, een signalement, 4 gedichten en een essay door André Oosthoek)
Steen der hulp, Den Haag 1975 (roman)
Demetrios, Amsterdam 1976 (verhalen)
Geheim dagboek, Eerste deel 1942-1944, Amsterdam 1981

III Literaire Vertalingen

D.A.F. de Sade: *De 120 dagen van Sodom of De school der losbandigheid*, Den Haag 1969
D.A.F. de Sade: *Liefde's misdaden, Heroïsche en tragische verhalen*, Den Haag 1970
Zoloé en haar twee trawantes, of Enkele episodes uit het leven van drie mooie vrouwen. Toegeschreven aan Markies de Sade, Amsterdam 1973
Alain Fournier: *De verre vriendin* (Franse en Nederlandse tekst van de gedichten uit *Miracles*), Middelburg 1975
Konstantin Kavafis: *Verborgenheden* (zeven gedichten), Amsterdam 1978
D.A.F. de Sade: *Juliette, of De voorspoed van de ondeugd* (eerste complete uitgave, de delen 1 t/m 4 verschenen eerder afzonderlijk), Den Haag 1980

IV Tijdschriftbijdragen (een keuze)

De egelstelling van de dichter (met Paul Rodenko), Maatstaf, 6e jrg., nr. 9/10, 1958/59, p. 860-898
Isolement (autobiografische schets), Maatstaf, 19e jrg., 1971, p. 345-354 De Sade als voorvechter van de deugdzaamheid, Maatstaf, 19e jrg., 1971, p. 390-408
De Griekse goden leven nog, Hermeneus, 50e jrg., 1978, p. 285-289

V Bloemlezingen

P.C. Boutens: *Mijn hart wou nergens tieren.* Keuze uit zijn werk, samengesteld en ingeleid door Hans Warren, Den Haag/ Antwerpen 1959
Spiegel van de Nederlandse poëzie, deel II: Dichters van de twintigste eeuw, herziene vierde editie, samengesteld door Hans Warren, Amsterdam 1979

Eindnoten:

1. uit: ‘Isolement’, een autobiografische schets, Maatstaf 19e jrg. nr. 6, okt. 1971 (speciale aflevering over Hans Warren), p. 345-354. Ook de volgende citaten zijn uit dit stuk, tenzij anders vermeld is. Verder is gebruik gemaakt van *Geheim dagboek, Eerste deel: 1942-1944*, Uitg. Bert Bakker, Amsterdam 1981, en van persoonlijke mededelingen van Hans Warren.

Hans Warren
Drie gedichten

Peiling

Hij ligt in het gras met de zoon van zijn vriend
en kijkt hem recht in de ogen.
Diens ogen lokken, dagen hem uit:
ik weet het, wat aarzel je,
ik heb al je gedichten gelezen.

De zoon is een lange, lenige jongen
met een hoekig, exotisch gezicht
en vingers die achteroverbuigen.
Hij lijkt op zijn vader, en nog meer
op wat ooit gedroomd werd om die vader.
De zoon krijgt een meerwaarde mee
van vertederd heimwee, wordt onaantastbaar.

Hij zwerft, slaapt in verlaten huizen,
is een dier dat bevrijding zoekt,
maar wijzer dan de man naast hem in het gras.

‘Waar blijf je met je Griekse ideeën’ vraagt hij,
zijn shirt uittrekkend,
‘maar wees dan ook voor mij
wat mijn vader niet voor me is,
deserteer niet’.

De man schrikt - ziet door dat wilde gezicht
golven van rook en water.

‘Ik ben Socrates niet’ zegt hij schamper,
en is al verloren.

In lagen

Bij het ontwaken - wat trieste droom -
herinnering dat ik, na eerst
een beroemde dichter te hebben omhelsd
wiens naam ik verzwijg, omdat noch zijn werk
noch zijn persoon me liggen,
naar jou toe ging.
Je lag naakt op je buik,
hoofd op gevouwen armen, en, wonderlijk:
je was niemand en Hem, en ideaal jong.

‘Ach nee’ zei je slaperig, maar toen ik aandrong
en beloofde dat ik stil naast je zou liggen
sloeg je lief een arm om me heen,
en even gleed ik in die windstilte
die niets met hartstocht
en alles met liefde te maken heeft.

Doch toen riep X, een jonge, nog onbekende dichter
wiens naam ik verzwijg omdat zowel zijn werk
als zijn persoon me aantrekken,
me wakker met een kop sterke koffie
die ik prees: wat is die koffie lekker,
en weg was jij (wie was je?), weg X, weg de koffie,
weg Hij.

Een open raam

Moeilijk, de ogen af te wenden
van dit zacht verlicht interieur.
Alles laag, rechtlijnig, uitgelezen
(het was een goede architect)
en in de verste hoek een vrijwel naakte jongen
die platen draait, gehurkt, afgewend hoofd.

Door 't open raam muziek, iets heets
klopt door een mist van vibrafoons.

Moeilijk, voorbij te lopen,
voorbij dit huis vol hese rythmen,
enkel dat zwarte achterhoofd te kennen
dat bij de gespannen rug hoort.
Is het een mooi gezicht? De rug zegt ja.
Heeft hij een mooi gezicht?

Laat het zo blijven,
onbewust van dit moment suprême,
de warme zomernacht.

Siem Bakker
Een inktvis tussen de voorntjes
Over veranderingen in het literaire werk van Jan G. Elburg

Ter inleiding

Zijn geboortestreek heet Zeeland, waarvan de taalverschuivingen als die in ‘houwe gorloge’ in zijn geheugen zijn blijven hangen, evenals de gewoonte van de bewoners om bij feestelijke gelegenheden elkaar gelukwensen op rijm toe te zenden, vol bijbelse beeldspraak. Geboren op 30 november 1919 in Wemeldinge, verhuisde Jan Gommert Elburg al heel jong naar Amsterdam. Daar hoorde hij de huisarts en de idealistische kleuteronderwijzeres deftig Nederlands praten, maar leerde hij plat Amsterdams van zijn klasgenootjes uit de rode buurt ten noorden van 't IJ.[1.] Na de H.B.S. was hij chemisch laborant bij B.P.M. en Organon. In 1943 verscheen clandestien zijn eerste bundel poëzie, *Serenade voor Lena.* Van 1945 tot 1949 werkte hij mee aan het pre-experimentele tijdschrift Het woord, met o.m. uitvoerige essays over poëzie. Zo schreef hij bijvoorbeeld enthousiast en gedetailleerd over Leo Vroman, die hij als een van de weinige veelbelovende dichters op dat moment beschouwde.[2.] Elburgs eerste experimentele bundel verscheen in 1952, *Laag Tibet.* In 1960 publiceerde hij zijn eerste prozaboek, *Praatjes kijken*, herdrukt en uitgebreid in 1974. Al vanaf 1954 doceert hij het vak ruimtelijke vormgeving aan de Rietveldacademie te Amsterdam.

Zowel zijn afstamming, als de omstandigheden waaronder Elburg tot schrijven kwam, zijn bepalend geweest voor zijn werk. De orale gerichtheid van de Vijftigerpoëzie verklaart hij uit de behoefte aan vrijheid, arbeid en brood in de crisistijd en hongerwinter. Op een al even concrete wijze schrijft hij de meeuwen en het water in zijn gedichten toe aan zijn afkomst, een geslacht van sluiswachters, schippers, vissers, zeelui, baggeraars en arbeiders op de werven. Trotse gevoelens over zijn poëzie en over zijn verzetswerk hoeven we niet te verwachten: ‘Mijn werkelijke gevoel geldt heel lullige mensen die nooit poëzie geschreven hebben, die blokkies uit de trambaan hakten en daarvoor opgepakt zijn, kapotgeschoten. Dat is die oorlog wel.’[3.] Het vooruit-kunnen-zien, de waarschuwing, beschouwt Jan Elburg als de voornaamste functie van het dichterschap.

De publicaties over Elburg nemen gestadig in aantal en omvang toe, al is er, in tegenstelling tot zijn vroegere bentgenoten Lucebert en Schierbeek, nog geen monografie aan hem gewijd.[4.] Het tijdschrift BZZLLETIN besteedde een heel nummer aan hem (februari 1976, 35 blz.), *De Vlaamse Gids* een half nummer (januari 1980, 44 blz.). Nog vrij recent is de paragraaf over Jan.G. Elburg in *Het komplot der Vijftigers* van R.L.K. Fokkema (De bezige bij, Amsterdam, 1979).

In dit overzichtsartikel valt de nadruk op Elburgs debuut en vroegste werk, aangezien daaraan tot nu toe weinig aandacht is besteed (met uitzondering van R. Cornets de Groot, door wie de troubadourstraditie in Elburgs poëzie werd onderzocht[5.]). Veel minder bekend dan zijn poëzie, maar zeker niet minder boeiend, is het proza: augustus 1981 verscheen onder de titel *De kikkers van Potter* een tweede bundel. ‘Geschreven cartoons’, aldus Elburg.[6.] Ook deze als ‘prozagedichten’ te beschouwen verhaaltjes krijgen hier wat meer nadruk dan zijn experimentele poëzie, gecanoniseerd in de verzamelbundel *Gedichten 1950-1975*, wat echter niet wil zeggen, dat de analyse en interpretatie daarvan al zulke vorderingen hebben gemaakt als die van het werk van Lucebert, dat veel belangstelling ondervond van het tijdschrift *Merlyn* en waaraan in het verlengde daarvan ook een dissertatie ten deel viel. Van de drie 'oer-experimentelen' uit Reflex (1948-1949), Gerrit Kouwenaar, Lucebert en Jan G. Elburg, bleef de laatstgenoemde geheel buiten het bereik van een tijdschrift dat de naam heeft zoveel gedaan te hebben voor de verstaanbaarheid van de Vijftigers.[7.]

1. Een romantisch-symbolistisch debuut in criterium

Onder normale omstandigheden zou *Serenade voor Lena*, de eerste dichtbundel van Jan Elburg, al in 1937 geschreven, in 1941 zijn verschenen bij uitgeverij W.L. Salm & Co. Alles was gereed voor de uitgave, maar de uitgeverij wachtte liever betere tijden af.[8.] Wel nog verscheen uit deze bundel het gedicht 'Evenwicht' in Criterium (1942, p. 128), het tijdschriftdebuut van Jan G. Elburg.

Een bemiddelende rol hierbij was weggelegd voor Toos Eijlders, dochter van de niet alledaagse, Amsterdamse kroegbaas John Eijlders, die er in zijn memoires zich dit van herinnert:

> De geboorte van Jan G. Elburg als dichter heb ik nog kunnen meemaken. Hij was tegelijk met mijn dochter lid van 'de ouwe getrouwen', een vereniging met oudleerlingen van de driejarige H.B.S. in onze buurt. Het was op een feestavondje van die vereniging, die hij mijn dochter een aantal gedichten liet lezen. Toos zei toen: 'Geef ze mij maar mee, bij ons komen toch zoveel dichters in het café.' Ik heb deze gedichten toen ter beoordeling gegeven aan Bertus Aafjes, Ed. Hoornik en Gerard den Brabander. En naar ik mij meen te herinneren, vond vooral Gerard het goed werk. En zo is Jan Elburg zijn dichtersloopbaan begonnen.[9.]

Evenwicht

'T is vreemd maar ik ben kalmer dan ik was:
Ik weet 'k ben van de muze en van jou verlaten,
't Is binnen koud en buiten liggen straten
Die woestenijen zijn van plas tot plas,

Maar 'k heb nog troost in wijnfles en in glas
En zekerheid dat, mocht ook dit niet baten,
't Voorbije toch iets moois heeft nagelaten:
De oude verzen die 'k vanavond las.

'k Zou dan ook nooit de dood uit wanhoop zoeken.
Maar als hij kwam ontving ik hem getroost:
Ik zou mijn glas nog heffen tot een toost
Op hem, op jou, de muze en mijn boeken,
Mijn jas omslaan en door den regennacht
Hem volgen tot het veer waar Charon wacht.

Is dit nu een typisch Criterium-gedicht? Er zitten wel parlandistische trekjes in (‘troost in wijnfles en in glas’ heeft iets van de bittertafelpoëzie uit Forum-kringen) en ook wel realistische elementen (koud, woestenijen), maar het duidelijkste zijn toch wel de romantische eigenschappen: muze, oude verzen, de liefde. Van het romantisch-realistische programma van Criterium vertegenwoordigt ‘Evenwicht’ de romantische kant. Het lijkt ons ook mogelijk om langs die romantische kant terug te gaan naar het symbolisme, dat zich vooral kenmerkt door het zoeken van objecten in de natuur ter vertaling van de ‘état d'âme’ van een dichter (het zogenaamde stemmingssymbolisme). Wanneer het symbolisme zich bedient van archetypische droomvisioenen (‘het veer waar Charon wacht’), spreekt men van metafysisch symbolisme.[10.] In ‘Evenwicht’ vinden we zowel het stemmingssymbolisme terug (in het octaaf) als het metafysisch symbolisme (in het sextet), een inhoudelijk niveauverschil, dat past bij de tradite van het sonnet. Ook het gastenboek van Eijlders bewijst, hoe traditioneel romantisch-symbolistisch Jan Elburg is begonnen.

Het was in augustus 1944, dat hij in mijn gastenboek het volgende gedicht schreef:

Dit hart

Hoe 't eind ook zij, toch zal dit hart weer zwalken,
slechts met de dromen in gelijke tred,
in 't enig land dat nimmer werd bezet
door bruten, noch hun opgezweepte schalken.

Geen ezelskop die het zijn lage wet
kan stellen met een oorverdovend balken:
het neemt zijn sprongen vrij en onverlet:
een hert, te smal voor hun metalen valken.

En mocht ook hier hun smakeloos bedil
met krijgsgezang zich grond verschaffen kunnen,
wil hun dit allerlaatste oordeel gunnen,
voordat zij wijken, schaamtevol en stil...
Eén wapen bleef mij, sterker dan het hunne:
het scherpgeslepen lied uit vrije wil.

Dat was de jonge Jantje Elburg uit de oorlogsjaren, die nog traditioneel kwatrijnen schreef. Na de oorlog zagen wij hem vooral samen met dichters als Kouwenaar, Koos Schuur en anderen, die bezig waren met een vernieuwing van de Nederlandse literatuur.[11.]

In 1943 debuteerde Jan G. Elburg in boekvorm, met *Serenade voor Lena.* Deze eerste, gestencilde, uitgave telde 26 gedichten en verscheen in een oplage van 75 exemplaren. De uitgevers waren K.C. van Boeschoten en L.J. Zimmerman in Den Haag.[12.] De clandestiene bundel ontleent zijn naam aan het openingsgedicht:

Serenade voor Lena

Weemoedig minnelied in drie accoorden:
Een vrouwenbeeld een dichter en de maan,
Dat sinds de hand de snaren leerde slaan
De samenslaap van de gelieven stoorde.

En zwichtte zij ooit die zijn klachten hoorde
Al wist zij hem in 't foltervuur te staan,
Ter dood gezengd en hulploos wrikkend aan
De blauwe pijl die hem het hart doorboorde?

Zij neuriet wel zijn lied maar weet geen woorden;
Zij neemt tot sieraad de vergoten traan
Maar stuurt den zanger bij haar poort vandaan
Langs eeuwenoude kronkelwegen door de
Verlatenheid, waar mijl na mijl ontspoorde
Gedichten tussen wingerdblad vergaan.

De inspiratie voor dit ‘bundeltje erotische verzen waarin tussen luchthartige speelsheid een ondertoon van ernst en weemoed klinkt’[13.], berust op de voorliefde van Elburg in die tijd voor troubadourslyriek, zoals uit het motto blijkt[14.], maar ook op een gelijknamig lied van Tino Rossi dat hem van toepassing leek op zijn eigen geliefde, Leny.[15.]

Speelsheid en interesse voor literaire tradities vallen ook af te lezen aan zijn medewerking aan de clandestiene uitgave *De zes vlijghen*, ‘sijnde eene Versaemelingh van Lofsanghen, Heekelvaersen ende Rijmen, waerin besongen wort de Minne, 't Schoone Vrouwmens, de Waerdt, de Seevaert, de Krijgh ende eenighe andere Saecken oftewel cleyne Strontjes van lastige Vlijghen op de craecksindelijcke Vensterdoecken van Hollands Burgherdeugt. Alle tesaemen geschreeven door Jan G. Elburg, F. Lulofs, Albert Redeker, A.C. le Roy, Koos Schuur en Aldert Witte’. Elburg en Schuur publiceerden in deze bundel uit 1943 beiden vier gedichten, de overigen allen drie. Er wordt geopend met het werk van Elburg: vier gedichten uit *Serenade voor Lena*, waaronder

Nocturne

voor Gerard den Brabander

Het donker in, de trap omlaag
Zij scheidt ze streng, haar edelknapen;
Tot hem: ‘Als je wilt blijven graag
Heeft God niet man en vrouw geschapen?’
Tot mij: ‘Neen, heus niet, dat verdraag
Ik niet met verzenbundels slapen
Voorzichtig op de trap omlaag:
't Is donker...’ Een verholen gapen.

En dan beneden met een vaag
Besef, dat 'k in mijn trotse wapen
Een stootlans door een molen draag,

Maar wachten wie mij op zal rapen
In 't donker, na de trap omlaag.

Aan realisme en relativering heeft het deze dichter, hoe romantisch soms, in zijn vroegste werk niet ontbroken.

Uit 1943 dateren ook de eerste intensieve gesprekken tussen Koos Schuur en Jan Elburg (in *De zes vlijghen* voor de eerste keer in boekvorm bijeen) over de kwaliteit van de Nederlandse poëzie, een onderwerp waarop ze een paar jaar later, in Het woord, telkens zouden terugkomen. Koos Schuur:

> Het werk van Nederlandse dichters werd op een (onze) weegschaal gelegd en in vele gevallen te licht bevonden. Er werd als het ware een lijn getrokken en de dichter, die aan de rechterkant terecht kwam, was geaksepteerd en kon eventueel als voorbeeld dienen; over diegenen, die aan de

> linkerkant terecht kwamen, werd verder niet gesproken. Er werd een keuze gemaakt, dat wil zeggen: er werd een weg uitgestippeld als de enige mogelijke richting in welke de poëzie volledig tot haar recht zou komen. (Twee samenzweerders die achter lichtdicht gesloten ramen bezig waren een revolutie voor te bereiden - een revolutie die zoals iedere revolutie in de eerste plaats gericht was tegen de op dat moment heersende klasse).[16.]

Dichters die beider speciale aandacht genoten, zijn: Gorter, Leopold, Mallarmé, Valéry, Eluard en Eliot. (Zo herinnert Schuur zich in een interview uit 1969.[17.]) Tussen de neosymbolistische bedrijven door bleef Elburg echter doorgaan met experimenten in de trant van de dadaïsten, een teken dat hij zelf nog nauwelijks wist welke kant het met zijn dichterschap op zou gaan. 'Theebruine sterren' bijvoorbeeld, verschenen in 1948 in de eerste aflevering van Reflex, werd al in 1943 geschreven.[18.]

> Theebruine sterren willen
> de nacht niet overleven
> wanneer ik niet zal lezen
> dwars door de pasgewitte
> mystieke telefoongids
> met Irma Jansen Witbraad:
> een schuilkalender wijst haar
> terwijl de noteboom dit
> zijn zaad wil tegenwerpen
> dwars door de pasgewitte
> mystieke telefoongids
> met Irma Jansen Witbraad...

Nog een tweede keer kwamen Elburg en Schuur in een clandestien boek bijeen, *Het Draaiorgelboek*,

> dat is een verzameling liederen op lichte wijs, bijeengegaard door Koos Schuur en Aldert Witte en geschreven door Eb van de Beld, Koos van Doorne, Jan.G. Elburg, A. Marja, A.J.D. Van Oosten, Albert Redeker, Koos Schuur, Niek Verhaagen, Ab Visser, Maarten Vrolijk. (d'Uylenspieghel-Pers, Santpoort 1945)

Door toedoen van Koos Schuur raakte Elburg eind 1944 ook betrokken bij tijdschriftplannen van De Bezige Bij. Eerst was er een plan voor een tijdschrift Voorpost, waaromheen zich een kerngroep formeerde die bestond uit Koos Schuur, Halbo C. Kool, Sjoerd Leiker, Jan.H. de Groot, Han G. Hoekstra en Jan G. Elburg. Voorpost ging niet door en *Het woord* kwam er voor in de plaats, zij het zonder Kool, De Groot en Hoekstra en ook zonder de voor Voorpost gevraagde Simon Vestdijk. Voorpost had al in de illegaliteit moeten verschijnen, de eerste aflevering van Het woord verscheen vijf maanden na de bevrijding. Illegale bladen konden na de bevrijding doorgaan met verschijnen, 'nieuwe creaties' (term van de Staf Militair Gezag, Sectie I, Pers en Papier) hadden wegens de papierschaarste maar te wachten.'[19.]

2. Van het woord naar de experimentele groep

Ook al publiceert hij drie jaar na de oorlog nog een tweede traditionele bundel, *Door de nacht* (1948, maar geschreven tussen 1942 en 1945), toch is er bij hem blijkens zijn ‘Manifest’ in Het Woord (1946, pagina 252) in de eerste naoorlogse jaren al een groeiende afkerigheid van fraai uitgedoste anekdotes merkbaar. Tegelijkertijd neemt zijn belangstelling toe voor een dichtkunst waarin de associatieve vorm *samengaat* met een sociaal geëngageerde levenshouding:

Eerste Manifest

(...)
Een nieuwe wereld leeft dwars door u heen,
dwars door u, maar ge hebt geen apparaten
om die te signaleren, niets, ge hebt alleen
tweedehands schoon dat u door anderen is nagelaten.
(...)

De associatieve (of: suggestieve) faktor in Elburgs werk is in eerste instantie te ‘danken’ aan zijn betrokkenheid bij de groep rond het irrationalistische tijdschrift *Het Woord* (1945-1949; auteurs als Koos Schuur, Gerard Diels en Bert Schierbeek). Maar de sociaal-geëngageerde houding van Elburg is zeker géén dominerende faktor geweest in het Woord-programma. Bij de Experimentele Groep (door schilders opgericht in 1947) vond hij beide faktoren volop aanwezig. Nog voor Het Woord werd opgeheven, maakte Elburg ook daar deel van uit, samen met Lucebert en Kouwenaar, die door bemiddeling van Elburg nog aan de laatste afleveringen van Het Woord hebben meegewerkt. Om misverstanden te voorkomen: socialisatie van de kunst dient niet te leiden tot de opvatting, dat de dichtkunst zo'n duidelijke taal moet gaan spreken, ‘dat de arbeider het vers beleven kan’ aldus Elburg in Het Woord (1947, nummer 2, pagina 140).

Tien jaar later ziet hij de door hem voorgestane ontwikkelingen in de poëzie weer van een heel andere kant en door tal van epigonen bedreigd; hij vindt dan dat verzet is geboden tegen ‘flinkdoeners die zich een verentooi van onsamenhangende onzin op het hoofd zetten’ (Podium, 1956, nummer 2, pagina 65-74).

Bij deze rappe terugblik op de al weer literatuurgeschiedenis geworden experimentele beweging vindt Elburg, dat ook voor hem de tijd gekomen is om in dat perspectief zijn eigen poëtica zo kernachtig mogelijk te omschrijven. Drie begrippen staan daarin centraal: tijd, mens en maken (=schrijven): ‘de dichter geeft stem aan zijn tijd en dat niet alleen, hij geeft vorm, hij vervormt zijn tijd door middel van zijn gedichten. Hij is daar bewust of onbewust op uit. Hij beledigt en vuurt aan. Hij schrijft door en voor mensen en hij wil mensen maken uit een grauwe massa, door middel van zijn gedicht.

Het experimentele gedicht tast de gevestigde strukturen op alle terreinen aan. Zo'n gedicht maken betekent de oude wereld daarin afbreken om ruimte te scheppen voor een nieuwe.

Over de heiden komen heuvels kijken,
over de heuvels komen gletsjereinden
de kreken naar uw steden openzagen.

En uit het gruis zal ik een land opwerpen
waarop de mensen tussen meeuwen staan.

Deze slotregels van het lange, driedelige gedicht *Laag Tibet* (Het Woord, 1947, pagina 71-74), eindigen niet bij de goden (of Charon) maar bij de mens en zijn aarde: zand, ijs, water, gruis, land en meeuwen.

Jan Elburg voelde zich thuis bij Het Woord, dat probeerde zich te ontdoen van het ethisch intellectualisme van Forum en voorrang wilde verlenen aan het sensitieve in de mens. Hij groeide ook mee met dit tijdschrift toen het begon terug te komen van die al rigoreuze scheiding tussen leven en droom, intellect en gevoel. In dit verband is het interessant te merken hoe in dit blad zulke tegenstellingen ook in de moderne Engelse poëzie werden gesignaleerd en becommentarieerd. Het Woord stond sympathiek tegenover het *new romanticism* van Dylan Thomas en citeerde, bij monde van Koos Schuur, opzettelijk een negatieve kritiek op diens werk: ‘Mr Eliot's poems live tightly above the waist - rather higher than that, above the heart; Mr Thomas's live, sprawl loosely, below the waist. Mr Eliot is a reasoning creature. The self in Mr Thomas's poems seemes inhuman and glandular. Or rather like water and mud fumes mixed in volcanic mudhole, in a young land'.[20.]

Dit citaat is des te boeiender, omdat hier Elburgs beroemde regel 'ik wou mijzelf zijn beneden mijn middenrif' in aantocht lijkt. En daarmee zijn we ook bij een wezenlijk kenmerk van Eburgs poëzie: zijn lichamelijk georiënteerde beeldspraak. Van de bovenste tot de onderste regel levert het gedicht 'Willen' (uit 1951) daarvan voorbeelden.[21.]

De oude mens heeft afgedaan, er *maakt* zich uit hem een nieuwe mens los. Dat is althans de wil van de dichter:

Willen

Ik neem mijn buik op en wandel,
ik heb mijn ogen open,
ik heb mijn borst als kennisgeving aangeslagen,
ik zou die pijnboomhouten paal in mij
vertikaal willen treffen met licht:
een lang lemmet licht om de dagen te turven.
Ik zou een rood totem willen snijden
waarom mijn hartstocht zich als wingerd slingert,
een beeld voor alledag, waaraan de vingers leven.
Ik heb het te menen.

Ik zou een mens willen maken uit wrok
en afgeslagen splinters: een winterman
met een gezicht van louter ellebogen.
En bomen zouden stampen bij zijn langsgaan
en had hij één minuut te leven,
rood zou hij zijn en rood van kindertranen
en rood.

Ik pak mijzelf als altijd weer tezamen,
ik zie het water aan,
ik neem mijn hongerige maag en wandel,
ik zie een eetsalon voor twintig standen:
wanden zijn er genoeg; hij vloekt
voor een doorvoeld gemis aan ramen.

Luister toch wat ik zeggen wou:
in Florida schildert men negers zwart,
in Florida schilt men negers
en Spanje stinkt van het bloed.
Ik wou van mijn lijf een Korea maken,
Ik wou mijzelf zijn beneden mijn middenrif,
ik wou een vlag zien kiemen uit een zaadje.
Ik zal het kiemen zien.

Of het in de poëzie van Elburg allemáál zo klaar en duidelijk klinkt als in zijn hierboven geschetste poëtica, is nog maar de vraag. Maar het mogelijk negatieve antwoord hierop is al bij voorbaat door Theun de Vries als volgt weerlegd: hoe moeilijk de poëzie van Elburg en de andere Vijftigers soms ook is, ze is toch de draagster van het verlangen naar een omgewentelde maatschappij en bezit toch het vermogen om maatschappelijk denken en inzicht als een olievlek om zich te verbreiden: hun ‘engagement is altijd voelbaar, niet altijd aanwijsbaar’.[22.] Ook in dat opzicht is ‘Willen’ een voorbeeldig gedicht.

3. Surrealistisch proza

Evenals Remco Campert (*Hoera, Hoera*, 1965) en Bert Schierbeek (*Inspraak*, 1970) ontwikkelde Jan Elburg een eigen parlandistische stijl, culminerend in *Praatjes kijken* (1960, 1974$^{2.}$), maar in aanzet ook al aanwezig in een vroeg gedicht als ‘Nocturne’ en in zijn bijdrage aan het *Draaiorgelboek*:

Lied uit het Westerdok

Ik draai in het dok op de lichtgroene baren;
Het schuim en het drijfhout danst rondom me heen...
Ach, dat het nog eens mijn vriendinnetjes waren:
Ik voel me als lijk zo alleen.

Ik zou nog zoo graag eens een dansliedje draaien
Voor Mina, voor Dina of Jopie of Riek;
Nou zullen hun haren en rokjes wel waaien
Bij 'n vreemd pierement en op vreemde muziek:

Ik werd om mijn chance op een avond vermoord:
Ze hebben mijn buik en mijn longen doorboord,
Mijn nieren, mijn lever, mijn hart enzovoort.

Hoe hebben die kerels zoo stom kunnen wezen
Om mij en mijn lied naar het leven te staan?
Al gaat het den kunstenaar niet naar de vleze
Het soort is met knuppel noch mes te verslaan:

Want nu zal een nieuwe het dansliedje draaien
Voor Mina, voor Dina of Jopie of Riek:
Al gaat één artiest aan zijn chance naar de haaien
Een ander staat op tot vermaak van 't publiek...

Maar ik drijf hier rond en verveel m' ongehoord:
Voorbijvaarders, gooi eens een vrouw overboord
Een Mina, een Jopie, een Riek enzovoort.

De aandacht voor het gewone taalgebruik verdween nooit helemaal uit zijn werk. Dat zegt niet alleen de titel, maar ook de rest van een van zijn gedichten uit *Laag Tibet* (1952):

Gezeggelijk ben ik wel

Ik wilde dat nu eindelijk eens
mijn vers een goede lering wilde trekken
uit het simpele opengaan, het gewone groeien
van de bladeren aan de iepen in april,
uit het eenvoudige, vanzelfsprekende
naar de fabriek gaan, het van kantoor komen
der echtgenoten

Het is een doodsimpel leven waar ik nu van spreek:
de grote kunst, de grote heldendaden

> mogen in twee dimensies op papier
> of op het spandoek van een bioscoop bewegen;
> hier kan men overal achter, tussen, langs,
> hier kan men overal in mist of in zonlicht lopen,
> vrij, of behoedzaam aan de kleren rakend
> van medemensen die gewoon doen.
>
> Men kan een pater naar een kind zien lachen,
> een kommunistisch tweedekamerlid
> met zon op zijn gezicht een fiets zien trappen,
> hier kan men een mevrouw - een vrouw in mooie kleren -
> zien blozen door de blikken van een stratemaker.
>
> Er was een vrouw gevallen van een stoep
> - beneden stond een witte kinderwagen -
> twee lichte meisjes hielpen haar naar binnen,
> een laadknecht kwam er achter met haar tas.
> Straks zal een dokter zeggen: het is niets,
> want kijk, zij kan haar benen goed bewegen.
>
> Je begrijpt toch goed waar ik nu van spreek?
> (...)

Een aantal teksten uit *Praatjes kijken* heeft al in 1955 en

1957 in Podium gestaan. Maar wellicht beoefende hij dit vreemdsoortige prozagenre al in 1953, gezien de leeftijd van de benen in het kortste stukje uit het boekje.

> ***Broek***
>
> Zoals de broek loopt, lopen de benen lang niet. De broek is de vriend van de schoenen. De kuiten zijn er voor de broek. De buren kennen hem. Groetend passeert hij hun huizen.
> De benen komen uit Wemeldinge (Zld.), de broek uit het Britse rijk. De broek heeft de huissleutel; de broek houdt de portemonnaie. Hij is al heel oud: twee jaar. De benen zijn 34. Zij mogen ook mee naar buiten.

'*Praatjes kijken* is een bijzonder leuk boekje', vindt Hans van Straten,

> een uiting van pure fantasterij en bizarrerie, zoals in onze letteren nog niet bestond. Elburg heeft het meer bekende 'doorslaan' tot dichterlijk principe verheven, een techniek die verwant is aan het 'automatische schrift' van de surrealisten, en hij tuimelt van de ene vondst in de andere.[23.]

Van Straten wijst dan op een verwantschap met Henri Michaux. Vijftien jaar later, bij de tweede druk van *Praatjes kijken* en bij het zilveren jubileum van de beweging van Vijftig, spreekt hij zelfs van 'het leukste boekje van de Vijftigers'.[24.] Met Van Straten is Karel Soudijn het eens, dat het in Elburgs proza gaat om een wonderbaarlijke combinatie van een fantastisch prozagedicht met een ongebruikelijke soort (én hoeveelheid) taalhumor: 'Elburg plakt voortdurend verschillende betekenissen van woorden over elkaar heen. Subtiele verschuivingen en eenvoudige grollen lijken elkaar daarbij in evenwicht te houden.'[25.] Een simpele associatie is: 'Ik ben hier voor het warme werk in de mijnen. Jij bent de mijne.' Maar wijsheden die iedereen te berde weet te brengen, laat Elburg de mist ingaan. Bij hem valt er inderdaad een man dood op een cent (terwijl Elb in een gesprek is gewikkeld met een Franse vriend, staande tussen de benen van de Eiffeltoren). Pierre H. Dubois echter geeft de voorkeur aan Elburgs gedichten; hij vindt de grappen meestal flauw en weinig te maken hebben met de 'magische sfeer' die Karel Soudijn erin bespeurt.[26.]

Een afzonderlijke studie zou kunnen worden gemaakt van Elburgs relatie met het surrealisme, waarop ook Van Straten wijst. *Praatjes kijken* heeft alleen al in de titel dat karakteristieke samengaan van literaire en plastische elementen; in de teksten is er geen grens tussen droom en werkelijkheid; woordbetekenissen worden verschoven of op absurde wijze gecombineerd zoals surrealisten dat in hun collages op visuele wijze deden (ook Elburg maakt al sinds jaar en dag collages; in 1949 werd op de Cobra-expositie te Amsterdam zijn anticlericale collage 'La putain de classe' (de hoer van stand) verwijderd.[27.] Zijn eerste kennismaking met het surrealisme dateert uit 1938

> (...) door een bezoek aan de tentoonstelling van surrealistisch werk bij Galerie Robert op de Keizersgracht. Ik ben pas in de oorlog gaan reageren op dit werk; maar vrijwel uitsluitend op de picturale kant ervan: het surrealisme heeft mij toen via Magritte, Man Ray en Max Ernst beïnvloed en niet via Eluard.[28.]

De verwijdering van Elburgs collage van de Cobra- tentoonstelling op last van de gemeentelijke autoriteiten wijst erop, dat Elburg zich ook het opzettelijke non-conformisme van de surrealisten had eigen gemaakt. Recalcitrant, uit principe.

Met een voorkeur voor cynisme, zwarte humor en groteske toestanden.[29.] Die geest spreekt ook uit

Praatjes kijken:

> Langzaam kauwde hij het schurftige papier op. Kauwend ging hij voor het bed op de grond liggen en viel in slaap. Er liep iemand over hem heen. Hij keek. In sterk perspectief zag hij de daghit die het bed opmaakte. Onbeschaamd bleef hij omhoog liggen kijken en zag de blos langs haar benen omlaag komen. Toen zij op zijn gezicht ging staan, liet hij zich omrollen en spuugde haar schoenen, die met de hoge hak in zijn mond was blijven steken, uit. (1974, p. 73)

De verpesting van het natuurlijke milieu is het onderwerp van 'Vis', het stukje proza waaruit de hele bundel volgens Elburg is ontstaan. 'Help, help' geldt nu eens niet een te water geraakte mens, maar vis. Een voorntje, gezien de 'rode vaantjes' (die hier ook een protestfunctie hebben). Waterpest is overigens in de eerste plaats een zeer snel groeiend onkruid in sloten. De vis wordt dubbel bedreigd. Ook al is de gymnastieklerares dapperder dan de mannen, de vrouwen gaan weer naar huis om de maaltijd klaar te maken die bestaat uit ... vis. Elburg bedacht dit stukje al luierend aan dek van de eigen motorboot op de Kortenhoefse plas.[30.]

Vis

Help, help, een vis te water! Mannen snellen toe met
ladders en touwen; een gymnastieklerares schopt haar
schoenen uit.
Ach, een vis. Zo even nog de omstanders vermakend
in zijn jas van lachspiegels. Met rode vaantjes wuivend.
Met de zon op zijn flanken. Nu, traag happend neer-
zinkend tussen de waterpest.
De lucht betrekt er van. De wind slaat de regen, die
het riet slaat, dat het water slaat. Maar het water geeft
zijn prooi niet op. Machteloos moet men het aanzien.
Vrouwen gaan wenend naar huis om het maal te bereiden.
Help, help, een vis! (1974, p. 12)

En toen had hij de smaak te pakken, blijkens het interview in De Vlaamse Gids:

> Een absurde uitroep krijgt een vervolg in absurde, gefantaseerde situaties. En wanneer je dan enkele tientallen van die stukjes geschreven hebt ga je je realiseren dat iemand - een surrealist dat wel - als Michaux soortgelijke dingen heeft gedaan, maar ook Kafka en - heel indrukwekkend - Kenneth Patchen. Je gaat die ook maar weer eens lezen en onwillekeurig zal Michaux de later geschreven verhaaltjes wel weer wat beïnvloed hebben. Maar over het geheel heb ik meer invloeden ondergaan van de beeldende kant van het surrealisme dan van de schrijvers. Op Eluard na natuurlijk! Een gladde likker als Magritte moet weliswaar een schilder heten maar voor mij is zijn werk één grote les in taal en het vertalen van kijken. Zo heeft hij het zelf ook bedoeld, dat is zeker.
> *Heb je ooit de behoefte gevoeld om proza van langere adem te schrijven?*
>
> Nee, de korte prozastukjes zijn eigenlijk prozagedichten. Een stuk tekst met stilte er omheen, zoals Vestdijk een gedicht karakteriseert. Het schrijven van echt proza vereist een heel andere instelling. Niet eens dat

ik te lui ben - wat ik óók ben - maar te ongedurig. De godganselijke dag achter mijn schrijftafel zitten, ik moet me niet indenken, hoewel ik blij ben dat sommige van mijn vrienden het wel opbrengen. Bovendien kan ik mezelf het métier nooit meer leren. Hoe je moet doorklieren over een hand die op tafel ligt, over het lokje dat over het voorhoofd valt... Als ik begonnen was op mijn twintigste of daaromtrent had ik me een stuk of drie mislukte prozapillen kunnen veroorloven eer ik de slag te pakken had. Nu niet meer. Dat is bij stukjes allemaal veel minder aan de orde; mijn ervaring in het schrijven van minder bastaardige gedichten komt me dan te pas.

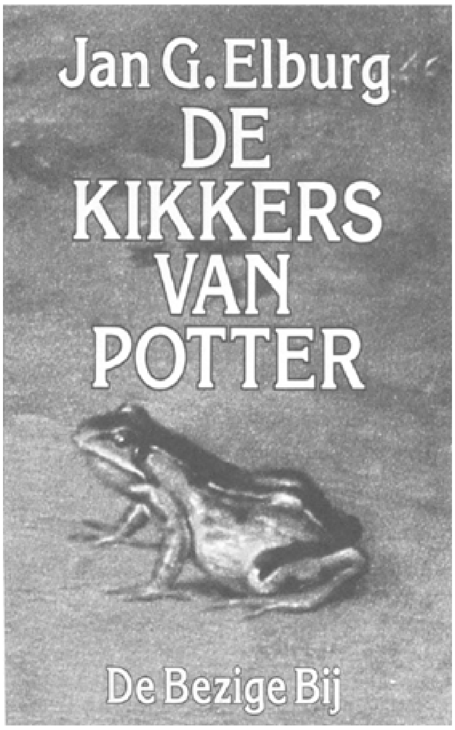
Ben je die stukjes altijd door blijven schrijven of ben je pas de laatste tijd opnieuw begonnen?

De laatste tijd opnieuw, ja. Ik ben, wat poëzie betreft, vrij lang aan het woord geweest. Op een gegeven moment mag

> je je mond wel eens houden om te luisteren of er iets terug wordt gezegd. Geen gedichten schrijven, dat lukt me uitstekend maar je hebt tenslotte in de loop van de jaren een relatie tot je schrijfmachine opgebouwd die te innig is om zomaar te verbreken. Voor het onderhouden van die band zijn deze stukjes prima, en ik kan er mijn nieuwsgierigheid en mijn probeerzucht en mijn moedwillig slechte smaak bovendien uitstekend in kwijt. Ik gebruik de merkwaardigste technieken om tot een tekst te komen, bij Raymond Roussel af. De meeste lezers zullen het er niet aan zien hoe een schijnbaar verzonnen verhaal eigenlijk uit een consequent doorgevoerde beeldspraak of uit de parodie op een citaat voortkomt of uit een spel met klankverwantschappen. Wanneer ik dat bedenk heb ik daar een heimelijk, eigenlijk erg kinderachtig, plezier in van 'lees maar, er staat niet wat er staat.' Goed, ook zonder dat ingewikkelde gegraaf zijn ze leesbaar hoop ik, die verhaaltjes.[31.]

De kikkers van Potter is Elburgs tweede prozabundel. Ruim zeventig stukjes. Weer geen proza van langere adem, al moet hij op grond van een verhalende reeks als 'Kasteel', onlangs verschenen in *Aan het werk*, (De Bezige Bij, 1981) toch in staat worden geacht een tegenhanger te creëren van 'Un certain Plume' van Henri Michaux. De titel wordt door Elburg als volgt toegelicht:

> Wie nauwlettend een vee-schilderij van Paulus Potter bekijkt, zal daarop, tien tegen een, ergens een glanzende, méér dan levensgrote kikker ontdekken, die er met kennelijk plezier werd neergepenseeld. Toch verbindt elke Nederlander, tot in lengte van dagen, aan de naam van de 17de-eeuwse meesterschilder uitsluitend de titel van diens doek 'De stier' (Mauritshuis, Den Haag).[32.]



Potters gehechtheid aan zijn kikkers is te vergelijken met Elburgs verknochtheid aan zijn fantastische, springerige teksten. In *De kikkers van Potter* is een andere Elburg aan het werk dan de al zo bekende 'Aartsexperimenteel'.

De aanvangszinnen zijn telkens tekenend voor zijn werkwijze: soms héél gewoon ('We zouden een dag uit vissen, Tinus en ik.'), soms autobiografisch ('Het feit dat ik van jongs af een ongezeglijk blaagje was heeft naderhand voor mijn carrière alleen maar voordeel betekend.'). Maar een stukje kan ook heel óngewoon beginnen: 'Zestien ooghoeken is niets ongewoons bij iemand die kubische ogen heeft.' Een geliefd begin is ook een uitspraak die nu eens lijkt op een aforisme, dan weer op een sofisme: 'Goed bedriegen is vakwerk' of 'Sommige mensen hebben een zo stompzinnig uiterlijk dat het bord voor hun kop een zegen is.' Nog even oneerbiedig, averechts en verzot op raadsels als in *Praatjes kijken.*

Tussen de lissen

> We zouden een dag uit vissen, Tinus en ik. Achter de snoekbaars aan. Spinhengeltjes mee. Keurkollektie spinners in de tas. Stappen we in Leimuiden uit de auto en lopen we naar de steiger, wat ligt daar naast het sintelpaadje te blinken? Het leek wel iets als zo'n ambtsketen van een burgemeester of de versierselen bij een of andere orde. In elk geval een kokker van een ding, mooi gemaakt ook, zo op het oog. En dat ligt daar als puur goud te schitteren in de zonneschijn.
>
> We bukken er alletwee tegelijk naar, stoten nog haast onze koppen tegen mekaar, Tinus en ik. Maar ja, hij is in alles altijd haaier dan ondergetekende dus: hebbes, hij. En ik vis weer achter het net, bij wijze van spreken.
>
> En mèt dat-ie die ketting te pakken heeft lijkt-ie een ruk aan zijn arm te krijgen. Geeft-ie een schreeuw, springt-ie achteruit, wordt-ie bijna voorover getrokken. Wil-ie 'm weggooien maar dat krijgt-ie kennelijk niet voor mekaar. Probeert-ie weg te lopen. Nou ja, dat gaat een endje, of: ho! Dan wipt-ie meer dan manshoog van de grond, met die blinkerd boven z'n hoofd zwaaiend. Komt weer neer, maakt gelijk een sprong van, ongelogen, een meter of vijf rechtstandig de lucht in en verdwijnt daarop, trappelend, z'n longen uit z'n lijf brullend - maar daar hoor je steeds minder van - pijlsnel aan de blauwe hemel. Kleiner, kleiner, een stipje en geen bewijs meer. Tinus.
>
> Dan sta je toch wel even gek te kijken, nietwaar? Zijn hengeltje lag er nog. Niet eens kapotgetrapt met al dat gehops. Heb ik maar mee naar huis genomen; had altijd een pittiger actie dan dat van mij en het zou sowieso zonde zijn geweest.
>
> Nou, de lol was er voor die dag helemaal af. Ik voelde me, wat je noemt, moedeloos.
>
> (*De kikkers van Potter*)

In *The prose poem, An International Anthology*, New York 1976, zijn o.m. teksten opgenomen van Henri Michaux, Franz Kafka, Kenneth Patchen - namen die Elburg hierboven noemt. Nederlandse auteurs zijn er in deze toch uitgebreide verzameling niet te vinden. Paul van Ostaijen had daar bij kunnen zijn. En de prozadichter Jan G. Elburg, ook al is hij van vandaag.

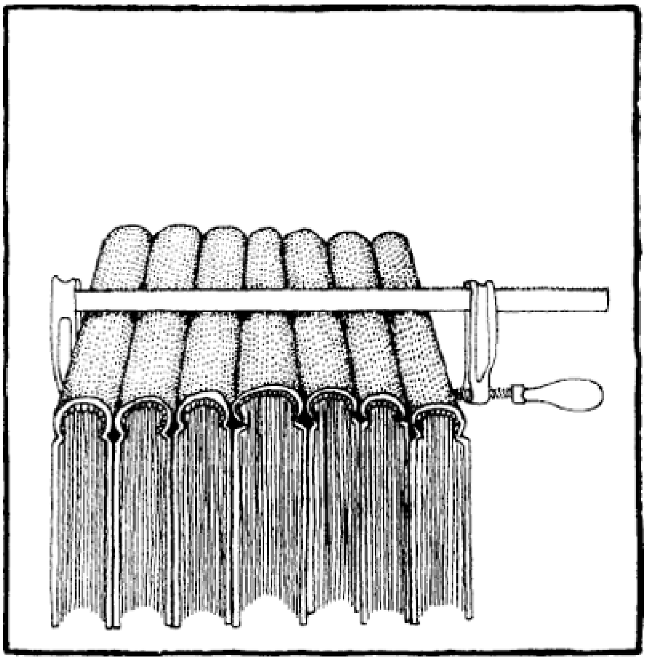
Het werk van Jan G. Elburg (in boekvorm)

1943 Serenade voor Lena, 1943, 1945[2.], resp. Astra Nigra reeks en W.L. Salm & Co
1944 De distelbloem, In eigen beheer.
1945 Aan die van 1918, rijmprent, in eigen beheer.
1947 Klein t(er)reurspel, De bezige bij, Amsterdam
1948 Door de nacht, De bezige bij
1952 Laag Tibet, De bezige bij
1952 Het uitzicht van de duif, Galerie de Canard, Amst.
1956 De vlag van de werkelijkheid, De bezige bij
1958 Hebben en zijn, De bezige bij
1960 Drietand; gedichten 1952-1958, De bezige bij
1960 Praatjes kijken, 1960, 1974[2.], J. Heijnis Tsz., Zaandijk; 2e dr. Meulenhoff Amst.
1964 De gedachte mijn echo, De bezige bij
1965 Streep door de rekening, De bezige bij
1971 Contravormen naar 5 Oostakkerse Gedichten van Hugo Claus, Eliance Pers, Zandvoort
1971 De quark en de grootsmurf, De bezige bij
1975 Gedichten 1950-1975, De bezige bij
1978 Verzen uit de zevensnaar, Carlina Pers, Haarlem
1981 De kikkers van Potter, De bezige bij

Publicaties over Jan.G. Elburg (een keuze)

1959 Adriaan Morriën, 'Dromen van de aarde'; in: Concurreren met de sterren, Amsterdam 1959, p. 142-146,
1959 Anthonic Donker, 'De dichter Jan Elburg'; in: De nieuwe stem 14 (1959), 769-776.
1966 Martien J.G. de Jong, 'Ego sum: ergo cogito'; in: Twintig poëziekritieken, Leiden 1966, p. 110-113.
1968 R.A. Cornets de Groot. 'Prinses onder de heksen'; in: Raam 43 (1968), p. 53-57.
1974 Laurens Vancrevel, 'Beknopt chronologisch overzicht'; in: Jan G. Elburg, Praatjes kijken, Meulenhoff, Amsterdam, 1974, p. 125-128.
1976 BZZLETIN 33 (februari 1976), (Elburg-nummer) (Met bijdragen van Theun de Vries, Koos Schuur, R.A. Cornetsde Groot, Lotte Ruting, Laurens Vancrevel, Peter Berger, Rein Bloem, Arie van den Berg, J.W. Holsbergen, Jaap Harten).
1976 Hugo Brems, 'Prijs de dag voor het avond is', in: Dietsche Warande en Belfort 121 (1976), 9, p. 690-699
1977 R.L.K. Fokkema, 'De poëzieconceptie van Jan G. Elburg', in: De revisor 4 (1977), 5, p. 40-46
1979 R.L.K. Fokkema, Het komplot der Vijftigers. De Bezige Bij, Amsterdam 1979 (passim).
1980 Siem Bakker, 'Jan G. Elburg en de poëzie'; in: Tegenspraak 4 (1980), 2, p. 4-6.

1980 De Vlaamse Gids, 64 (1980), 1 (januari-februari) (Elburg-nummer). (Met bijdragen van Willem M. Roggeman, Jan G. Elburg, Koos Schuur, Jan van der Vegt, Mark Dangin, Erik Slagter (over Elburg als beeldend kunstenaar).



Eindnoten:

1. Jan Gommert Elburg, 'Als we nou eerlijk zijn', in: Maatstaf, 18 (1970), 4/5, p. 234-241 (Zeeland-nummer).
2. Jan G. Elburg, 'De dichter en de mythe', in: Het woord, 2 (1947), 3,p. 103-112.
3. Ischa Meijer, 'Ik denk met droefenis aan wat Vijftig had kunnen zijn', interview in Haagse Post, 6.12.1975.
4. Voor dit artikel heb ik gedeeltelijk gebruik kunnen maken van *Jan Gommert Elburg zestig jaar aan het woord*, een literair-historisch dossier, samengesteld door Siem Bakker, in samenwerking met de deelnemers aan de doctoraal werkcolleges moderne Nederlandse letterkunde (sept. 1978 - dec. 1978), Nijmegen, Instituut Nederlands, april 1979 (eerste, nog onvolledige versie). De deelnemers waren: René Bastiaanse, Jaap van der Bent, Myriam Crijns, Jos Versteegen, René Cornips, Mieke Lafleur, Margareth Amts, Joke van der Kant, Sylvester Verwiel, Theo Cloostermans, Nico Wiendels, Rita Küsters en Huub Valkenburg.
5. R. Cornets de Groot, 'Marx, drank en veel te veel muzen', in: BZZLLETIN 33 (februari 1976), p. 12-18.
6. 'Geschreven cartoons': benaming die Elburg hanteerde in het radioprogramma Literama van de N.C.R.V., 27.11.1978.
7. Publicaties van en over Lucebert en Gerrit Kouwenaar in Merlyn: - Lucbert, 6 gedichten in jaargang 1 (1962/1963),
   - Gerrit Kouwenaar, 4 gedichten in jaargang 4 (1966);
   - vijf bijdragen over Lucebert in jaargang 1 (van resp. W.J.M. Bron-zwaer, H.U. Jessurun d'Oliveira, J. Noordzij, Aldert Walrecht en C.W. van de Watering);
   - twee bijdragen over Lucebert in jaargang 2 (van H.U. Jessurun d'Oliveira);
   - één bijdrage over Lucebert in jaargang 4 (van C.W. van de Watering); - één bijdrage over Kouwenaar in jaargang 2 (van resp. Rein Bloem en C.W. van de Watering).
8. Jan Elburg in *Brief*, d.d. 25.10.1978.
9. John Eijlders, *Eijlders, het leven van een tegendraadse Amsterdammer*, A.W. Bruna & Zoon, Utrecht / Antwerpen 1971 (eindreactie: Hans Redeker), p. 139-140.
10. Dr. G.P.M. Knuvelder, 'Symbolisme', in: *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, deel IV, Malmberg, Den Bosch, 1976, p. 23-24.
11. John Eijlders, p. 140. Zie noot 9.

12. Er zijn twee, van elkaar verschillende, eerste uitgaven van *Serenade voor Lena.* De eerste verscheen in 1943 clandestien; de tweede werd éérder gedrukt, in 1941, maar werd pas uitgegeven in 1945.
13. P.J. Meertens, ‘De poëzie der allerjongsten’, in: Ad Interim 1 (1945), 9, p. 303.
14. ‘Claire brunette sospris mont uostre uair eul et uos riant bouchete’
15. Mededeling van Jan G. Elburg in Brief aan Gerrit Borgers, dd. 4.11.1953, geciteerd door R.L.K. Fokkema in ‘De poëzie-conceptie van Jan G. Elburg’, in: De revisor 4 (1977), 5, p. 40.
16. Koos Schuur, ‘De periode van het woord’, in: BZZLLETIN 33 (februari 1976), p. 10-11.
17. Thera Westerman en Alain Teister, ‘Pratend met Koos Schuur’, in: Podium 23 (1969), 3/4, p. 173.
18. Jan G. Elburg, *Praatjes kijken*, 1974^{2}, p. 129. In 1978 verscheen *De zevensnaar.* Met de volgende toelichting: ‘Deze dadaïstische kolderverzen werden geschreven in het laatste jaar van de tweede wereldoorlog en kort daarna. Zij zien hier voor het eerst het licht. Deze bundel werd met de hand gezet en gedrukt, in het voorjaar van 1978. De oplage bedraagt 75 exemplaren.’
19. Richter Roegholt, *De geschiedenis van De bezige bij (1942-1972)*, De bezige bij, Amsterdam 1972, p. 150. 152.
20. Koos Schuur citeert hier de Engelse dichter en essayist Geoffrey Grigson, in: ‘How much me now acrobatics amaze’. Het woord 3 (1948), 3, p. 152.
21. Jan Elburg, ‘Willen’: eerste publikatie in de Kroniek van Kunst en Kultuur, jaargang 1951-1952. In dezelfde jaargang publiceerde Elburg een artikel over ‘Fotografie, een nieuwe tak der beeldende kunst’. Overigens publiceerde Elburg in deze periode vooral in Podium
22. Theun de Vries, ‘Poete engagé, in: BZZLLETIN 33 (februari 1976), p. 7-9.
2. Jan G. Elburg, ‘De dichter en de mythe’, in: Het woord, 2 (1947), 3,p. 103-112.
23. Hans van Straten, in: Het Vrije Volk, 3.9.1960.
24. Hans van Straten, in: Utrechts Nieuwsblad, 19.7.1975.
25. Karel Soudijn, in: N.R.C., 7.3.1975.
26. Pierre H. Dubois, in: Het Vaderland, 5.4.1975.
27. Willemijn Stokvis, Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog. De bezige bij, Amsterdam, 1974, p. 92 (afbeelding van de collage).
28. Jan Elburg, in: *Praatjes kijken*, p. 125-138 (‘Beknopt chronologisch overzicht’, samengesteld door Laurens Vancrevel).
29. Maurice Nadeau, in: *Histoire du Surréalisme*, 1947$^{3.}$, noemt als stilistische procédés van het surrealisme: ‘textes automatiques’, ‘discours parlés en état de sommeil’, ‘les récits de rêves’, ‘l'humour’, de collectieve creatie, het verschijnsel van ‘l'amour fou’ (als verhalend motief) (p. 78, 263). In Het woord 1 (1946), 14/15, p. 420-427) werd deze studie met waardering besproken door Hans Redeker (in: ‘Balans van een puberteit’).
3. Ischa Meijer, ‘Ik denk met droefenis aan wat Vijftig had kunnen zijn’, interview in Haagse Post, 6.12.1975.
30. Mededeling van Jan Elburg, mei 1979.
31. Willem M. Roggeman, ‘Gesprek met Jan G. Elburg’, in: *De Vlaamse Gids*, 64 (1980), 1 (januari-februari), p. 7-22.
32. Jan Elburg in de tekst voor de prospectus van de uitgeverij.
2. Jan G. Elburg, ‘De dichter en de mythe’, in: Het woord, 2 (1947), 3,p. 103-112.
2. Jan G. Elburg, ‘De dichter en de mythe’, in: Het woord, 2 (1947), 3,p. 103-112.

Jaap T. Harskamp
‘We gaan naar Caen...’

Op 14 april had een kennis voor hem een advertentie uit ‘The Daily Telegraph’ (een krant die hij zelf om politieke redenen niet las) gescheurd en voorzien van een kort briefje -‘Herinner mij ons gesprek van enkele weken geleden. Misschien zal dit bericht je daarom interesseren. Groeten, Peter’ - in een envelop bij hem door de bus gegooid.

> Oud D-day strijders. ‘We gaan
> naar Caen.’ Bel: 0323 - 4749.

Hij had er lang en ernstig over nagedacht. Na een rusteloze nacht besloot hij tijdens een licht ontbijt dat hij het nummer eens zou draaien om gedetailleerde informatie te verzoeken. Een krachtige stem had hem door de hoorn gevraagd zijn naam en adres aan het antwoord-apparaat toe te vertrouwen. Alle gegevens zouden hem zo spoedig mogelijk bereiken.

‘Charles Liddle. 10 Portland Street, Kings Lynn, Norfolk. Goedemiddag.’

Ruim een week later ontving hij een stencil. Nadat hij zijn iets te nauwe leesbril over de oren had geduwd (sinds zijn gedwongen pensionering was hij dikker in het gezicht geworden) kwam hem de volgende uiteenzetting onder ogen: L.S.

Mag ik hierbij als oud-medestrijder mijn hartelijke en oprechte dank uitspreken voor uw reactie. Zoals u wellicht begrepen zult hebben, ligt het in mijn voornemen een tocht te organiseren voor de mannen die hebben deelgenomen aan ‘Operation Overlord’ en hun leven gewaagd om de vrijheid van de westerse wereld te bewerkstelligen. Het idee is om de plaatsen waar wij gevochten en geleden hebben opnieuw te bezoeken en onze gevallen makkers te eren.

Het reisplan is als volgt: wij vertrekken op vrijdag 5 juni nadat we ons bij Victoria Station verzameld hebben voor ‘The Shakespeare’, een grote pub die op de hoek schuin tegenover het station ligt. De bus vertrekt om tien uur *precies.* Om twaalf uur zal even buiten Winchester voor lunch gestopt worden, waarna wij doorrijden naar Southampton om vandaar de boot naar Cherbourg te nemen. In deze stad brengen wij de nacht door.

De volgende dag verlaten wij Cherbourg om negen uur en volgen de zuid-oost kust van het schiereiland van Cotentin. We brengen een bezoek aan Saint-Mère-Eglise waar de Amerikaanse legers geland zijn en reizen naar het kustgedeelte dat wij als ‘Gold’ kennen en waar onze eigen troepen zo hard gestreden hebben (bezoeken aan Arromanches en Le Hamel). De nacht zal worden doorgebracht in Bayeux waar wij tevens de gelegenheid krijgen om in de zaal van het vroegere bisschoppelijk paleis het wereldberoemde wandkleed te bezichtigen dat de slag bij Hastings van 1066 uitbeeldt (70 meter lang en 50 cm hoog).

Op 7 juni reizen we naar de ‘Juno’ kust en stoppen onder andere in Bernières en Bény-sur-Mer waar onze Frans-Canadese vrienden het initiatief zijn begonnen. In de vroege middag zullen wij via de stranden van ‘Sword’ naar Caen trekken waar wij het overige gedeelte van de dag doorbrengen. Maandagochtend wordt dan in alle vroegte de terugreis ingezet.

De totale kosten van deze reizen bedragen slechts $ 175, met inbegrip van overnachtingen en maaltijden in de betere hotels.

Haast u, er is slechts plaats voor 44 man!

Jonathan Jolley.
Huize Arcadia.
40, Churchill Avenue.
Eastbourne (Sussex).

Nog altijd niet zeker of hij er wel goed aan deed, had Charles Liddle zich voor de tocht ingeschreven en nadat hem gevraagd was een cheque te sturen bleek hij één van de gelukkigen die zich een plaats in de bus had weten te veroveren.

Enkele weken van nerveus afwachten volgden, maar eindelijk was dan de dag van vertrek aangebroken. Ruim een uur te vroeg overhandigde hij zijn treinkaartje - een enkele reis van Kings Lynn naar Londen - aan de gebochelde man met pet bij het hek.

Daar liep hij het station uit, onzichtbaar bijna tussen de duwende en dringende menigte van gehaaste forenzen. Charles Liddle, een kleine enigszins kalende man (meestal werd hij na eerste introductie met Charlie aangesproken) in een ouderwets grijs kostuum met donkergroene stropdas. Een hinkende tred, het gevolg van een schotwond. Een nieuwe reistas in de hand.

Allereerst zocht hij op zijn gemak naar ‘The Shakespeare’. Mooi, dat was niet moeilijk te vinden. Hij hield ervan ruimschoots op tijd te zijn. In de vele jaren dat hij als onderwijzer gewerkt had, was hij slechts enkele malen te laat op school gekomen en dat was dan meestal aan de weersomstandigheden te wijten geweest.

Hij keek op zijn horloge en besloot maar een rondje te gaan lopen om de tijd te doden en tevens twee verse broodjes (ham en salami) en een appel voor onderweg te kopen.

Zo langzaam mogelijk, regelmatig de tijd controlerend, wandelde hij om het station heen waarbij hij bewust de zijstraten vermeed uit angst de weg kwijt te raken. Twee maal liep hij dezelfde ronde om zich vervolgens in het parkje tegenover de plaats van ontmoeting enigszins verdekt op te stellen. Van een afstand kon hij zijn reisgenoten zien arriveren.

De één na de ander kwamen de leden van het gezelschap aan. Blazers, snorren en bakkebaarden. Drie wandelstokken en een kunstarm.

Charlie stak de straat over, haastig opzij springend voor een langs snellende taxi die hij pas op het laatste nippertje in het oog kreeg, en voegde zich bij het gezelschap. Hij knikte naar de man naast hem maar schrok hevig van diens uiterlijk. Het grootste gedeelte van de neus was verdwenen. Over de resten van de neusrug lag het gelige, strak-gespannen perkament van de huid waarop de zwarte neusgaten als grote, grillig gevormde inktspatten schenen ingedroogd. Het ene oog, een witte knikker zonder wimpers was beduidend hoger geplaatst dan het andere en staarde dof naar de verte. Het te donkere haarstukje suggereerde een jeugd die vele jaren geleden reeds op het slagveld verloren was gegaan.

De groep scheen compleet. Een reusachtige, fors gebouwde vent stapte naar voren en riep met luide stem: ‘Heren, heren, mag ik uw aandacht alstublieft. Mijn naam is Jolley, Jonathan Jolley. Ik ben uw reisleider. Als ik uw naam afroep, zou u zich dan present willen melden. De volgorde is niet alfabetisch, let u dus goed op. Daar gaan we dan, wat, wat!’

Met duim en wijsvinger draaide hij zijn enorme grijs uitgegroeide bakkebaarden op en ging over tot inspectie van het regiment:

‘Mr. Roy Sandercock.’

‘Present.’ (Atletisch gebouwd. Dun rossig haar. Hoekige kin. Tennistrainer. Stockport. Gescheiden, vaste vriend).

‘Mr. Daniel Petty.’

‘Present.’ (Ziekelijk voorkomen. Slordig gekleed, roos op de schouders van zijn jasje. Slecht gebit. Eigenaar van een dierenwinkel. Newcastle. Gehuwd).

‘Mr. Bernard Blitz.’

‘Present.’ (Lang en slank. Jong uitziend voor zijn leeftijd. Rookt sigaretten door een pijpje. Handelsreiziger. Brighton. Gehuwd).

‘Mr Frank Dough.’

‘Frank Dough!’

...

‘Dough?’

‘Present, present. Sorry, mijn gehoor is nogal slecht. De oorlog, begrijpt u wel?’ (Gezet maar gespierd. Opzichtig gekleed. Dun snorretje. Beroep onduidelijk. Londen. Nog immer op zoek naar het ware geluk).

Eén voor één werden de namen afgeroepen, een proces dat ruim tien minuten in beslag nam. Vervolgens stegen de mannen op verzoek van Jonathan Jolley de bus in. Charlie Liddle, bij het raam, kwam naast Frank Dough te zitten. Ze schudden elkaar de hand. Vijf minuten later dan het plan was zette de bus zich in beweging en handig stuurde de chauffeur zijn luxe wagen door de chaos van het drukke Londense verkeer.

Aanvankelijk genoot Charlie van de rit door het centrum. Imposant, al die gebouwen, de rivier. Maar het begon hem al snel te benauwen. De stad scheen zich eindeloos uit te strekken. Als er even een ruimte, een stuk groen vrij kwam, dan dacht hij: ‘Ha, de rand van de stad’. Maar daar doemden alweer nieuwe huizenbrokken op, winkels, bioscopen, pubs.

Charlie kwam niet vaak meer naar de hoofdstad, hij haatte de massaliteit, het lawaai, de stank. Vroeger was hij nog wel eens een weekeinde naar Londen gereisd om daar de theaters en musea te bezoeken, maar hij werd er dikwijls door paniek overvallen. Diezelfde angst die hem zo sterk uit zijn vroege jeugd was bijgebleven toen hij eens op een vakantiedag tijdens een uitstapje alleen en verloren in een doolhof lang om hulp had geroepen. Eenling in de stad, een nietig insect hopeloos gevangen in een gigantisch, kleverig spinneweb.

Eindelijk bereikte de bus de buitenwijken van Londen. De bebouwing werd dunner, het groen begon het grijs te verdringen.

Hij keek opzij. Met het hoofd achterover lag Frank Dough te doezelen, zo nu en dan zacht snurkend. Op de stoelen voor hem een glimmend kaal achterhoofd en één voorzien van golvend donker haar glanzend van de brylcream. Met een half oor volgde Charlie de conversatie.

‘... het economische succes. Zo was het ook in de oorlog. De Duitser was onze vijand, maar tenminste een goed en gedisciplineerd soldaat. Een vechter.’

‘Precies. Neem de Fransen daarentegen. Geparfumeerde drollen. Als er tot actie overgegaan moest worden, dan lagen de meesten op hun rug liefdesgedichten te lezen of bespraken de goede en slechte wijnjaren.’

‘Onbetrouwbaar, volkomen onbetrouwbaar. Net als tegenwoordig in de EEG. We hadden nooit...’

Charlie wendde het hoofd af en kneep de ogen dicht. Hij had dat soort gesprekken al te vaak gehoord, zich daar vroeger nog wel tegen verzet. Maar zijn argumenten werden meestal overschreeuwd. Wat kon hij er nog aan doen? Tegen de dictatuur van het vooroordeel valt niet te vechten. Een abstracte vijand.

Hij opende zijn tas en haalde daar een bruine thermosfles uit die hij vroeg in de ochtend gevuld had met echte koffie, één van de weinige luxes die hij zich in zijn vrijgezellenbestaan permitteerde. Zorgvuldig schonk hij zich een kopje in, rekening houdend met de onberekenbare schokken van de nu snel rijdende bus.

Frank hoestte rochelend en opende de ogen. ‘Dat noem ik nog een service’, zei hij begerig, ‘een kop thee. Daar zeg ik geen nee op.’

‘Koffie.’

‘Wat?’

‘Dit is koffie, sterke koffie.’

‘Ook goed. Prima. Als het maar vloeibaar is, Frankie drinkt alles. Behalve methylalcohol want dat schijnt niet goed voor de maag te zijn.’ Hij grinnikte en begon slurpend het hete vocht naar binnen te werken. Plotseling haalde hij een heupflesje uit de binnenzak van zijn jasje en voegde een flinke scheut cognac aan zijn koffie toe. Hij hield het flesje onder de neus van zijn mede-passagier.

‘Ik gebruik geen sterke drank...’

‘Geen dank, kerel, geen dank,’ riep hij uit, handig een straal in Charlie's koffie mikkend. Met een vies gezicht dronk deze zijn kopje leeg.

Frankie bleef regelmatig de heupfles naar de mond brengen en begon spraakzamer te worden. Hij had onlangs goede zaken in oude auto's gedaan, vertelde hij. Geld genoeg om eens iets anders te doen was het idee om terug te keren naar de stranden waar hij in de oorlog gestreden had bij hem in goede aarde gevallen.

‘In 1938 tekende ik voor twaalf jaar in het leger, nauwelijks zeventien jaar oud’, ging hij voort. ‘Geboren en getogen in Bow, ik ben een rasechte Cockney.’

‘Dat is mij niet ontgaan.’

‘Nee, daar komt het niet op aan. Maar wij moesten wel, werk was er niet. De halve straat tekende voor het leger of de marine en de meesten zijn niet teruggekomen. Ik zie ze nog voor mij, Dicky Perrot, Ben Tillet, Terry Jenkins, Sid Walker. Die liggen nu allemaal ergens onder Franse grond. God weet waar. Veel jodenjongens ook, ik herinner mij Moses Ancell. Wat een karakter was dat! Voor de duvel niet bang. De joden in onze buurt hadden in die crisisjaren nog meer te lijden dan wij. De armoede van mijn jeugd, de wanhopige strijd die mijn ouders moesten vechten om een groot gezin in leven te houden, hebben bij mij dieper wonden achter gelaten dan die hele vervloekte oorlog.’

Hij zweeg even, nam een flinke slok cognac en met een grijns op het gezicht vroeg hij:

Waar denk je dat wij voor gevochten hebben? De vrijheid, de democratie, het vaderland? Vergeet het maar. Wij vochten omdat we thuis niet te vreten hadden. Denk je nu heus dat Frankie zich vrijwillig naar het abattoir zou laten leiden?

Plotseling zette hij de borst vooruit en zong met krachtige maar valse stem op de wijs van ‘La donna e mobile’:

‘Ta ra ra boom de aye
We'Ve had no grub today.’

Lachend zei hij: ‘Dat zongen de kinderen in de straat als ze weer eens een hele dag op wat droge korsten brood hadden rondgezworven.’

‘Over drie kwartier stoppen we voor lunch. Honger, wat, wat!’ klonk de opgewekte stem van Jonathan Jolley door de luidspreker van de bus. Instemmend gemompel. Frankie staarde voor zich uit, tevreden over het effect dat hij met zijn lied had weten te bereiken.

Charlie dacht aan zijn eigen jeugd terug. Zijn vader had een schamel inkomen verdiend als landarbeider in een gehucht even buiten Andover dat zelfs op de meest gedetailleerde kaarten niet vermeld werd. Op school bleek Charlie een intelligente leerling maar er was geen geld om hem een voortgezette opleiding te geven. Werk was er evenmin. En ook voor hem was er maar één weg: het leger.

Als soldaat had hij de oorlog als een hel van krankzinnigheid ervaren en was teruggekeerd met een verscheurde pijn in het hart en gedachten over pacifisme in het hoofd. Hij had de gelegenheid aangegrepen om een spoedcursus tot onderwijzer te volgen en vond werk in Kings Lynn. Jarenlang echter had hij de gruwelijke herinneringen aan de oorlog niet uit zijn geheugen kunnen verdrijven. Hij leed aan slapeloosheid en menige nacht werd hij welhaast tot waanzin gedreven als hij opnieuw het gedreun van het geschut boven het geschreeuw van stervende soldaten door zijn hoofd hoorde bulderen.

De laatste jaren was zijn gezondheid verslechterd (op medisch advies had hij een betrekking moeten opgeven die hij met overgave en liefde beoefend had), maar zijn geheugen begon hem meer rust te verlenen. Deze reis nu wilde hij als een mentale test beschouwen, een bewuste poging zich met het verleden te verzoenen.

De bus snelde over de M3. De wereld vloog aan hen voorbij. De velden ontvouwden zich als een lappendeken. De zon was nu definitief door de lichte bewolking heengebroken en het begon warm in de bus te worden.

‘Hebt u er bezwaar tegen als ik het raampje een stukje openzet?’ riep Charlie luid.

‘Nee, integendeel. Maar je hoeft niet te schreeuwen. Zo doof ben ik ook weer niet.’

Charlie controleerde de inhoud van zijn binnenzak. Paspoort, papieren, geld, alles bijeen in een blauw mapje dat hij van de bank cadeau had gekregen en dat hij met een speld aan zijn jasje had vastgestoken.

Winchester, zes mijl. De bus begon vaart te minderen en sloeg links van de snelweg af. Enige tijd volgden zij een smalle, kronkelende weg waarover de bus rond draaide als op alcohol rijdend. En plotseling waren daar weer huizen, honden, tuinen en mensen. Ze reden door een dorpje waarvan Charlie de naam niet zo snel lezen kon, rakelings langs gevels en uithangborden. De kerkklok sloeg twaalf. Op de ruime parkeerplaats voor een pub kwam de bus tot stilstand. ‘The Whistling Soldier’. Waarderend applaus voor Jonathan Jolley. Wat een organisatie! Hoe had de man juist die pub weten te vinden.

Jonathan stond op en boog met een bescheiden glimlach (de pub was het eigendom van zijn zwager en zij hadden een voor beiden bevredigende financiële regeling getroffen).

‘Voorbereidingen heren, het succes van een actie hangt van de voorbereidingen af’, verzekerde hij de groep terwijl hij als eerste de bus uitstapte en een knipoog wierp naar zijn zwager die buiten stond te wachten. ‘Welkom, welkom, deze deur alstublieft mijne heren’, riep de trotse eigenaar hen toe.

Het was stil in de pub. Een jong, onaangesproken meisje zat verveeld op een kruk aan de bar de dode punten van haar lange blonde haren uiteen te rafelen. Verbaasd en geïrriteerd had ze de druk pratende mannen zien binnenkomen. ‘Busjesmensen’, dacht zij zich omdraaiend. Ze begon de nieuwe kleur van haar langgepunte nagels te bewonderen.

‘Leuk ding daar bij de bar, wat, wat!’

‘Een schat’, stemde Frank Dough in wiens gehoor plotseling niet scheen te falen, ‘ze lijkt op Marlene Dirt-Track.’

‘Gevat, gevat, wat!’

Het gezelschap kreeg volop gelegenheid allereerst een aantal glazen te drinken. Whisky, gin en tonic, bier. De stemming steeg met de rook en het rumoer in de pub.

Charlie zat enige tijd alleen met zijn flesje licht bier aan een tafeltje in een hoek, naast het aquarium waarin ontelbare felkleurige visjes gevangen gehouden werden. De neusloze man verzocht hem echter beleefd of hij aan zijn tafel mocht plaatsnemen. ‘Natuurlijk, graag’, antwoordde Charlie, blij voorlopig even in ander gezelschap te kunnen vertoeven.

Het gesprek kwam stroef op gang. Charlie voelde zich enigszins opgelaten en zocht naar een onderwerp waarover zij wellicht van gedachten zouden kunnen wisselen.

‘Warm hier’, zei hij terwijl hij zich met een zakdoek de zweetdruppels van het voorhoofd wiste.

‘Nogal’, antwoordde zijn tafelgenoot die een zilveren koker te voorschijn had gehaald en daaruit paffend een kleine, sterkruikende sigaar opstak. ‘Mijn naam is Michael Kettle als u die bij de introductie gemist mocht hebben. Accountant in Crawley.’

‘Liddle, Charles Liddle. Gepensioneerd onderwijzer. Ik woon in...’

‘Onderwijzer? Wat een rot beroep in deze tijd. Voor geen prijs zou ik mij met de jeugd willen bezighouden. Volkomen verpest die jongeren van tegenwoordig. Onhandelbaar. Daar komt nog bij dat in de scholen geen discipline meer heerst met al die linkse leerkrachten. Veel problemen gehad?’

‘Och ik...’

‘Ja, ja, ik begrijp het al. Vervroegd pensioen. Natuurlijk. Dat tuig. Daar hebben wij nu in de oorlog voor gevochten!’

‘Dat is niet...’

‘Excuseert u mij. Mijn glas is leeg. Prettig even met u gesproken te hebben. We moeten onze conversatie op een geschikt moment voortzetten, ik vind uw ideeën erg interessant.’

‘Stellig’, stemde Charles beleefd maar zonder geestdrift in. Met een uitdrukking van afkeer in het gezicht keek hij de stram lopende man na. Hij haalde de schouders op. Vreemde kerel. Verbitterd waarschijnlijk. Natuurlijk. Vanzelfsprekend. Onwillekeurig drukte hij met de toppen van zijn vingers op de rug van de neus.

Zijn aandacht werd afgeleid door het luide gerinkel waarmee het geld uit de fruitmachine rolde. Grijnzend stak Frankie de duim in zijn richting op, het geluk van de gokker.

Charlie zuchtte. De reis begon hem tegen te staan. Alles scheen tegen zijn verwachtingen in te verlopen. ‘Niet zo op de kleinigheden letten Charlie’, probeerde hij zichzelf moed in te spreken, ‘uiteindelijk zijn al die mannen met dezelfde zuivere bedoelingen als jij vertrokken.’

Intussen werden op het teken van Jonathan Jolley de borden dampend eten naar binnen gedragen. Zoals hij van tevoren met zijn zwager geregeld had: vier en veertig maal patat frites, vis, wortelen en doperwten. Gemakkelijk te bereiden en een ruime winstmarge.

Frankie Dough was nu aan Charlie's tafel komen zitten, de handen vol met zilvergeld. ‘Mijn reis is goed begonnen’, lachte hij tevreden, ‘eten, eindelijk, ik sterf van de honger.’ Smakkend begon hij in ijl-tempo zijn vis naar binnen te werken. Charlie hield zijn ogen strak op het bord gericht, de onbeschofte tafelmanieren van de man tegenover hem bedierven zijn eetlust en maakten hem bijna onpasselijk.

Hij stond op en met een ‘tot straks’ liep hij naar buiten toe. Hij vond een plaatsje in de schaduw. Hij zag een reisgenoot in zijn richting komen wandelen. Charlie probeerde zich de naam van de man te herinneren, diens gedistingeerde voorkomen en gebruind gelaat waren hem voor het vertrek al opgevallen. Hoe heette hij ook alweer? Jeremy, daar was hij zeker van. Jeremy Kennedy? Hennessy? Keneally?

‘Heb de buurt even verkend’, sprak deze terwijl hij op de bank naast Charlie plaatsnam en rustig zijn pijp begon schoon te maken. ‘Een karakteristiek Britse omgeving. Direct herkenbaar.’

‘Mooi landschap’, erkende Charlie, ‘ik ken het goed, want ik heb mijn militaire training in deze buurt gehad.’

‘Waar hebt u gevochten als ik eens vragen mag?’

‘Ik maakte deel uit van het “Hampshire Regiment.”

Wij werden op D-day oostelijk van Le Hamel aan land gezet. Wat een verschrikkelijk gevecht is dat geweest.'

'Merkwaardig. Ik diende in de "1st Dorsets." Wij landden enkele kilometers buiten Le Hamel en zijn zonder al te veel moeilijkheden doorgestoten. Overigens, mijn naam is Geoffry Eckersley.'

'Charles Liddle. Aangenaam. Ja, het was een wrede oorlog. En toch, toch ben ik er ondanks alles trots op meegevochten te hebben tegen het fascisme. Dat was en is helaas opnieuw de grootste bedreiging voor de vrijheid.'

'Dat klinkt mij wat te grandioos. Ik vocht voor het vaderland. Dat was mijn drijfveer. Ik ben altijd een vurig patriot geweest en bereid mijn leven te geven om de grootste tradities van dit land te beschermen.'

'Maar is juist dat niet een al te enge gedachte?' vroeg Charlie aarzelend, achterdochtig bijna.

De tragedie waardoor dit land getroffen is komt mede tot uiting in het feit dat zelfs oud-strijders hun nationale gezindheid verloren hebben. Tegenwoordig laten we hier iedereen maar binnen, we worden onder de voet gelopen door onderontwikkelde immigranten die alleen maar problemen brengen en geld kosten. Al die onzin over integratie. Dat kan toch niet. Sinds die massale overtocht van buitenlanders...

'Britse onderdanen!'

... sinds die intocht is het land in verval geraakt. Vraagt men mij nu: zou je opnieuw voor dit land willen vechten, dan zo ik daar lang over moeten nadenken. Vroeger zou ik nooit geaarzeld hebben. Maar wie zou tegenwoordig zijn leven willen wagen om die lui uit Brixton te beschermen? Niemand toch!

'Zag u die mooie vlinder daar?' probeerde Charlie het gesprek een andere wending te geven.

'Vlinders!'

De man stond op en liep geagiteerd weg, de handen in de zakken. Hij sprak een andere reisgenoot aan die ook naar buiten was gekomen om een luchtje te scheppen. 'Ze hebben het over mij', dacht Charlie toen hij merkte dat beiden kwaad in zijn richting keken.

Hij slikte eens. In groepen kwamen de mannen nu naar buiten gelopen. Kwart voor twee, vertrektijd. Charlie liep langzaam in de richting van de bus waar Jonathan Jolley hard op het raam stond te kloppen om de chauffeur te wekken die met een exemplaar van 'The Daily Mirror' over het hoofd boven het stuur in slaap gevallen was.

Zij hadden allen hun plaatsen weer ingenomen. De hoofden wat roder, stropdassen verwijderd en in sommige gevallen de bovenste knoopjes van de broek losgemaakt. 'Een deuntje muziek, wat, wat!' De chauffeur draaide de radio aan en al spoedig dreunden opgewekt schallende reclame-boodschappen. Waspoeder en kattevoer, vakantiereizen en autoprijzen.

Het gezelschap werd uitbundiger. Gelach en luid gepraat. Het effect van de alcohol had de tongen losgemaakt en de snelheid waarmee de bus door het wijde landschap raasde scheen de uitgelaten stemming nog te verhogen.

Charlie zat stil naar buiten te kijken. Vanuit het raam bekeek hij het nooit spectaculaire maar immer vriendelijke land dat hem lief was. De schier eindeloze schakeringen van groen en geel wekten een dankbaar gevoel van bewondering voor het werk van de natuur in hem.

'Dat smaakte best, nietwaar?' schreeuwde Frankie Dough over de muziek heen in zijn oor.

Charlie knikte. 'Op zo'n reis kun je een glas bier niet missen.'

'Wat?'

‘Op reis. Bier. Niet missen.’

‘Stop! stop de bus! mijn buurman moet pissen.’

‘Ja! Ja!’ ‘Ik ook.’ ‘Bravo!’, klonken enkele enthousiaste stemmen.

Schokkend kwam de bus tot stilstand. In het gras langs de wegberm stelden zo'n acht man zich in een rij op die allen tegelijk naar het wapen grepen en krachtig vuurden. Charlie stond daar wat hulpeloos aan zijn gulp te prutsen. Druppelend zuchtte hij van ellende.

‘Dat is beter kerel!’ riep de man die achter Charlie weer de bus was ingestapt met een stralend gezicht waarbij deze hem een vriendschappelijke slag op de schouder verkocht. ‘Veel beter’, mompelde Charlie ontstemd.

Terug op zijn plaats sloot hij de ogen en pretendeerde te slapen. Weldra dommelde hij werkelijk in. In zijn droom gleed hij terug in dat verleden waarmee hij voorgoed had willen afrekenen. Als een man die verdrinkt en plotseling met het tempo van een versnelde film scherpe en gedetailleerde beelden door het hoofd ziet draaien beleefde hij opnieuw de landing, bevond zich tussen duizenden bange soldaten, zag de verbaasde uitdrukking op het gelaat van de man dicht bij hem die door het mitrailleur-vuur in tweeën gemaaid was en merkte dat het bloed pijnloos uit zijn dijbeen gutste...

‘Voel je je wel goed?’ schudde Frankie hem wakker, ‘je ligt te kreunen alsof je in de rug geschoten bent.’

Verward verontschuldigde Charlie zich. ‘Een vreemde droom. Ik ben het niet gewend om 's middags te drinken.’

Hij voelde zich ziek en vermoeid. ‘Waar ben ik in godsnaam aan begonnen?’ vroeg hij zich angstig af, ‘hoe houd ik dit nog drie dagen vol?’ Hij zat in de val. Eruit, ontsnappen, dreunde het door zijn hoofd. ‘Happy days are here again’, zong een dame door de radio, mee gebromd, gefloten en geneuried door diverse leden van het reizende soldatenkoor.

Men bereikte de straten van Southampton op tijd en de bus spoedde zich in de richting van de havens. De meest ongeduldige reizigers hadden de tassen reeds op schoot, gereed hun zitplaatsen te verlaten. Charlie pijnigde zich de hersenen. Hoe kon hij wegkomen?

Frankie stootte hem aan en wees recht vooruit. ‘Daar, aan de overkant, daar ligt het land van wijn en wijven’, grinnikte hij. ‘En daar liggen ook de vrienden uit je straat’, voegde Charlie hem onverwacht vinnig toe. ‘Daar liggen mijn vrienden, ja’, herhaalde Frankie enigszins geschrokken de woorden van die kleine vent naast hem.

De mannen begaven zich lopend naar het douanekantoor en werden verzocht zich in een rij voor het loket op te stellen zodat alle formaliteiten snel afgehandeld konden worden.

Charlie talmde en liet de anderen voorgaan. Hij ging achter aan de rij staan en liet zijn ogen ronddwalen. Een vuilnisbak ... daar aan de zijkant van het gebouw was een vuilnisbak bevestigd. Zijn redding!

Voorzichtig trok hij de speld uit het mapje in zijn binnenzak. Hij wachtte totdat hij ervan overtuigd was dat niemand naar hem keek. Hij telde - een, twee, drie - en vliegensvlug wierp hij het pakje met de kostbare inhoud tussen het vuilnis. Nerveus trillend maande hij zichzelf tot kalmte.

‘Waar gaat het vrolijke gezelschap naar toe?’ vroeg de douanebeambte hem nieuwsgierig toen hij als laatste bij het loket was aangekomen, ‘naar Parijs de bloemetjes buiten zetten?’

‘Nee, nee’, mompelde Charlie onverstaanbaar, met voorgewende onrust in zijn zakken naar het paspoort zoekend, ‘ze gaan ergens bloemen leggen.’

‘Schiet op Charlie’, hoorde hij de stem van Frankie Dough aan de andere zijde van de grenslijn, ‘we hebben niet uren de tijd.’

‘Er is toch niets aan de hand kerel?’ riep een andere medereiziger, een grote vent met hoog-rode wangen en een hangbuik waaronder een wijde broek slobberde die door strak bollende bretels werd opgehouden, ‘je hebt toch geen verdovende middelen bij je?’ Bulderend gelach. ‘Verdovende middelen, ha, ha, ho, ho.’

‘Gevoel voor humor die vent, wat, wat!’

Charlie glimachte hen vriendelijk toe.

Fluisterend zei hij tot de douanebeambte: ‘Ik geloof dat ik mijn papieren vergeten ben.'

De man verzocht hem het kantoortje binnen te komen. 'Zoek uw zakken nog eens goed door.' Charlie verzekerde hem echter dat hij zijn paspoort en papieren samen met het Franse geld in een mapje bijeen had gestopt. Hij was er nu zeker van dat hij dit alles op zijn keukentafel had laten liggen.

'Dan ben ik bang dat u Parijs deze keer niet zien zult', verklaarde de beambte, 'zonder papieren kan ik u niet laten gaan.'

Charlie haalde opgelucht adem. 'Parijs ligt niet op onze ... op hun route', legde hij de man in uniform uit, 'ze gaan naar Caen om de gevallenen te eren.'

Hij stond van zijn stoel op. 'Zou u voor mij de reisleider over dit nare geval kunnen inlichten. Zijn naam is Mr. Jolley, dat is die grijnzende man met de grijzende bakkebaarden die voortdurend wat, wat, roept.'

'Dat wil ik zeker voor u doen maar...'

'Hoe kom ik van hier het snelst naar het station?' haastte Charlie zich de functionaris tegenover hem te onderbreken, ongeduldig wachtend om zich zo snel mogelijk weg te spoeden. Hij gaf zich nauwelijks nog de tijd naar de eenvoudige inlichting te luisteren.

De trein naar Londen. Alleen in een coupé zit een kleine man met een papieren servet op schoot een broodje salami te eten. De zon schijnt door het vuile raam en werpt vlekkerige schaduwen op de kapotgesneden zitbank. Het raampje staat open; de wind strijkt over zijn verhitte voorhoofd. Hij ademt eens diep. Vrij. De vreugde alleen te zijn en ongemoeid gelaten.

Ik wil terugvinden wat ik fijn vond
Daan Cartens in gesprek met Josepha Mendels

Foto: Maurits v.d. Toorn

Vanaf 1936 woont ze in Parijs. Van haar eerste boeken hadden vooral *Rolien en Ralien* en *Als wind en rook* veel succes. Voor dat laatste kreeg ze de Vijverbergprijs van de Jan Campertstichting. Ze hield zich afzijdig van het literaire leven in Nederland en voedde haar in 1948 geboren zoon in Frankrijk op. Haar latere werk werd nog nauwelijks opgemerkt, mede door het in gebreke blijven van haar toenmalige uitgever. Toen enkele jaren geleden de bundel *Fragmentarisch proza* verscheen van Anna Blaman kwam ook de roman die Blaman en Josepha Mendels samen in de jaren vijftig hadden geschreven weer boven water. Uitgever Laurens van Krevelen was verrast en gaf *Als wind en rook* en *Rolien en Ralien* opnieuw uit. Dit najaar verscheen *Welkom in dit leven*, een nieuwe verhalenbundel. Bij Meulenhoff zullen in de komende jaren ook de andere boeken van Josepha Mendels opnieuw worden uitgebracht. Waar je haar ook ontmoet, in haar volle Parijse appartement, dat ze al sinds 1958 deelt met de schilderes Berthe Edersheim, voor en na afloop van één van haar optredens, of zelfs als ze geïnterviewd wordt; steeds is ze charmant, levendig en uiterst humoristisch. Deze zomer spraken we bij mij thuis over haar leven en haar werk dat opnieuw in de belangstelling is komen te staan.

Waarom is eerst Als wind en rook *heruitgegeven? Tenslotte is dat je derde boek. Heeft het iets te maken met het feminisme?* Laurens van Krevelen vond het de meest feministische roman van het ogenblik. Het gaat over een vrouw die zich vrijmaakt uit de banden van een man. Ik ben nooit feministe geweest, daarvoor houd ik teveel van mannen, maar ik heb dat uit mezelf, ik zie het huwelijk als een vervelende instelling. Het is afschuwelijk om altijd met dezelfde man te zitten. Toen ik acht jaar was wilde ik zeventien kinderen van zeventien verschillende vaders.

Is het een roman over het huwelijk, of over het Joodse milieu, of over beide?

Ik heb van *Als wind en rook* de eerste zin gedroomd. Top Naeff had dat ook, die hing zich op aan de eerste zin. Bij mij gaat het zo dat ik niet vooruitdenk, ik denk niet, ik schrijf. Alles komt vanzelf bij mij, natuurlijk moet ik er ook voor vechten. Ik heb *Als wind en rook* in tweeëneenhalf jaar geschreven. Voor schrijven moet ik volstrekt alleen zijn, ik heb niet genoeg eenzaamheid in mijn leven gehad. Het idee dat je getrouwd zou zijn, elke ochtend thee zou moeten zetten, met misschien nog een eitje erbij, god wat vervelend! Ik moet me kunnen terugtrekken, ik heb in Parijs een tijdje gewerkt op de zevende verdieping in een klein kamertje. Daarin zaten alle verhalenpersonen opgesloten, wie niet goed was vloog eruit.

Hoe schrijf je? Begin je bij het begin, of voeg je later stukken samen?
Meestal is mijn compositie vrij goed. Ik weet niet hoe de roman zal verlopen, de roman schrijft zichzelf, hij schrijft terwijl ik schrijf, hij drijft me voort. ‘Ingefluisterd, opgeschreven’ was een titel die ik eens had. Maar mijn nieuwe verhalenbundel heet toch *Welkom in dit leven* naar het versje van Van Alphen, dat vond Laurens ook beter en ik heb altijd geweten dat je sommige dingen aan een uitgever over moet kunnen laten.

Ik wil toch nog even terugkomen op Als wind en rook. *Het speelt zich af in een Joods milieu, er is sprake van een ongelukkig huwelijk. Is dat autobiografisch?*
Ik kom uit een orthodox Joods milieu. Mijn grootvader van vaderszijde had een sigarenmagazijn in Den Haag. Hij was lid van de Joodse Kerkeraad. Hij had drie zoons, Isidoor, Jaques en Maurits en een dochter, Mietje. Mijn grootmoeder heb ik niet gekend, als een echte Joodse vrouw mocht ze, nadat ze was getrouwd, haar haar niet meer laten zien, dat zou de mannen kunnen verleiden. Als ze jeuk had tikte ze tegen karton, dat verhaal heeft een diepe indruk op me gemaakt. Mijn vader, Isidoor, heeft Nederlands en geschiedenis gestudeerd, daarna is hij gepromoveerd en tot leraar Nederlands benoemd in Winterswijk. Mijn oom Jaques had een modewinkel in Amsterdam, hij was getrouwd met de dikste vrouw van de stad, Anna Citroen. Maurits, de jongste, wilde ook studeren. Het liefst medicijnen, maar dat duurde te lang en was dus kostbaar. Mijn vader heeft toen voor hem, zijn broer, de rechtenstudie betaald. Later is hij kamerlid geweest voor de SDAP. In krantenverslagen stond weleens: Mr. Mendels zei dit of dat, tussen haakjes gelach, dus wat dat betreft is er met mij niet veel veranderd (Op dat moment begint Josepha te schaterlachen). Hij was volledig vrij, liberaal. Hij stierf in Theresien-stadt in 1942.

En je moedersfamilie, was die even orthodox?
De vader van mijn moeder was marskramer, hij kwam uit Hamburg. Hij trouwde een veel jongere vrouw, Rosalie. Zijn dochter en zoon waren helblonde kinderen. De zoon werd directeur van een fabriek, hij bracht het ver, mijn moeder was dus volbloed Joods, ik maakte er in *Als wind en rook* een halfbloed van, toch zag ze er Duits uit, ze had blauwe ogen, net zoals mijn kleinzoon nu, terwijl zijn ouders beide donker zijn. Er waren drie kinderen bij mij thuis: Edith Rosa, Ada Mirjam en Josepha Judica. Ik heb me volledig losgemaakt uit dat Joodse milieu. Voor mijn zusters geldt dat niet, mijn oudste zuster luisterde naar mijn vader. Toch wilden we geen van drieën bij mijn vader in de klas, dat was onze enige ongehoorzaamheid. We woonden in Groningen, hij werkte op de Rijks-hbs. Ik vond Groningen niet leuk. Ik ben er nog eens teruggeweest, ik logeerde in een klein hotel, at nasi-goreng en ben toen in de rijst gestikt. Hikkend riep ik de ober. Weet je wat hij zei? ‘Het zal wel over gaon’. Dat was voor mij Groningen. Mijn vader was voorzitter van Demostenes, de literaire club. Ik moest ‘O kerstnacht...’ opzeggen, ik kon het niet zoals die Groningers afraffelen, ik declameerde het echt.

Hoe ben je thuis opgevoed?

Verschrikkelijk Joods ben ik opgevoed, we gingen op zaterdag niet naar school, hoewel je niet altijd vrij kreeg op Joodse feestdagen. Mijn vader heette Isidoor, maar op school werd dat 'Is ie doar' Dat treft je als kind scherp. Later hoorde ik ook veel slechts over mijn vader, maar dan ging ik weg, ik kon dat niet aanhoren. Toen ik volwassen was hebben sommige mensen zich wel verontschuldigd, ze zeiden dat ze zich ervoor schaamden. Mijn vader vond het ontzettend dat hij geen zoon kreeg. Dat heb ik ook in *Als wind en rook* beschreven, een zoon telde pas. Toen later Berthe bij ons thuis kwam was hij meteen verrukt van haar. Hij zei: 'Juffrouw Edersheim u hebt maar één fout.' 'Wat dan', vroeg ze. 'U bent geen jongen', zei hij dan. Hij dacht: dan heb ik in elk geval een ideale schoonzoon. Mijn moeder stikte in het orthodoxe. Het was een slecht huwelijk, twee prachtige mensen, die niet bij elkaar pasten. Dat zag je op straat: een hevig elegante vrouw die als een koningin liep en mijn vader, ach zijn das hing los en hij liep krom, hij was een geleerde, hij liep doorgaans een eindje achter haar. Toch: als het huwelijk niet zo slecht was geweest was ik geen schrijfster geworden. Toen ik acht jaar was trok ik me terug en schreef *De kinderen van Mevrouw Staphorst*, een roman. Mijnheer kwam in het derde hoofdstuk onder de tram, toen was alles fijn. Niet dat ik mijn vader haatte, ik had weinig contact met hem. Hij aanbad mij en was trots op me.

Foto: Maurits v.d. Toorn

Die trots beschrijf je ook in Rolien en Ralien.

Ja hij was erg trots. Met mijn moeder had ik pas in de puberteit contact. Ik schreef haar lange, gekke brieven, net als aan mijn vader. Mijn moeder vond ik zo mooi. Mijn vader stonk altijd naar sigaren, ik kon daar niet tegen. De Joodse opvoeding kreeg ik van mijn vader, de andere van mijn moeder. Van hem mocht ik de drukproeven corrigeren, van de Winkler Prins. Ik kreeg een halve cent per bladzijde. Die gaf ik op St. Martinusbisschop aan de arme kinderen.

Dat staat ook in Rolien en Ralien.

Ja, het is allemaal autobiografisch. Ik herinner me dat ik toen heb overgegeven van die hutspot.

En je zusters? Waarin verschilden ze van jou?

De oudste was gehoorzaam, deed wat ze moest doen totdat ze verliefd werd op een liberale joodse jongen die kandidaatgezaghebber werd voor het binnenlands bestuur in Indië. Ze mocht er niet heen, ze zou moeten varen op zaterdag en kon daar niet kosher eten. Zo is haar leven toen verlopen, totdat ze in 1943 is gedeporteerd. Zij wilde trouwen, maar trof het niet, ik wilde absoluut niet trouwen. De tweede huwde een orthodoxe jongen uit Rotterdam en ook hun kinderen kregen een orthodoxe opvoeding. In 'Je wist het toch' heb ik dat beschreven, zo'n vrouw was ze.

Hoe ging het bij jou? Was je meteen vrij?
Met Pasen mocht je niet alles eten, ik liep met een vriendin en zoog op een zuurtje en dacht: O hemel, het is Pasen en ik spuugde het op de grond! Ik zat op een openbare school, niet op de Joodse, dat was een volksschooltje volgens mijn vaders standsbesef. Verjaardagspartijtjes, daar mocht ik wel heen, maar nooit blijven eten. Ik mocht geen Kerstboom kopen. Nu doe ik dat wel, voor mijn kleinzoon. Mijn vader wilde dat ik ging studeren. Ik ging naar de HBS in Groningen, maar had een bende onvoldoendes. Toen hebben ze me naar Deventer gestuurd, wat mijn leukste tijd was, eerst bij een rabbijn in huis, een onfatsoenlijke vent, maar er was daar geen ander Joods gezin. Toen heeft mijn vader me bij een Lutherse dominee in huis gestopt. 'Als God maar met haar meereist', moet hij gedacht hebben. Ik moest wel bij de Joodse slager eten en de zaterdag bij Joden doorbrengen. Ik liep de meisjes-HBS af en was achttien toen ik er af kwam. De directrice vond dat ik naar de toneelschool moest gaan, maar daar wilde mijn vader niet aan. Ik schreef mooie opstellen, kon declameren. Het Oude Testament vond ik zo vervelend. Ze zeiden: dat zijn je voorvaderen, maar dan riep ik door de klas: Dat is niet waar, dat zijn de Germanen heb ik op school geleerd.

Toch moet je gevoel voor taal zijn aangescherpt door je milieu, door je kennis van bijbelteksten.
We spraken voortreffelijk Nederlands. Toen mijn zoon verliefd werd op Eveliene, die nu zijn vrouw is, vroeg ik als eerste: Spreekt ze mooi Nederlands? Van de week zag ik op de Nederlandse t.v. Monique van der Ven. Toen ik dat hoorde werd ik ziek. Ze maakt geen zin af, ongelooflijk vind ik dat. In 1921 zakte ik voor het onderwijzeressenexamen met een vier voor Nederlands. Een vier, dat kon niet! Maar mijn vader had op zijn school een boekje van mijn docent van de lijst gehaald, hij vond dat ouderwets en dat was dus zijn manier om zich op mijn vader te wreken. Ik zat daarvoor nog een tijdje op de Groningse huishoudschool, maar ik was zo 'onhuishoudelijk'. Mijn ouders dachten: als ze nu maar snel met een man thuiskomt dan wordt ze wel huishoudelijk, maar je moet niet vergeten dat je in die tijd ook weinig zelf hoefde te doen, er waren overal meisjes voor. De tweede keer ben ik wel geslaagd en werd onderwijzeres. In 1923 ben ik naar een familie gegaan om de kinderen Nederlands te leren. Maar Mijnheer werd verliefd op me en ging scheiden. Toen was het voor mij uit. Pas toen hij weer een ander had kon het weer, het was voor mij veiliger wanneer hij getrouwd was. Ik ken de jalouzie niet en beklaagde toen die vrouw ook niet, want juist doordat ik er was werd haar huwelijk beter. Hij had weer eens iets anders en dan was het toch ook leuker voor haar? Van mijn kant voel ik geen jalouzie. Want als ik goed verliefd op iemand ben en hij ziet een vriendin van hem waar hij een beetje verliefd op is, dan denk ik: Waarom niet? Dat is toch leuk voor hem? Zij vinden het dan ook leuk en ze komen altijd terug. Alleen als het stiekem gebeurde was ik boos. Ik heb nooit het gevoel gehad dat ik kwaad deed tegenover een andere vrouw, ook later in Londen niet, want ik dacht: ik red lekker jouw man, voilà. Ik ben nu eenmaal zo, dat is niet normaal, maar wel mijn instelling.

Was je lang onderwijzeres?

Ja, ik had nog drie maal vervangen. Maar orde houden kon ik niet goed en dus ging ik vaak maar toneelspelen. Soms kon ik de sommen zelf ook niet maken en rende dan weg! Toen werd De Vereniging Het Zwaluwnest in Den Haag opgericht, om Joodse fabrieksmeisjes en werkelozen van de straat te houden. Ze zochten een directrice en ik werd gevraagd. Het was echter sektarisch, dat had ik er op tegen, dat ging tegen mijn begrip in. Toch werd ik het. Ik mocht zelf leerkrachten aantrekken. Eens in het jaar gaven we een voorstelling, tegen die tijd had ik steevast 38.7 Al die kinderen zijn later gedeporteerd. Tot 1936 ben ik er gebleven. Toen had ik er genoeg van en: ik die de meisjes van de straat moest houden liep zelf met een kind in mijn buik rond! Uitzonderingen bevestigen de regel. Ik heb toen een abortus gehad.

Merkte je veel van de crisis?

Dat kan ik niet zeggen. Ik was a-politiek in die jaren. Pas later in Frankrijk kreeg ik daarvoor belangstelling. Ik stemde ook vaak niet. Nu mag ik niet stemmen. In Frankrijk niet omdat ik Hollandse ben en in Nederland niet omdat ik in het buitenland woon. Maar ik weet precies waar ik voor ben en wat ik wel of niet ben. Ik zou zeker op Mitterand hebben gestemd de laatste keer.

Je bent naar Frankrijk vertrokken. Maar waarom juist daar naar toe?

Ja, ik ging naar Frankrijk. Sociaal werk is prachtig, maar ik was al vierendertig. Berthe Edersheim was au-pair in Parijs geweest, had er op de academie gezeten en zei: Ga toch ook naar Parijs. Ze stelde me voor om journaliste te worden. Ik schreef in die jaren weinig, alleen soms gedichten. Ik kreeg driehonderd gulden mee van mijn vaders erfdeel, die gaf ik nog op de eerste dag uit. Ik zat in La Coupôle, las een Nederlandse krant, toen er een oudere man op me af kwam, een Nederlander, die zei dat hij acteur was, maar niet meer kon spelen, omdat hij geen tanden meer had. Ik dacht bij mezelf ‘wat slecht van je om hem niet te helpen’ en gaf hem het geld. Hij zou het verdubbelen op de koersen, ik zag er natuurlijk geen cent van terug. Hem wel, op een terras waar hij aardappelpuree zat te eten, nog steeds zonder tanden. De Nederlandse consul zei: ‘Kind, wat ben je dom, je moet nog alles leren’. ‘Er waren veel Duitsers in Parijs, daar kon ik mee converseren, ik sprak perfect Duits. Ik begon veel te schrijven, maar kreeg alles terug. Ze vonden me een schrijfster en geen journaliste. Toen ben ik zelf kranten gaan lezen en kon het nog ook. Ik schreef voor veel kranten damesrubrieken en, kon me net bedruipen. Mijn vuile bewaarde ik voor mijn zusje Ada en eens in de twee maanden ging ik naar haar toe.

Ging je ook met schrijvers om?

Nee, veel met journalisten en emigrés, met weinig schrijvers. Toen de oorlog uitbrak ben ik met Radio Oranje uit Parijs vertrokken, maar ik ben niet verder gekomen dan Poitiers. Ik kon terug naar Parijs. Het was zo stil, je kon de bladeren van de bomen op de boulevards horen ritselen. Ik begon aan *Rolien en Ralien* en ben tot in 1942 blijven schrijven. Een vriend zei toen: je moet weg, ze arresteren buitenlandse Joden. Zonder bezittingen maar met het manuscript en een persoonsbewijs ben ik naar Vrij Frankrijk vertrokken. Ik was José Mendèle, kinderjuffrouw uit Noord-Frankrijk. Dat kon met mijn accent. Ik wist al dat Ada was gedeporteerd met haar familie. Van mijn moeder en andere zus wist ik niets. Ik reisde helemaal alleen, was veertig jaar. Mijn bagage liet ik achter in Perpignan. Een passeur beloofde mij me over de Spaanse grens te zetten, maar wilde eigenlijk met me slapen. Ik zei: ‘ik kom niet om te slapen, ik wil naar Spanje’. Hij droeg wat spullen en ik verloor hem uit het oog, zag hem nooit meer terug en was dus het manuscript kwijt.

Had je geen copie?

Ja, die had ik achtergelaten bij die mensen in Perpignan, maar daar had ik weinig vertrouwen in want ze deden niets anders dan vertellen hoe vaak ze per nacht de liefde bedreven. Bij de grens werd ik gepakt. Ze belden de consul en brachten me naar Barcelona, waar ik regelrecht de gevangenis inging! Met negentig anderen liep ik geboeid als een dief over straat. We zaten met tachtig vrouwen in een cel, er waren echte criminelen bij die hun man hadden vermoord. We werden met Kerstmis toegesproken door een dame van liefdadigheid en ik kreeg een krentebol die in mijn holle kies paste. Begin 1943 kwam ik vrij en ging naar Madrid. Daar zaten alle Engelandvaarders. Ik kreeg een hotel, tikmachine en moest consulaire diensten verrichten. Dat stelde niet veel voor: controleren of die jongens wel onderbroeken kochten van het geld dat ze kregen. Zo naar als de rest was, zo leuk was het daar. Met de referentie van mijn oom kreeg ik wat ik wilde. Ik vond dat naar, maar had het toen nodig. Bleef zes maanden in Madrid en gaf les aan de vrouw van de ambassadeur. Ik ging bij communisten op visitie. Het was een interessante tijd. Ze hadden de revolutie van 1936 al achter de rug. Ik kreeg weer belangstelling voor politiek, en voelde iets van vaderlandsliefde. Ze wilden dat ik naar Curaçao ging, maar dat heb ik geweigerd. Ik wilde ook niet naar Amerika. Daar kon ik ook heen. In Lissabon kende ik de persattaché van de Nederlandse ambassade die ervoor kon zorgen dat ik in Engeland terechtkwam. Daar ben ik heengegaan. Ik zat er een maand. Dat mijn moeder gedeporteerd was, hoorde ik daar, mijn vader was al in 1928 gestorven. Ik wist dat ik niets meer had. Ik zei tegen de ambassadeur: ‘geef me een pil, dan ben ik er vanaf, of leen me geld’. Ik moest kleren hebben, naar de kapper, mijn gebit laten verzorgen, ik wilde een gedaanteverwisseling ondergaan. Het eerste vliegtuig naar Londen verongelukte, de filmster Lesley Howard zat aan boord. Je wordt heel gemakkelijk: als ik niet op dat mantelpakje had gewacht was ik er niet meer geweest. Net een poes die een aardbeving voelt aankomen. Met het volgende vliegtuig ging ik naar Londen, ik was fatalistisch geworden, mij kon niets meer gebeuren.

Wat moest je in Londen doen? Werkte je bij Radio Oranje?

Nee, ze hadden me toegezegd dat ik op de persafdeling kon komen werken, maar niemand kende me, ik was nog geen bekende schrijfster. De Engelse politie hoorde me uit, ik was immers alleen en had geen man bij me. Ze dachten dat ik een spionne was. Ze vermoedden dat ik verloofd was met een Duitser, de jongen die ze op het oog hadden was door mijn moeder naar Parijs gestuurd om te kijken hoe het met me ging, ze dacht natuurlijk ook: misschien trouwt hij met haar. Maar hij bleek homosexueel te zijn. Ik heb me ook nooit met hem verloofd. Ik was geen spion. Toen vroegen ze: En wie was die Duitser die je beloofd had om je moeder uit Polen te halen toen je met hem ging? Zo hebben die Engelsen me getreiterd. Ze wilden ook niet dat ik voor hen werkte, ik dacht: ‘Goddank niet, ik werk wel voor mijn eigen land’. Daar werd ik ook wel wat feministischer: omdat ik geen man had moest ik alles maar verdragen. Ik werkte eerst voor de luisterdienst. Stomvervelend werk daar bij de Franse afdeling waar Sadi de Gorter hoofd van was. Toen hij vertrok bleef ik er alleen achter. Eind maart 1945 ging ik naar Frankrijk terug en werkte op de Persdienst van de Nederlandse ambassade tot eind 1947. Ik ging weg en wed weer onafhankelijk journaliste. In 1948 werd mijn zoon geboren en had ik bereikt wat ik wilde, de naam van mijn uitgemoorde familie was gered en ik kon mijn zoon de naam van mijn vader geven.

In De Speeltuin *verliest een vrouw haar kind tijdens de vlucht voor de Duitsers.*

Ja, dat had mij kunnen gebeuren. Het was pure fantasie, ik heb het niet meegemaakt, ik had nog geen kind.

Hoe is de oorlog in je werk terechtgekomen?

Niet in de journalistiek. Ik schreef wel in Vrij Nederland als Anneke Polderland maar verder niet in de ondergrondse pers. Ik interviewde vrouwen over politieke zaken. In mijn boeken komt de oorlog wel voor, maar niet als politiek, het komt uit me als belevenis. Ik weet wat ik niet ben, dat zegt ook veel.

Je kreeg je kind alleen.

Ik vond het leuk. Alleen een kind. Ik sprak er niet over, later wel. Vrouwen van mijn leeftijd hadden dat ook gewild maar durfden niet. Ik was verschrikkelijk oud, bijna zesenveertig. Mijn zoon Eric, die nu gynaecoloog is zegt: ‘Het gebeurt bijna nooit’.

Je had dus een sterke wil.

Ja ik was een sterk mens, ben nu ook nog niet ziekelijk. Ik schreef voor Nederlandse dagbladen en kreeg een vaste aanstelling bij Het Parool. Voor De Gelderlanderpers moest ik modeshows verslaan, dat was zwaar, zes tot acht shows per dag zien, 's avonds erover schrijven en dan nog doorbellen en natuurlijk alle Franse woorden spellen! Daarna schreef ik ook over gastronomie en toerisme. Bezocht veel toeristische congressen, erg interessant. Ik blijf in contact met al die dingen, maar je moet op tijd plaats maken voor jongeren. Ik heb dus keihard gewerkt voor mijn boterham.

Na de oorlog verscheen Rolien en Ralien, *maar dat was je toch kwijt?*

Die mensen uit Perpignan stuurden twee woordenboeken en, godzijdank, het manuscript. De vrouw van Marsman vond het vies en Jan Greshoff vond het prachtig. Die stuurde het naar Querido. Toen ik thuiskwam in Parijs begon ik aan *Als wind en rook.*

Wanneer kwam je in contact met Anna Blaman?

Dat was in de jaren vijftig op een boekenmarkt in De Bijenkorf. Ik kende er verder niemand. Ze kwam vaak in Parijs. Dan reed ze met een vrachtwagen mee, was gekleed in shorts. Die chauffeurs wilden wel eens wat, maar dan moest Anna dat uitleggen. Zo'n vent begreep daar natuurlijk niets van en dacht: ‘wat een vreemd wijf heb ik nu in mijn wagen’. Ze kwam op visite, ze vond zichzelf een wel betere schrijfster. Ik kende haar boeken ook niet, maar ben ze gaan lezen. Ik vond haar geen groot schrijfster, die kleinburgerlijke milieus die ze beschrijft lagen me niet zo goed

Die roman die jullie samen schreven, hoe ging dat in zijn werk?

Zij nam de leiding, reken maar, olala. Zij schreef een stuk en ik had maar te antwoorden. Ik vond het leuk, had weinig te zeggen. Als het er op aan komt laat ik me gauw overdonderen. Als Anna Josepha niet als gangmaker had gehad was het niets geworden, zeiden sommigen. Toen kreeg Anna het te druk, wilde niet meer en later, toen ze weer wilde beginnen, stierf ze kort daarop. Van het boek lag niet veel bij mij.

Kreeg je eerste werk veel aandacht?

Ja, ik kreeg erg veel aandacht voor mijn eerste drie boeken. Later op *De speeltuin* haast niets meer. Querido heeft al die jaren haast niets voor me gedaan, ze hielden me aan het lijntje, beloofden herdrukken, maar ondernamen niets. Toen kreeg ik een paar jaar geleden een brief of ik mee wilde werken aan een jeugdboek met oorlogsverhalen. Daar was ik goed genoeg voor. Ik heb geweigerd. *De speeltuin* schreef ik pas in 1966, 1967. In die jaren had ik veel contact met Huub Oosterhuis, de pastoor. Hij begreep me tenminste. Ze vonden me niet gek. Ik ben wel gek, maar dat gekke konden ze aanvaarden. Veel Nederlanders niet, daarom ben ik hier een beetje bang geworden. Soms lachen kinderen hard als ik over straat loop. Dan steven ik er op af en vraag: Is het soms mijn grote neus? Maar ze lachen om de ouderdom. Het is zoiets ergs, ouderdom in Nederland.

Wanneer ben je gaan acteren?

In 1974. Ik wilde iets anders ondernemen. Ik las van een auditie van Jean Darnel, die vroeger acteur van de Comédie Française was. Ik belde op. Hij vroeg hoe oud ik was. Ik zei: ‘dat zult u wel zien’. Toen ik kwam dachten zijn leerlingen dat ik een oude actrice was. Ik moest spelen, anderhalf uur achter elkaar. Ik kon niet meer, was doodmoe en hij werd maar roder en roder en riep: ‘U bent een professional’. Toch was dat niet zo, ik had maar één keer eerder in mijn leven geacteerd in de Rederijkerskamer in Groningen. Hij vond dat ik zo tweeënzeventig jaar oud, het toneel op kon. Ik speelde voor leerlingen, hij liet zelfs de pers komen. Speelde in *Grenouille* van Pierre Salla. Was een oude zangeres in een surrealistisch stuk. Ik kon doen wat ik wilde en mocht zeggen wat ik wilde. Ik werd een meisje van acht jaar. Ik werd door twee jongens omgekleed, maar wel in een hoekje hoor. Er kwamen elke avond tweehonderd verse kikkers op het toneel. Ik was niet bang, alleen toen ik er een keer één dooddrukte vond ik het eng. Aan het einde mocht ik tien minuten lachen. Heerlijk! Alleen voor onderwijzeres heb ik geleerd, ik ben een slechte leerling.

Acteer je liever dan je schrijft?

Ach, ik ben zo eenzaam als ik schrijf in Parijs. Ik rook ook teveel. Vaak trek ik me terug in de bibliotheek. Ik sluip het huis uit voordat Berthe wakker is, zodat ik geen woord heb gezegd. Berthe is een avondmens. Gaat pas om half drie naar bed. Leest alles, ook Russische gedichten. Ze komt er 's ochtends laat uit. Ik ga na het journaal van half negen naar bed. Niet om te slapen, maar om kranten en tijdschriften te lezen. Ik val weleens in slaap, maar word dan weer om half drie wakker. Dan eet ik een paar bonbons en lees verder. Om een boek uit te lezen, daar heb ik geen tijd voor, wel gedichten. Voor half tien wil ik in de bibliotheek zijn. Anders krijg ik mijn plaats niet. In die onmateriële sfeer kan ik goed schrijven. Toen ik nog alleen woonde sliep ik ook met mijn werk, dat was gemakkelijker. Wanneer je met iemand samenwoont dan drink je samen ook een kop thee.

Je speelde ook in films mee.

Ja in Kim&Co, een Frans-Oostenrijkse film voor de jeugd en in La Marge van Borowczyk, zo'n leuke, erotische man. Voor het geld doe ik het niet. Er moet voor mij spanning inzitten en grote rollen kan ik niet aannemen, want dan ben ik te lang van huis. Soms vragen ze me ook voor andere optredens. Het vrouwenfestival in De Melkweg bijvoorbeeld. Dat was een paar jaar geleden. Ik kreeg een programmaboek thuis en dacht: wat een afschuwelijke paarse bloem is dat. Berthe zei: ‘dat kun je toch niet doen, het waren grote paarse schaamlippen. Ik wilde zo niet aangekondigd worden en zo'n: ‘alweer wat raars, mijn lip is paars’. Die feministes willen juist dat mannen niet alleen daaraan denken bij vrouwen en dan kondigen ze je zo aan. Ik heb geweigerd. Mijn eigen zoon mocht ook niet komen om te filmen.

Eens kondigden ze me aan met: Josepha Mendels, vijfenzeventig jaar, komt dat zien, maar ik ben geen circusnummer! Die mevrouw zei: dat is heel normaal om zo te worden aangekondigd, maar ik weet toch wel wat gebruikelijk is en wat goede manieren zijn.

Van Rolien en Ralien *zeiden ze dat het om een schizofreen meisje ging. Jij moest dat woord in een woordenboek opzoeken.*

Ja, het kwam uit me, zat al lang in me, als een abces dat er al is, maar waarvan je geen hinder ondervindt maar dat op een dag losbreekt. Het is een erotisch boek, de andere ook. De vrouw van Marsman vond het spelletje van het meisje vies. Het was de eeuw van kinderen die spelletjes uitvonden. Ik zocht alles op in de woordenboeken van mijn vader. Masturbatie heette toen nog onanie. Er stond: ‘Als het uitgemergeld rif rammelend in zijn graf is gezonken'. Dat intrigeert je dan. Niemand praatte met je, niemand zei je wat. We hadden voor de erotiek een geheimzinnigheid die ook romantisch was. Als ik al die jonge kinderen zie vrijen en naar bed gaan denk ik, wat brengen jullie daarvan terecht. Weten jullie wat erotiek is, wat verlangen is? Wij moesten alles uitvinden en daar ik inventief was, was schrijven mijn bijdrage aan de erotiek.

Maar schrijven is ook je fantasie gebruiken, de verbeelding gericht hanteren?
Het heeft alles met fantasie te maken. Wat je oproept in je fantasie. Het heeft niets meer met de werkelijkheid te maken. Het klopt ook niet wat er over Titi staat van die brief met die draaiorgelmeid. Titi is naar de kostschool gezonden, waarom weet ik niet. Toen ik op mijn achtste zei dat ik zeventien kinderen wilde wist ik helemaal niet wat ik daarvoor moest doen. Eigenlijk weet ik niet of dit zo'n prettige eeuw is, we hadden meer romantiek, maar waren ook banger.

Eigenlijk is Rolien en Ralien *ook een 'Bildungsroman', over de ontwikkeling van kind tot volwassene.*
Ja, maar dan heb ik dat zonder na te denken gedaan. Nogmaals: ik denk niet. Als je me hier drie uur laat zitten en ik moet schrijven over bijvoorbeeld een horloge dan wordt het een heel ander verhaal dan van Berthe of jou. Het is dan van een ander peil, ik wil niet zeggen literair, maar het staat vol fantasie, ik leef nog altijd in mijn fantasie.

Foto: Maurtis v.d. Toorn

Rolien schept zich Ralien. Dat zet zich voort in je werk.
Ja, ik praat ook in mezelf. Het is nu Jobke geworden in mijn nieuwe bundel.

In Rolien en Ralien *staan de reeksen o's voor de verbazing. In* De Speeltuin *is O, de onnozele, een verhaalfiguur, staat er tegelijk binnen en buiten, in en buiten het verhaal. Is dat voor jou schrijven?*
Dat vind ik zo mooi van critici. Ze zoeken zoveel achter je wat je zelf niet weet.

Maar waarom schrijf je het dan zo?
Het wordt me zo ingefluisterd. Ik heb alweer een nieuw boek in mijn hoofd, of het er komt weet ik niet, ik ben zo intuïtief.

Door die intuïtie schrijf je zeker liever verhalen dan romans?

O nee, mijn romans zijn heel kort, honderdzestig pagina's. Dan ben ik uitgeput, heb ik geen zin meer. Mijn mogelijkheden zijn beperkt. Geen ingewikkelde verhaalstructuur. Toch ben ik precies, van mijn laatste bundel, *Welkom in dit leven* bestaan zes versies: eerst schreef ik het, toen verbeterde ik het, vervolgens tikte Berthe het over, daarna verbeterde ik dat weer en liet het een tikster typen en daarna heb ik er weer in geknoeid.

Krimpt de tekst?
Ja hij krimpt, meer dan hij uitzet.

Wat schrap je dan?
Ik schrap het onnodige, ik schrap adjectieven, ik vind de Hollandse taal vreselijk om de verkleinwoordjes, boterhammetje, jurkjes, en al die 'jes' schrap ik. Ik schrap ook honderden leestekens die ik dan weer aanvul.

Uit al je boeken komt iets ondefinieerbaars naar voren voor mij. Het is een soort elan, alsof je een taalacrobate bent.
Mijn geest is altijd jeugdig geweest. Toen ik zo oud nog een zoon kreeg, interesseerde ik me voor alles: kleren, speelgoed, kappers, gezondheid, alle scholen. Alles kwam erbij. Toen hij elf jaar was ging hij naar Brigitte Bardot met een vriendje. Hij kwam binnen bij haar en vertelde het thuis. Dat vriendje durfde niet. Mijn zoon zei het gewoon.

Wat ook veel voorkomt in je werk zijn kinderspelletjes aftelrijmpjes.
Mijn jeugd heeft een diepe indruk op me gemaakt. Hoe ouder je bent, hoe makkelijker je daar aan denkt. Soms weet ik niet meer wat ik eergisteren heb gedaan, ik moet daarvoor in mijn agenda kijken, maar weet ik wel wat ik in augustus 1914 deed toen de oorlog uitbrak. Ik zat in Zandvoort met mijn moeder en we zijn haar huis gegaan. Mijn fietsen, mijn kamers, dat is wat ik me herinner.

Schrijf je associatief?
Nee, dat heb ik niet, hoewel soms, met kleine woorden. Ik moet altijd in een goede schrijfbui zijn. Ik woonde in de jaren veertig aan de Seine, op zaterdag en zondag schreef ik, Eric was er nog niet. Maar alles raakt me dan: alle scherpe woorden griffen zich in mijn ziel, dat heb ik nog: één onvriendelijk woord of één ding wat tegen me gezegd wordt ook al heeft degene die dat zegt het volste recht daartoe, want ik ben soms een onuitstaanbaar mens, dan is het over, ik krijg een hartklopping en kan niet meer slapen.

Dus jij had honderd boeken geschreven op het befaamde onbewoonde eiland?
Als ik er met veel sigaretten en veel whiskey had gezeten wel ja. Toch liever niet helemaal onbewoond. Ik ben nog steeds een vrouw, ijdel, ik maak er nog van wat ik kan. Ik woon dan liever in een rustig hotel buiten. Weg gaan vind ik verrukkelijk maar ik moet op tijd naar de kapper, ik ben voor een goede verzorging.

Door wie ben je beïnvloed?
In de oorlog las ik veel, daarna niet meer. Of ik word jaloers en denk: had ik dat ook maar geschreven, of ik denk: dat heb ik al geschreven. Wat echt van mezelf is, is ook de plotselinge overgang van tegenwoordige naar verleden tijd.

Dat is dan een modern trekje.
Ik weet dat soort dingen niet.

Ja, overgang van tijd, van verhaalperspectief.

Ik weet niet of dat modern is. Margarita Yourcenar heeft dat ook. Wat ik weet is oppervlakkig, ik ben niet diepgaand, heb me nooit laten beïnvloeden, misschien zijn alleen mijn boeken diepgaand.

Alle boeken gaan over tijdloze problemen, liefde, haat, verlangen.

Ze spelen nooit in een bepaald jaar. Toch wel in *Je wist het toch*, over de Londense regering. Alleen als ik een dagboek bij zou houden zou ik misschien over geëngageerde problemen schrijven.

Voel je je nog steeds een beetje Nederlands?

Ik voel me Française, ik ben een toerist in Nederland. In de jaren vijftig vond ik Nederland heel leuk. Daar zorgde het taboe voor. Mijn uitgever ondernam niets voor mij en daarom kenden ze me niet. Anderen zeggen, Laurens ook, het waren boeken die te rijp waren voor die tijd, ze kwamen dertig jaar te vroeg. In de jaren vijftig ging ik nog om met schrijvers, de erkenning van nu vind ik ook heerlijk. Een oude waarzegger zei eens: 'Ik zie late roem, hele late roem'. Ik vind het leuk, geniet ervan, maar overmorgen lig ik misschien in mijn doodkist. Maar dat mijn hele werk wordt uitgegeven, geeft me veel voldoening. Ik denk ook: het heeft te maken met jalouzie, in Parijs heb ik met dat geklets niets te maken. Alleen al de toon van zeggen: 'God Josepha, je bent beroemd geworden'. Walgelijk. Ik ben in zoverre uniek dat ik in mijn eentje voortdobber. Een deel van mijn mémoires staan in mijn nieuwe bundel, de verhalen 'Familieportret', 'Geboorte', 'Freudiaanse snippers', een mini-trilogie. Hoe het met de rest gaat weet ik nog niet, misschien wordt het toch weer een verhaal, misschien een roman.

Als je nu terugkijkt, vind je het dan nu nog prettig?

Ik haat de techniek, ben anti-technisch, in tegenstelling tot Berthe en mijn zoon. Die vreselijke auto's. Ik zeg ook tegen Berthe dat ze hard moet zingen achter het stuur, omdat ik bang ben dat ze anders slaperig wordt. Ik reis liever met de trein. Mijn kleinkind, twee jaar oud, kijkt al naar de t.v. Vroeger hoorde je de dokter in zijn koetsje aan komen. Ik zeg er ook bij: we zijn van een andere generatie. Berthe en ik denken anders, maar Berthe past zich beter aan, koopt voortdurend nieuwe dingen terwijl ik het met de oude nog best af kan. Als iets echt stuk is krijgt het een zoentje. Voor mij leven alle voorwerpen. Alles is weg, de roamantiek is verloren gegaan. Ik leef in mijn eigen romantische wereld maar moet me aanpassen. Ik leef zoals ik ben. In veel opzichten ben ik Frans. Ik wil terug naar plaatsen waar ik genoten heb, een hotel, een bergtop, Berthe wil steeds wat anders zien, maar zij is schilderes. Ik wil terug naar de plaatsen waar ik gelukkig was, ik wil terugvinden wat ik fijn vond. Waar ik geleden heb en waar ik blij ben geweest.

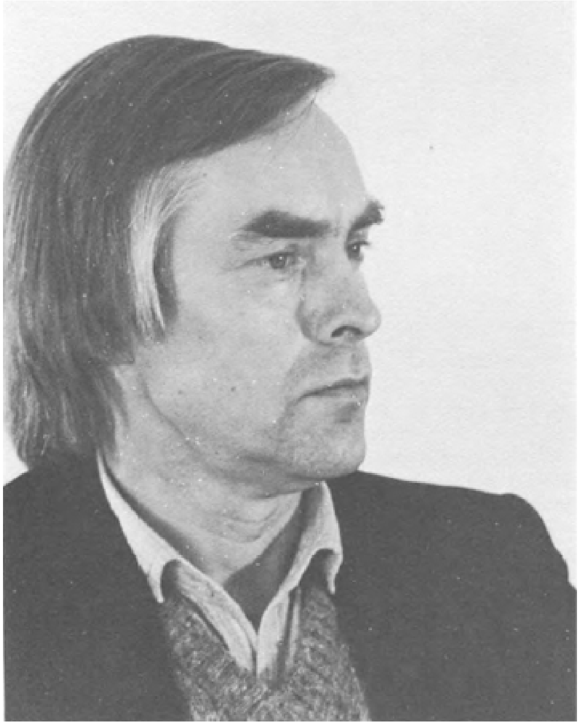
Van Josepha Mendels is momenteel verkrijgbaar:

Rolien en Ralien (roman) 153 blz. fl. 27,25
(voor het eerst verschenen in 1947)
Als wind en rook (roman) 184 blz. fl. 27,25
(voor het eerst verschenen in 1950)
Welkom in dit leven (verhalen) 172 blz. ca. fl. 25,-

Alles even gezond bij jou (verhalen, 1953), Bon *appétit* (kookboek, 1954), *De vader van Robinson Crusoë* (kinderboek, 1954), *Zoethout en etamien* (verhalen 1956), *Heimwee naar Haarlem* (roman, 1958) en *De Speeltuin* (roman 1970) zijn momenteel uitverkocht.

Over Josepha Mendels verscheen bij Meulenhoff van Max Nord:
Josepha Mendels, portret van een kunstenaar 144 blz (met foto's) ca. 29,50

Ik vind mezelf een dichter die af en toe in proza de wat grotere commentaren levert
Johan Diepstraten in gesprek met Willem van Toorn



In de roman De Toeschouwers *(1963) denkt Oskar Lee:*

> *We zitten in de val, dacht hij. Niemand kan ons redden. De achterlijken zitten binnen en bespieden je als je voorbijgaat. In de bedstee graaien ze onder de nachtkleren van hun vrouwen. Als je in de stad woont, dan is alles anders, (p. 20)*

Is dat niet wat karikaturaal?
'Zeker, maar dat geldt voor het hele boek. De roman gaat over iemand die plotseling heel geïsoleerd op het platteland is beland. Hij komt in een wereld die hij niet kent en die bedreigend voor hem is. Daarom doet hij voortdurend extreme uitspraken over die plattelandssituatie, heel sexueel beladen uitspraken zijn het overigens.

Oskar Lee denkt: wegwezen, deze wereld is te klein en komt te dichtbij. De stad staat voor vrijheid. In mijn latere werk is er een ommekeer wat dat betreft. De stad staat eerder voor een veel te extreem geworden manier van onrustig leven. Er zit een aantrekkingskracht in dat landleven die eerder groter is geworden. Op een gegeven moment heb ik de stad verlaten en ik ben buiten gaan wonen. Dat speelt in mijn werk voortdurend een rol. Ik denk dat het in zoverre veranderd is dat de angst voor een kleine gemeenschap, zoals in *De Toeschouwers* beschreven staat, verdwenen is.

Hoe kwam je op het idee om De Toeschouwers *te schrijven?*
'Dat had te maken met de autobiografische situatie. Ik ben onderwijzer geweest in de buurt van Dwingelo, dus dat plotselinge isolement ken ik wel. Ik ben altijd

gefascineerd geweest door de reacties van mensen op onheil dat plaatsvindt. Dat is een van de drijfveren van het boek geweest.

Zelfmoordgevallen in die kleine Drentse dorpen kwamen nogal eens voor. Ik heb dat van heel dichtbij meegemaakt. Wat zich in *De Toeschouwers* afspeelt, heeft zich overigens in werkelijkheid in Amsterdam voorgedaan. Ik heb de situatie in Amsterdam verplaatst naar die veel kleinere gemeenschap in Drente.

Wat zijn de reacties van een gemeenschap en de zelfmoord van iemand die uit het leven stapt omdat hij er geen zin meer in heeft? Die reacties vond ik toen aangrijpend en fascinerend. De houding waar mensen in vluchten: wij zijn er niet schuldig aan als iemand lijdt. De roman gaat om de machteloosheid van mensen om in te grijpen als iemand naar de verdommenis gaat. Dit is een van de drijfveren van het boek geweest.

Wat vind je er nu van, achttien jaar later?

Het is nog steeds een goed geschreven boek, denk ik. Mijn werk is wel veranderd: het is afstandelijker, wat luchtiger geworden. Als ik mijn werk uit die tijd lees, vind ik het uiterst zwart. Het existentialisme nietwaar? Dat hele grauwe zit er in, maar dat is niet iets om je voor te schamen. Het zat in de jaren vijftig in de lucht. Sartre, Camus. Ik ben me later veel meer gaan interesseren voor de relaties tussen mensen en die interesse zal ongetwijfeld parallellen hebben met mijn eigen bestaan.

De Toeschouwers heb ik heel naiëf geschreven, in twee dikke gecartonneerde schriften. In een adem achter elkaar. Ik had wel een schema voor de roman, maar dat is tijdens het schrijven in de vuilnisbak gegaan. Het is in feite een heel onbevangen geschreven boek.

Er kwam een forse rel van.

'Het is alweer zo lang geleden, even reconstrueren. Het was meen ik iemand van het VVV in Assen die beweerde dat de provincie Drente beledigd was in de roman. Ik heb hem proberen uit te leggen dat dát niet de functie van *De Toeschouwers* was en dat hij niet de opvattingen van de hoofdpersoon moest verwarren met de mijne. Stel je toch voor dat Betondorp in opstand kwam vanwege *De avonden.* Maar goed, die man was nergens vatbaar voor en hij belde De Telegraaf.

Italië 1980, met dochter Sonja

Die krant heeft in Drente mensen opgediept die zich meenden te herkennen in de roman. Een hoofdonderwijzer bijvoorbeeld terwijl ik de romanpersoon helemaal zelf had bedacht. Dat was heel wonderlijk. Ik vond het allemaal vervelend. Het boek was binnen de kortste keren uitverkocht, maar die buitenliteraire publiciteit was heel bar. Ik zat daar niet op te wachten: *De Toeschouwers* is een roman, een geconstrueerd en bedacht werk.

In De lotgevallen van Sebatiaan Terts *(1978) is te lezen:*

> *Zij zien mij alle twee als een rare emotionele volksjongen. Zij komen uit van die beschaafde families, waar je altijd een veiligheidsmarge tussen jezelf en je emoties hield; en ik kom uit een gezin waar emoties niet eens bestónden, dat was flauwekul voor mensen die niet hoefden te werken.*
>
> *(p. 40-41) Om bij dezelfde roman te blijven: op pag 17 staat een beschrijving van een gezin:*
> *Het huis diende als een vakantie- en weekendhuis voor de familie en vrienden, een soort Paasheuvel in het klein, brandpunt zowel van de familiezin als van het socialistisch ideaal. Alle bezoekers zijn bewaard in de fotoalbums, zoals alles in het huis bewaard is: stukgelezen werken van Multatuli, Van Eeden, Bellamy en Gorter in de zelf getimmerde boekenkasten, jaargangen van* Wendingen, Op de Hoogte *en* I10 (...).
> *Was de situatie vroeger zoals je haar in je werk beschrijft?*

‘Dit laatste citaat verwijst niet naar *mijn* familie hoor. Het is een portret van een huis dat ik goed ken. Het heeft wel iets te maken met mijn gefascineerdheid door het vroege socialisme. Maar dat heb ik niet van huis uit. Middenstanders zijn doorgaans niet zo socialistisch. Het heeft me wel geweldig geboeid. Je kunt zeggen dat het de laatste periode van onze cultuur is geweest met een duidelijk samenhangend ideaal. Dat ideaalbeeld waar een groep mensen voor stond, is later niet meer opgetreden. Dat zijn we kwijt. Het appèl van de grote sociale bewegingen is op. Het isolement van het individu, dat toch nog in veel van mijn verhalen voorkomt, heeft hiermee te maken. Van, laten we zeggen, die sociale droom.

Er werd bij ons thuis veel gelezen. Maar ook onder arbeiders. Als je die geweldige reeksen werken van de Wereldbibliotheek ziet, al die uitgaven van De Arbeiderspers en Querido werden speciaal voor dat publiek gemaakt. Dat vroeg-socialisme had duidelijk een emancipatieidee hè, de volksontwikkeling. Het is één van die aspecten die we aan het vergeten zijn.

Ik kom uit een hardwerkend middenstandsgezin, waar een hoge arbeidsethos gold. Het staat beschreven in ‘Pestvogels’. Dat gaat over een groep mensen die langzamerhand uitgestorven raakt in Nederland. Zij ontleenden hun maatschappelijke positie aan het feit dat zij zo hard werkten. In één van mijn verhalen staat dan ook ergens: ‘Die mensen hebben altijd hard gewerkt met zijn tweeën’. Dat was de grootste lof die je mensen kon geven.

Een van de motieven om ‘Pestvogels’ te schrijven was toch om het leven van die groep mensen vast te leggen. Omdat het een waardige manier van leven was, met alle kleinheid van het milieu, met alle benepenheid, was er een soort waardigheid in het werk dat je deed. Dat milieu, dat soort mensen, die overtuigingen: het is weg.

Als je de ontwikkeling in je werk bekijkt, zie je dat de thema's parallel lopen aan je eigen situatie. Wat jou op je twintigste, dertigste en zo verder bezighield, is keurig in je werk terug te vinden. Daarom verbaasde het me dat je in ‘Pestvogel’ terugkeert naar het prille begin.

‘Dat is niet waar. In veel van mijn verhalen zitten aanduidingen van mijn jeugd. In *Twee dagreizen* is het te zien, in het verhaal ‘Amateurtoneel’ en nu weer in ‘Pestvogels’. Het zit er steeds wel in.

Maar ik ben me op een gegeven moment steeds meer gaan afvragen hoe het zit met de relaties tussen mensen. Wat mij bezighoudt, zijn de veranderingen in de samenleving. Het hele gezicht van het land verandert. Er verdwijnt een cultuur, die ik gekend heb, letterlijk onder het steen. Het consumentenpatroon, het leven in de nieuwbouwwijken, die massale recreatie: ik heb het idee dat zij heel sterk de kwaliteit van het leven aantasten. Ik zie om me heen een immense onlust. Dat vind je in heel Europa, maar Nederland is een soort reageerbuis. Je kunt in Frankrijk hier en daar nog een dorp vinden waar mensen zelf hun tempo van leven bepalen. Nou, hier wordt dat met een onvoorstelbare snelheid tot archeologie verwerkt. Dat is verdwenen. Als je hier ziet hoe een landschap verdwijnt en hoe snel dat gaat en wat er met structuren van samenleven gebeurt, dan vraag je je af waar het heen gaat. Maar helemaal los daarvan: het domein van je jeugd verdwijnt ook.

In De lotgevallen van Sebastiaan Terts *(1978) schrijf je:*

> *De vrouwen brengen om de beurt elkaars kinderen naar het zwembad of de muziekschool in E. Sommige paren barbecueën regelmatig bij elkaar in de tuin, tussen de biels en de kalkheuveltjes met wilde-plantenmengsel. Enkelen zijn na een avond vol wijn of misschien zelfs wel hasj met elkaars man of vrouw naar bed geweest, en hebben daarna niet meer samen gebarbecued en proberen zichzelf ervan te overtuigen dat het maar een aardigheidje was dat niets betekende.*

(p. 7) Jij koppelt aan een andere manier van leven plotseling een andere manier van met elkaar omgaan. Dat lijkt me niet terecht.

‘Wat je kunt constateren is dat er in korte tijd reusachtig veel veranderd is. Ik heb het idee dat mensen daar moeilijk mee uit de voeten kunnen. Het is natuurlijk niet voor niets dat psychiaters handen vol werk hebben. Kijk eens naar het aantal opbouwwerkers dat we kennelijk nodig hebben. Er is een beeld ontstaan van mensen die niet meer zonder hulp kunnen.

Moeten we het over het aantal echtscheidingen hebben en over de partnerruil van tegenwoordig? Ik denk dat het een olievlek is van constant grenzen verleggen. Ik heb er geen ethische bezwaren tegen, ik vind het fascinerend wat er gebeurt. Maar jij leeft kennelijk niet in een omgeving waar de helft van de mensen tegen scheidingen aanhangt, die niet hun eigen zaken op kunnen lossen, die niet hun relatie een beetje op orde kunnen houden. In ieder geval is dat in mijn leven een duidelijke periode geweest. Iedereen zat met zijn relaties te rommelen, daarover werden voortdurend vragen gesteld. Wat een aantal generaties geleden nog voor de hand lag, daar is nu de bodem onderuit.

Wat mij boeit, is de rol van de media daarin. De mensen zien constant op de tv hoe het leven eruit *behoort* te zien. Met Dirk van de Broek op wintersport, je behoort toch minstens een barbecue van de HEMA te hebben. Al die tuintjes met al die patroontjes die zo gelijkstrijkend werken. Dat is de geweldige macht van de media. Ik denk dat die media een soort individualiteit aan het vernietigen zijn en ik vind best dat dat beschreven mag worden. Ik denk namelijk dat het leven zoals dat voorgeschoteld wordt, op de een of andere manier doorspeelt in het levenspatroon en daar ben ik erg door geïntrigeerd. Ik ben benieuwd wat voor een samenleving dat gaat opleveren als aan de andere kant dit zich uit in alle mogelijke verschijnselen van ontevredenheid, ziekten en stromen hulpverlening om alles op poten te houden. Als er hier een nieuwbouwwijk wordt gebouwd, dan zijn er al drie opbouwwerkers aangesteld, nog voordat er één huis is gebouwd. Want mensen kunnen niet meer in een huis gaan wonen en kinderen krijgen en hun eigen leven leiden. In een soort filosofie van sociologen zijn mensen heel hulpbehoevende wezens geworden aan wie voortdurend steun moet worden verleend. Dus kennelijk gaat het niet zo aardig met die nieuwe vrijheid die we hebben opgedaan.

In Pestvogels *staat: Hij deed Erik vaak aan zijn vader denken, aan een soort vaders dat niet meer bestond', (p. 104) Leg dat eens uit.*

'Het heeft met het voorafgaande te maken. Je bent het met me eens dat generaties geleden de functies en rollen wat minder werden betwijfeld dan nu. Een vader was een figuur met een duidelijk omlijnde functie. Ik heb het over de vaders uit mijn jeugd. Dat waren mensen die aan kinderen een duidelijk beeld gaven van waaruit volwassenheid bestaat. Dat is o.a. je werk goed doen, dat was zichtbaar. Het was voor een kind constateerbaar hoe volwassenheid er ongeveer uitzag.

Dat was dan wel een simpel soort volwassenheid waar we nu niet meer mee uit de voeten kunnen. Maar ik denk dat het voor een kind tegenwoordig veel lastiger is om een beeld te krijgen hoe je later door het leven gaat. Het was in mijn geval, met alle kanttekeningen en dingen tussen haakjes die je maar bedenken kunt, in zekere zin aangenaam op te groeien naast een vader die zichtbaar werk deed, waaraan je kon zien: dit moest dus wel kwaliteit hebben. Iemand die plezier had in zijn werk. Dat kon je zien. En mijn vader was niet de enige. In de buurt waar ik opgroeide, was dat patroon zichtbaar. Een horlogemaker, een smid, een kleermaker, een timmerman. Dat leverde voor kinderen een duidelijk beeld van de samenleving op, duidelijker dan de abstractere samenleving waar je nooit meer iets ziet *maken.*

Het is nu veel vager. Daarom is het niet voor niets dat veel kinderen niet zo goed weten wat ze moeten doen. Het ligt nu weer een paar jaar achter me, maar de vriendjes van mijn dochter hadden maar één ideaal: popgitarist worden. Voor de rest niets, een volstrekte vaagheid over wat je met je leven eigenlijk moet uitspoken.

Ik had een aantal brandende ambities. Ik wilde schrijver worden, architect, er lagen duidelijke keuzen. Dat gold ook voor de mensen om me heen. Ik lees nu voor Vrij Nederland verhalen van lezers voor de vakantiebijlagen. Nou, daar komt me een walm van onlust uit. Eindeloos wordt er in dezelfde thematiek rondgedraaid. Mislukte relaties, één tiende van de verhalen gaat over vrouwen die bij hun man weglopen en in het vrouwenhuis belanden. Ook alles wat te maken heeft met de uitzichtloosheid van atoomrampen is er in terug te vinden. Het ziet er allemaal niet eens *somber* uit als in de jaren vijftig, want wat we toen deden was eindeloos lullen over het existentialisme, dat was een modeachtige nawee van de oorlog. Nu ziet het er *uitzichtloos* uit.

Als je nu als kind opgroeit, waar vind je dan aanknopingspunten om iets in je leven te gaan ondernemen. Ik heb lang genoeg in het onderwijs gezeten om te weten dat kaders zijn weggevallen. Het is zo mechanisch, zo technologisch, zo groot, je hebt daar geen enkele greep op. Ik denk dat in die zin het opgroeien sterk veranderd is.

Als je ouder wordt, kom je met de problemen van Sebastiaan Terts of Erik Leeman in aanraking. Terts 'balanceert al maandenlang tussen die twee vrouwen als een koorddanser die niet durft te springen omdat hij weet dat het net hem niet zal houden' (p. 14-15) Honderd pagina's verder komt hetzelfde beeld terug: 'Er is een wapenstilstand tussen Leeman en haar gegroeid, die Leeman elke dag het gevoel geeft dat hij een soort koorddanser is die de zekerheid van het net heeft opgegeven' (p. 115) Jouw romanpersonen kunnen niet kiezen.

'Ze maken inderdaad geen keuze. Terts, of Leeman zo je wil, onderscheidt zich van de anderen door de filosofie dat die keuze indecent zou zijn. De roman gaat over *vrijheid* in een bepaalde zin. Als je ervan uitgaat dat iedere relatie noodzakelijk de menselijke vrijheid enigszins inperkt, dan vraag je je af waar de grenzen liggen, in hoeverre je daarbij je individualiteit verliest. Voor mezelf was het schrijven van die roman een experiment om te zien of ik de afwezigheid van een keuze aanwezig kon maken. Mensen kunnen vaak geen keuze maken en als ze het toch doen, gebeurt dat vaak gedwongen of met verloochening van een deel van zichzelf. Dat is essentieel in de roman. Welke krachten hebben samengewerkt om mensen in die situatie te brengen? Is het zo dat huwelijken en relaties mensen zo *vast* moeten leggen?

Betrek daarbij eens het volgende citaat uit De lotgevallen van Sebastiaan Terts *(pagina 43):*

> *Waar ik over moet denken, denkt hij, dat is ovér de rollen die jullie voor mij in je hoofd hebben. Maar voor mij zijn het geen rollen, ik ben het allemaal zelf, het jongetje dat hier met jou in het gras lag, de vader van een kind waar ik met verwondering naar kijk, de journalist Leeman, de dichter Terts. Wie moet ik vermoorden om jullie tevreden te stellen?*

'Je kunt dit citaat zien als een pleidooi voor de veelvormigheid van de mens. Allerlei krachten in de samenleving hebben er baat bij de mens zich aan een rol vasthoudt, dat hij voldoet aan een aantal normen. De samenleving zou een geweldige anarchistische chaos worden als die afspraken niet bestonden. Toch zie je dat mensen zich voortdurend verzetten tegen de spelregels, dat is de anarchist in ons allemaal. Iedereen zit, denk ik, in dat soort conflictsituaties. Je balanceert tussen de verwachtingen die anderen van je hebben en de ruimte die je voor jezelf wil houden. Het is een gegeven van iedere samenleving, dat er in iedere periode alleen maar anders uitziet.

Een constante in mijn verhalen is de angst van de romanfiguren om vastgelegd te worden. Mijn eerste novelle 'De Explosie' is een quasi-filosofisch, haast gelijkenisachtig verhaal. In primitieve vorm zit het thema er al in. Of dat nu zo geslaagd is, is weer een ander verhaal, maar het gaat om het niet geobjectiveerd willen worden door een ander. In mijn eerste romans is de uitwerking van dat thema veel genadelozer, somberder en harder dan in het latere werk. Later is het inzicht ontstaan over de twijfel die je daarover kunt hebben. Want je kunt niet met andere mensen samenleven als er niet iets van verwachtingen aanwezig kan zijn. Bijna alle hoofdfiguren houden een bepaalde woede vanwege het gedetermineerd zijn. Een deel van mijn verhalen gaat over mensen die zich daar op de een of andere manier aan onttrekken.

In '*De feesten zijn voorbij*' *staat:*

> *Angst maakte zich van mij meester, een angst die eerst naamloos was, tot ik wist waarvoor ik bang was: dat ik te laat zou kunnen zijn en iemand anders eerder dan ik had kunnen zeggen: zet je masker af, ik ben even eenzaam als jij, kom - de angst van een onderzoeker die jaren heeft gezocht en dicht bij het einddoel denkt dat iemand hem voor zou kunnen zijn.*

(p. 115, Een opstand)

'Ik denk dat mensen in wezen uiterst eenzame wezens zijn en blijven, die met allerlei fundamentele dingen alleen zijn en dat het samenleven toch voor een deel bestaat uit het creëren van illusies. We geven dingen namen waar we mee uit de voeten kunnen. Om niet in enorme gaten te vallen, houden we ons aan die codering. Met die illusies bouwen we een 'werkelijkheid' op. Het heeft een geweldige tragiek dat het zo werkt. De jaren zestig leken een deel van de problemen van mensen weg te nemen. Je zag bijvoorbeeld een verschuiving naar een grotere openheid van erotiek, naar een luchtiger manier van leven, maar in feite was het allemaal even dwingend als voorheen. Ik bedoel: er mocht uiterlijk meer dan generaties daarvoor, maar ook dat moest zich voltrekken volgens regels die op dat moment weer gesteld werden. Hoeveel individualititeit en vrijheid bestaat er nou eigenlijk? Daarover gaat het in mijn werk. Mij is opgevallen dat het nogal eens handelt over jongens die in kantoorhokjes zitten en denken: Jezus, is dit het leven nou?

Dat gevoel heb je beschreven in '*De feesten zijn voorbij*'.

> *Zie je niet wat er gebeurd is, de feesten zijn voorbij, de wereld van onze kindertijd waarin de dingen zo waren en niet anders, is dood, alles wat ze ons leerden is niet waar, zij hebben de mensen vervangen door woorden en niemand is meer een mens, wij buigen en praten en lachen en begrijpen, maar dat is het leven niet. (Heb je het nu gevonden?) Maar toen zei zij: Gek, gek, wat is het leven dan? En ik kon het niet zeggen, waarom had het gevoel geen* naam; *ik zei eenzaamheid, maar ik bedoelde eenzaamheid in mijn taal, de ongeneeslijke eenzaamheid van menszijn, gevangenschap in deze huid zonder hoop op bevrijding, anders dan door aanraking met de eenzaamheid van een ander; en dan even, tot de volgende aanraking.*
> *(p. 71*, Een opstand,)

'Hier zit het inzicht in dat je elkaar en het leven draaglijk kunt maken als je eenzaamheid constateert, zonder haar te ontkennen. Het is het inzicht dat je kennelijk tussen twee eenzame wezens de illusie van het bij elkaar horen kunt creëren. Als je goed kijkt, zie je dat mensen ook in het meest intieme ogenblikken toch in een soort illusie bij elkaar zijn. Het samen zijn is maar een heel dun laagje.

In mijn oudere verhalen is het isolement groter. Minder aanwezig is daar het inzicht dat je andere mensen nodig hebt om dat gat te kunnen overbruggen. In 'De explosie' gebruikt iedereen een ander om zijn eenzaamheid op te lossen. Daar gebruiken mensen elkaar voor. In een toneelstuk van Becket wordt een blinde, oude man, die iedere dag met de trein in zijn woonplaats aankomt, van het station afgehaald door zijn vrouw. Die twee mensen doen niets anders in dat stuk dan kankeren, schelden en elkaar beledigen. Je voelt dat het een vorm is van niet buiten elkaar kunnen en dat heeft iets heel aangrijpends. In die vorm is het dus ook mogelijk.

Wat zijn de overeenkomsten en verschillen van jou met Updike, van wie je zoveel vertaald hebt?

'Even afgezien van de 'Nederlandsheid' van mijn werk dan natuurlijk. Updike is verliefd op die prachtige ingewikkelde constructies in taal. Wat je bij hem aantreft in taalmuziek, met alle lagen daarin. Dat vind je bij mij niet. Een groot verschil is ook, dat bij Updike de christelijke achtergrond voortdurend aanwezig is. Het gaat bij hem toch om een andere wereld. Maar tot mijn verrassing ontdekte ik bij Updike dat hij in dezelfde mate als ik geïnteresseerd is in de generatie van zijn ouders en grootouders. Een besef van, laat ik het zo maar noemen, opstapeling in tijd.

In *Marry me* gaat het om een andere vraag dan waar ik me mee bezig houd. De mensen bij Updike zijn alleen maar gepreoccupeerd met het huwelijk. De hoofdfiguur twijfelt of hij nu het ene huwelijk moet inruilen voor een ander. Bij mij is de vraag veel meer: is het mogelijk om dat huwelijk niet op te offeren, waarom kunnen mensen niet in een wat grotere vrijheid denken? Hoe kun je in het klassieke, kennelijk versleten beeld van het huwelijk zoveel ruimte maken dat al dat vreemde gesodemieter, dat rare gedoe niet nodig is. Het fascineert Updike wat er gebeurt als je het ene verbreekt en het andere aangaat. Daar liggen verschillen.

De Tweede Wereldoorlog komt veelvuldig in je werk voor. Wat was de aanleiding om Twee dagreizen *(1969) te schrijven?*

'Dat is ingewikkeld. Het heeft te maken met de vraag die in andere verhalen als sceptische uitlating voorkomt: wat heb ik er mee te maken? Dat levert voor de volgende generatie vragen op hoe die mensen leefden in die omstandigheden. In hoeverre heeft iemand die niets gedaan heeft, gecollaboreerd en de dingen mogelijk gemaakt? Het is de vrij abstracte vraag naar de schuld van de *vaders.* Ik heb geen vader gehad die architect was, maar zoals het in *Twee dagreizen* beschreven staat, speelde het wel in de werkelijkheid. De directe aanleiding voor de roman was dat ik iemand kende die voor de Duitsers had gebouwd. Dat kleine mannetje is gepakt, maar hij moet toch opdrachtgevers hebben gehad, hij moet toch met anderen hebben samengewerkt? Wat is er met die mensen gebeurd? Wat is de rol geweest van al die Nederlanders die zich keurig op afstand hebben gehouden en na de oorlog wel de schuldigen aan konden wijzen. De roman is een onderzoek naar het verleden van die generatie vaders.

Twee dagreizen *lijkt me ver van je autobiografie af te staan, dat idee heb ik ook van de verhalen over oom Eduard.*

'Het tegendeel is het geval. De verhalen over oom Eduard zijn juist sterk autobiografisch, daar is vrij weinig aan bedacht. Ik was door die figuur zo geïntrigeerd, omdat hij zo eigenzinnig was. Hij was iemand die kans had gezien om een heel bizarre individualiteit overeind te houden in een tijd en in een milieu waar dat niet zo gemakkelijk was. Mijn geboeidheid door hem komt overeen met wat ik in andere verhalen heb beschreven: hoeveel concessies heeft iemand in zijn leven gedaan, hoeveel is hij zichzelf gebleven? Mijn bewondering voor oom Eduard had te maken met zijn excentriciteit. De afloop van het verhaal is erg hopeloos. Daar zit mijn woede in dat het leven voor zo iemand onmogelijk is, dat er geen begrip voor is. Het is een nogal *boos* verhaal. 'Gedicht voor PJL, dood' (*Herhaalde wandeling*, p. 85) gaat overigens over dezelfde man.

In de verhalenbundel Pestvogels *zijn alle Van Toorn thema's terug te vinden. Waarom schrijf je niet één grote roman?*

'Zo werkt het bij mij niet. Wat ik hoop is dat die verhalen afzonderlijk goed leesbaar zijn en dat zij in hun geheel een samenhang vertonen. Ik heb bij vlagen de ambitie om die grote roman te schrijven, maar ook die zal dan toch over een deelaspect gaan. Over iets wat in een betrekkelijk klein bestek samenvat wat een exempel is van mijn filosofie. In die zin zijn mijn verhalen geen realistische schetsjes of anecdotische verhaaltjes. Bij mij heeft het altijd te maken met een zo tastbaar mogelijk gemaakte vorm van denken over een bepaald aspect van vrijheid. Ik ben begonnen met een wat bespiegelende schrijftrant. In 'De feesten zijn voorbij' tref je voortdurend bespiegelingen over eenzaamheid aan, maar dat vind ik nu te mooi geschreven gedeelten. Daarna ben ik gaan indikken, kaalkrabben. Kossmann schreef eens dat Querido straks alles maar in één dundrukeditie moet stoppen. Dat moeten ze maar doen, ja.

Het meest geslaagde verhaal vind ik 'De neger'

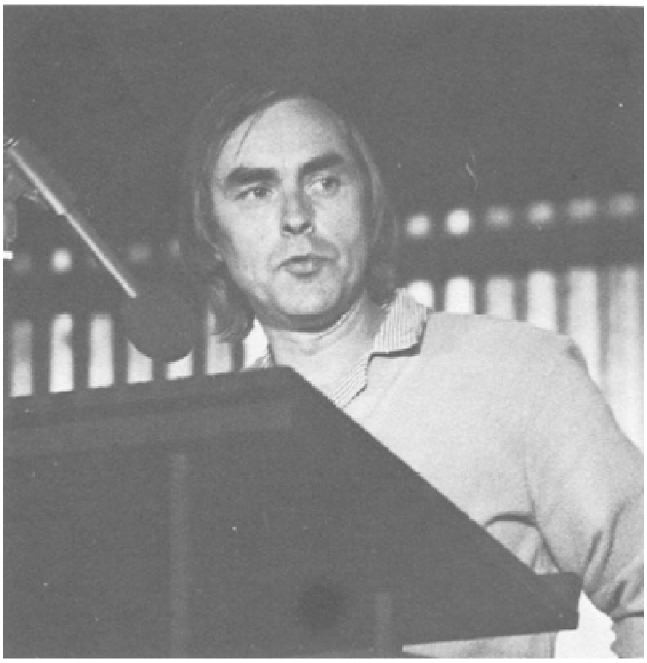
'Mijn beste verhalen liggen in de buurt van *Bataafsche Arcadia* en *Een opstand.* Zij zijn haast mijn ideaal. Dat heeft te maken met de manier waarop zij met een bepaalde gevoeligheid en ironie geschreven zijn. Aan 'De neger' mankeert op zichzelf niets. Er zitten wel wat overbodigheden in, daar zou ik nu wel de bijl in zetten. Van 'De neger' herinner ik me dat ik het verhaal met veel aandacht geschreven heb. Het staat wat verder van me af, de hoofdfiguur heeft een andere naam, terwijl in die andere verhalen een draad zit waarmee ik ben doorgegaan.

'De neger' is wel een betrekkelijk autobiografisch verhaal, ik heb de gebeurtenissen vrijwel zo meegemaakt. Het is familie van 'Een opstand', mijn bescheiden ervaringen met het bedrijfsleven. Het is één van mijn eerste 'politieke' verhalen. Onlangs deed ik mee aan een discussie in café De Sport. Frank Martinus Arion zei toen dat het een schande was dat er in Nederland nog nooit iets was geschreven waarin een Surinamer voorkomt. Ik kon hem erop wijzen dat hij dat verwijt niet mij moest maken.

Of ik ooit nog zo'n verhaal zal schrijven? Je werkt met het materiaal dat je hebt. Ik zou het dan helemaal moeten bedenken. Dat heb ik nog nooit gedaan en dat zal ik waarschijnlijk niet doen. De verhalen in *Pestvogels* en *Bataafsche Arcadia* lijken op mijzelf, terwijl 'De neger' sporen draagt van een traditie. Elsschot, dat ziet iedereen. Ik schaam me niet voor die invloed, ik denk dat het niet anders kan. Het is een stroming waarmee ik me het meest verwant voel, Nescio, Elsschot, die Nederlandse literatuur die zich niet voor haar 'Nederlandsheid' schaamt. Ik denk dat mijn latere verhalen en romans een eigen geluid in dat koor zijn.

Hoe verhoudt de poëzie zich tot je proza?

'Ik vind mezelf in de eerste plaats een dichter, die af en toe in proza de wat grotere commentaren levert. Ik heb het idee dat mijn poëzie in kwaliteit een jaar of vijf op mijn verhalen vooruitloopt. Ik had in poëzie ook eerder mijn eigen geluid gevonden. Maar het is nauw verweven. De poëzie is dagelijkser, het is de eerste vorm waarin zich alles aandient. Je kunt de overeenkomsten gemakkelijk aanwijzen. Oom Eduard in *Herhaalde wandeling* (p. 85), de gedichten over Tsjecho-Slowakije, de tegenstelling tussen stad en land in gedichten als Drenthe (*Herhaalde wandeling*, p. 30) en Polder (*Herhaalde wandeling*, p. 55) heeft met dezelfde omgeving te maken als waarin 'Occasion' zich afspeelt. Het 'Gedicht voor mijn vader' (*Een kraai bij Siena*, p. 18) bevat elementen van *Pestvogels.* Het gaat over het voorbijgaan van de tijd, de dingen die weg zijn.



Een mooi gedicht vind ik '*De doden*' (Herhaalde wandeling, *p. 24):*

De doden alleen zijn herkenbaar.
Naast de nette kerk onder strak-
geharkt grint liggen zij onaantastbaar
verrot op hun dode gemak.

Rechtop en een handbreedte hoger
gaan de levenden door met gebeuren
in elkaars metende ogen,
zij moeten door alle deuren

nog ingaan tot alle kamers.
Slaapkamer. Bed. Korte dood
gestorven op elkaars bloot-
gegeven lieve lichamen.

Huiskamer. Achter vitrage
speelt zich af het weinige
van levenden herkenbare:
mondstanden en gebaren,
theeschenken, eten samen,
of doen alsof. Om eindelijk

in de laatste kamer alleen
te worden en onaantastbaar,
dichtgedaan, dode, herkenbaar
elk aan zijn eigen steen.

‘Het zegt nogal wat over contacten tussen mensen als je in die eerste regel leest ‘De doden alleen zijn herkenbaar’. Dat sluit aan bij wat ik toendertijd in proza schreef. ‘De doden’ is een cynisch gedicht over de machteloosheid van mensen om elkaar dingen aan te doen, kijk maar naar de tweede en derde strofe. Daar staat dat de levenden doorgaan met *gebeuren*, dan denk ik nu: dat is wel een heel passief leven. Die ‘metende ogen’ zegt voldoende over hoe mensen naar elkaar kijken, wat ze verwachten. De dood is als een ontsnapping in de derde strofe aanwezig: pas als je dood bent, ben je klaar, dan ben je iets geworden dat niet meer beweegt, niet meer verandert. Dat ‘doen alsof’ zie je ook in *De Toeschouwers.*

In de bundel Het landleven *die in het najaar 1981 gaat verschijnen, staat het gedicht ‘Twee doden’. Kun je het verschil aangeven tussen het zojuist geciteerde ‘De doden’ en ‘Twee doden’.*

Twee doden

Waarom blijf ik ze toch zien,
terwijl ze er niet meer zijn.
Laatst nog op het plein
met haar paraplu Barbara F.,
bij de bus, hoewel ze al drie
maanden geleden stierf,
moe in een stil wit bed.

En op dezelfde dag J.,
zoals steeds met zijn boodschappentas.
Bij het stoplicht. Dat hij het was
vertelde de regenjas,
triest geplooid om zijn schouders heen.

Hij stond er wat verwezen
aan de kant van de weg in de regen
en wachtte beleefd tot het rood
zou zijn. Niets veranderd. Alleen
is hij minstens al vijf jaar dood.

Maar dat drong pas veel later
door, toen ik terug langs die plek
reed en dacht: Kijk, hij staat er
niet meer met zijn trieste bek;
overgestoken zeker - ach nee,
hij is er toch niet meer, J.

Waarom zou hij daar ook staan,
op een kruising van polderwegen,
midden in nevel en leegte,
kilometers van alles vandaan?
Waar zou hij heen kunnen gaan
met zijn boodschappen op zo'n weg?

Misschien als ik het hier zeg
wel naar Barbara F.

‘Je kunt zeggen dat er in dit tweede gedicht sprake is van een omkering. In het eerste gedicht wordt niets meer beschreven dan de situatie van de levenden ten opzichte van de doden en de hele machteloosheid daarin. Dit laatste gedicht heeft als gedicht een enorme *macht.* Dit doden blijven zich immers eigenwijs als levenden voordoen. Maar er zit ook de volkomen krankzinnige mogelijkheid in om twee doden, die niets met elkaar te maken hebben, met elkaar in verband te brengen. Het is minder passief. Het wonderbaarlijke van poëzie is dat je in de illusie alles mogelijk kunt maken. Wat dat betreft is ‘Twee doden’ heel anders dan ‘De doden’.

Het eerste gedicht heeft een heel beperkt filosofisch idee over de machteloosheid van de levenden. De adem van het existentialisme is wel heel voelbaar. ‘Twee doden’ heeft veel meer avontuur. Mijn latere poëzie is vriendelijker, is wat meer geïnteresseerd in mensen en wat zij uitspoken. De mensen in mijn oudere werk hebben iets emblematisch. In dit laatste gedicht zie je de macht van het gedicht als een soort toverlantaarn. In ‘Landschap voor een dode meneer’ (*Herhaalde wandeling*, p. 43) doe ik iets dat alleen in taal kan: een landschap voor een dode meneer oprichten. Dat aspect van poëzie is me later meer gaan interesseren. Niet het beschrijvende, het praatje bij een plaatje, maar wat een gedicht zelf kan aanrichten, wat je aan werkelijkheid kunt creëren in zo'n taalmachientje.

Wat het taalgebruik betreft is er weinig veranderd.

‘Dat is waar. Ik wil altijd proberen iets helder uit te drukken. Het leven is al ingewikkeld genoeg en ik heb geen zin een complexe toestand te maken vanwege de complexheid. Er is in de loop der jaren ook niets veranderd in mijn voorkeur voor *vorm.* Wat mij van poëzie fascineert is dat de vorm een geweldige invloed op de mededeling heeft.

Jouw gedichten lijken haast miniverhaaltjes.

‘Maar dat zijn ze niet. Ik denk dat de taligheid van zo'n gedicht heel wezenlijk is. Functies als rijm en de afgekaderde vorm van zo'n gedicht bepalen hoe zo'n gedicht verder kan. Er gebeurt, meer dan bij proza, iets met de pure vorm. Ik heb nog nooit van mijn leven naar een rijmwoord gezocht. Het feit dat er kennelijk een soort verwantschap ontstaat, stuurt het gedicht. Dat is het grote verschil. In proza is het een veel bewuster proces.

Hoe is ‘Twee doden’ ontstaan?

Dat geldt altijd voor mijn gedichten: uit een soort vreemde, geconcentreerde waarneming, een plaatje waarvan ik vermoed dat het met iets heel essentieels in mezelf te maken heeft. Ik ontdekte dat ik steeds mensen op straat zag lopen die nota bene dood waren. Twee volkomen losstaande beelden heb ik in dit gedicht gecombineerd. Een soort daad: dat dat toch maar kan!

Sebastiaan Terts zegt dat het schrijven van een gedicht niets anders is dan ‘proberen de tijd terug te draaien, een protest tegen ouder worden, doodgaan’, (p. 69) In je nieuwe bundel Het Landleven *staat het gedicht* ‘*Soms maar vaak*’ *dat een credo lijkt in te houden voor het schrijven van poëzie.*

Soms wil ik dat er straks
als mijn dode hoofd niets meer weet
in deze regels een vreselijke,
slopende ziekte uitbreekt.
Woordenpest bijvoorbeeld, iets zwarts
dat betekenissen aantast
en lettertekens vreet.

Waarom zou jij ze lezen
als je mijn verdwenen
ik niet eens antwoord kunt geven?

Maar vaak hoop ik dat dit papier
nooit vergaat of vergeelt,
zodat honderd jaar van hier
of nog veel verder een heel

> lieve maar ook zeer eenzame
> latere, liefst een dame,
> het stof van de bladzijde veegt
> en letter voor letter leest:
> eindelijk eindelijk samen.

‘Dit gedicht heeft iets heel gespletens. De ijdele kant ervan dat je een onaantastbaar monumentje maakt, onvergankelijke stukjes werkelijkheid die er anders uitzien dan de andere werkelijkheid. Dat is de kant van je die wil dat het niet voorbijgaat.

Aan de andere kant erken je daar de zinloosheid van. Wat heeft het verder voor zin als je er niet meer bent? Over die gespletenheid gaat het gedicht.

Voor mij is poëzie iets dat heel dicht bij een psychedelische ervaring ligt: waarnemingen aan grensgebiedjes van het ervaren. De bundel *Een kraai bij Siena* (1979) bevat in zekere zin gedichten over poëzie, zij zijn meer zelf-bespiegelend dan daarvoor. De vroegere gedichten zijn afbeeldingen van een werkelijkheid, nu ben ik me af gaan vragen hoe een gedicht bij de lezer werkt. Ik heb het mezelf onmogelijk gemaakt om een gedicht te schrijven dat als zoete koek een afbeelding geeft van de werkelijkheid. Nu is het gedicht zelf in het geding. Dat is het wezenlijke verschil.

Wat de thematiek betreft zijn de eerste reeksen gedichten in *Herhaalde wandeling* ik-wij gedichten, waar een vrij somber, machteloos beeld van mensen wordt gegeven. Bij een gedicht als ‘Kijkdoos’ in die bundel worden er al vraagtekens geplaatst of de afgebeelde werkelijkheid wel de werkelijkheid is. Soms zijn het spelletjes, maar ook ervaar ik poëzie als een poging om een soort machteloosheid te overwinnen die mensen nu eenmaal eigen is. Er komen nogal wat landschappen in mijn gedichten voor, die er niet meer zijn. Die probeer ik in mijn gedichten te laten bestaan. In die zin is het een ander soort poëzie geworden, hoewel de vorm vaak vergelijkbaar is gebleven.

Een gedicht als ‘Tijd’ in *Een kraai bij Siena* (p. 17) is zo'n poging. De personen in dat gedicht komen in een landschap waar een aantal dingen niet meer aanwezig is. In poëzie kun je de oude en nieuwe situatie op elkaar leggen en kijken tot wat voor ervaring dat leidt. In prozavormen zou het tot een betoog leiden, in poëzie breng je een aantal beelden met elkaar in verband.

Het titelgedicht van Een kraai bij Siena *luidt (p. 22)*

> Hoe een kraai vliegt over de heuvels
> bij Siena: een verkreukelde zwarte lap
> boven het koperen landschap.
> Werkt zich rot, denk je van onder af,
> met die averechtse vleugels.
>
> Door de kijker zijn slimme snavel,
> zijn eigenwijs hoofd: hij lapt
> het toch maar. Niet de begaafde
> vlechtwerken boven de stad
> van de zwaluwen - hij blijft een aardse
>
> zitter, die heeft gedacht:
> waarom zij wel verdomme? en is opgestegen
> om zich verbaasd te begeven
> naar dit veel te grote blauw.
>
> Hoe zich deze woorden bewegen
> ongeveer van mij naar jou.

‘Het begint met een vraagachtige vaststelling: ‘Hoe een kraai vliegt over de heuvels bij Siena’. Daar gaat het gedicht over. Het was het enige element van dat gedicht dat ik genoteerd had in Italië: het idee dat er iets was met dat machteloze geflap van die kraai. Dat is wat je het psychedelische plaatje kunt noemen. De conclusie heb ik alleen kunnen vinden door dat gedicht te schrijven.

De gedichten die gelukt zijn, zijn een soort taalmaaksels die iets genereren, die niet iets *weergeven*, maar die iets *oproepen* dat er niet zó was. Dat geldt heel sterk voor de laatste cyclus ‘Een leeg huis’. Wat er is ontstaan is uit zichzelf voortgekomen. Het is niet iets wat ik bedacht heb.

Jan van der Vegt
Impulsen van Hendrik de Vries

(naar aanleiding van diens 85e verjaardag)

Op 17 augustus werd Hendrik de Vries 85 jaar. In 1896 geboren, is hij een generatiegenoot van dichters als de iets oudere Nijhoff (1894), van Herman van den Bergh (1897), Slauerhoff (1898), Vestdijk (1898) en Marsman (1899) die iets jonger waren. Men hen heeft hij in het tijdvak tussen de beide wereldoorlogen de Nederlandse poëzie in bloei gezet. Hij heeft die anderen overleefd, maar niet zijn eigen dichterschap en daarvan is de kleine bundel *Impulsen* uit 1978 het bewijs.

Voor velen zal Hendrik de Vries de dichter zijn gebleven van de *Nergal*-verzen, van duistere en koortsachtige droomgedichten; of van de Spaanse copla's die hij in de jaren ‘30 publiceerde; of misschien van de soms groteske, soms charmante en vaak grimmige betovering van de gedichten die hij in 1946 bundelde als *Tovertuin.* Zijn latere werk trok niet erg de aandacht, maar wie zijn dichterschap wil doorgronden, kan aan *Impulsen* niet voorbijgaan. Deze bundel laat de principes zien waaraan dit dichterschap gehoorzaamt, laat zien wat in dit werk steeds van centrale betekenis is geweest. *Impulsen* kan daarom voor nieuwe lezers van zijn poëzie een veelzijdige introductie zijn, van waaruit zij retrospectief het oeuvre kunnen verkennen. Als de jubileum-verjaardag aanleiding geeft over Hendrik de Vries te schrijven, dan is het zinvol om juist deze recente bundel weer in het licht te plaatsen, en in 't bijzonder één gedicht daaruit.

Het op een na laatste vers van *Impulsen* is ‘Een kluizenaar’, dat ik in z'n geheel citeer:

> Wrak landhuis in een tuin vol onkruid. Hier
> Ligt zijn bestemming, hier voert hij 't bestier,
> Herschept zichzelf. Hier vangt zijn arbeid aan,
> Hier worstelt hij met raadsels van 't bestaan.
> Hier brouwt hij, tot hem hoop en vrees vergaan,
> Uit ‘Waanzin-aller-zin’ zijn ‘Zin-der-waan’:
> 't Zinrijk-zinloze, driest verzinnebeelde:
> Benauwenis en wellust, woede en weelde.
> Zo: tovenaar en priester, prins en clown,
> Gezegende en verdoemde. Kind en faun.
>
> Veel nachten doolt hij door 't vereenzaamd woud,
> Aanschouwt gestalten, vreemd en toch vertrouwd,
> Bepeinst verlies dat niet verheugt noch rouwt,
> Gewijde ontroering, driften menigvoud,
> En weet zich wereld-jong, en wereld-oud.

Natuurlijk moeten we deze kluizenaar niet als een zelfportret opvatten, maar hij is wel een gestalte waarin Hendrik de Vries de essentie van zijn dichterschap heeft geprojecteerd. Diep verscholen in een eenzame en wilde natuur worstelt de kluizenaar met de raadsels die al vanaf het begin de poëzie van De Vries beheerst hebben. Bijna 65 jaar geleden begon hij te publiceren en er verschenen verzen waarin fantastische en vreemde sterrenwerelden werden opgeroepen of de beklemmende raadselachtigheid van de droom. In die twee richtingen is de dichter het bestaan blijven peilen, maar de raadselen van kosmos of droom lossen zich niet op. *Impulsen* geeft dit toe: ‘De diepste diepte is onpeilbaar.

't Geheimste is geheim gebleven.' En veel eerder, in de bundel *Vlamrood* uit 1922, schreef hij: 'Juich, daar slechts raadsel raadsel bedekt.' In dezelfde 'Stormdans' waaruit deze triomfantelijke regel komt, staat ook:

> 't Leven is waanzin. 't Slingert ons mee.
> 't Leven is waanzin, wild als de wolken,
> schoon als de steden, diep als de zee.

Het menselijk bestaan is raadselachtig en zonder betekenis, de zin ervan is een waan. Dit inzicht geeft meestal aanleiding tot een tragisch levensgevoel, maar bij Hendrik de Vries is het omgezet in een trots besef dat de zinloosheid zinvol is. Dat is de 'Zin-der-waan' die de kluizenaar in het gedicht brouwt. De keuze van dit werkwoord is raak, want het wekt associaties met magische handelingen. De kluizenaar is óók tovenaar en zijn worsteling met de raadsels zal eerder bedoeld zijn om de juiste magie te vinden dan om ze op te lossen. Dit lijkt misschien vreemd, maar wie het gedicht 'Credo' uit *Impulsen* leest, zal het beter begrijpen. Daarin wordt duidelijk gemaakt - het is een min of meer programmatisch gedicht - dat de magie het dichterschap is en de magische middelen heten er de tovertrommen van maat en rijm. Als hij aan de raadsels de dichtvorm kan geven, krijgt de zinloosheid betekenis, want ze krijgt een plaats in de grote samenhang waarin alle tegenstellingen gelijkwaardig zijn in een wervelende, kosmische dans.

Dit oplossen van tegenstellingen kan in het gedicht 'Een kluizenaar' ook worden aangetroffen, maar het grote verband waarin dit een plaats krijgt, kunnen we afleiden uit andere verzen in de bundel. Opmerkelijk is de 'Hymne aan Sjiwa'. In de gestalte van deze Indische godheid verheerlijkt de dichter de dansende scheppingskracht, 'die dansend verdelgt en schept'. Deze kracht manifesteert zich in heel de natuur, in de tijger en in de teerste bloemen, in bergen en stormen, in het aardse en bovenaardse. Sjiwa is de

> Heer der sterren, Heer der stromen,
> Heer der stilte en Heer des doods,
> In 't geringste ook grensloos groots:
> Danser, Schepper en Verdelger.

In de vroege fase van zijn werk heeft Hendrik de Vries een bundel *Lofzangen* gepubliceerd (1923), waarin hij ook de scheppende godheid verheerlijkt, maar in traditionele bewoordingen die pasten bij het Joods-Christelijke Godsbeeld. Van die *Lofzangen* heeft hij later nadrukkelijk afstand genomen door te zeggen dat hij daarin zichzelf 'tot op zekere hoogte vervalst' had[1.]. Een godheid waarin een ethisch en dualistisch onderscheid van goed en kwaad belichaamd is, past niet in zijn wereldbeeld dat zich in monistische zin ontwikkelde en dat in die zin ook in enkele gedichten van *Impulsen* is samengevat. Daarom is de mannelijke god Sjiwa hier ook niet de enige personificatie van de scheppingskracht. De vrouwelijke natuur is het ook, in het eerste van de ‘Praeludiën’ waarmee de bundel wordt geopend. Zij is de oermoeder, de ‘macht van goed en kwaad’, die tegenstanders opzweept en die slechts in een ban van liefde èn haat aanbeden kan worden.

Hier wordt duidelijk gemaakt dat het gelijkwaardig maken van tegenstellingen niet het wegnemen van spanningen veroorzaakt, want dat zou ook aan de pöezie een einde maken. Dan is er immers geen roes, geen duisternis, geen ‘benauwenis en wellust, woede en weelde’ meer te bezweren, dan is er alleen nog stilte.

De roes van de passie is een oerkracht; de zintuigelijke hartstocht en de bedwelming door schoonheid zijn volgens het derde van de ‘Praeludiën’ verschijningsvormen van een buitenmenselijke kracht en die is in wezen de natuur zelf:

> Hartstocht, ondoorgrondlijk diep,
> Drang, die lang verborgen sliep
> Eer zich droom tot kunst herschiep.
> Koorts der schoonheid woelt en woedt:
> Weelde, vol on-aardse gloed.

Droom herschept zich tot kunst. Poëzie wordt door de magie van het dichterschap, als aan de strenge eisen van de vormgeving voldaan wordt, uit de diepe lagen van het onbewuste opgeroepen en bezworen, want ook die lagen horen bij de natuur. Genot en passie kunnen niet aan ethische normen worden onderworpen.

Sjiwa is een dansende god. De dans speelt in het werk van Hendrik de Vries, in zijn gedichten maar ook in zijn tekeningen, een voorname rol. Het is dan niet de geciviliseerde, elegante dans, maar vooral de primitieve, opgezweepte volksdans die hij in Spanje goed leerde kennen, een dans die ‘woelt en woedt’ als de koorts van de schoonheid zelf. De Gitaanse danseres die hij beschrijft in het begin van zijn grote gedicht ‘Iberia’ (1964) belichaamt ‘schoonheid, waar 't woelt en gist/van drift!’. Zij, die in een vuurstorm lijkt te dansen, is:

> fee en furie,
> verrukt en verblind, bezeten
> en zéker, vol feilloos weten -

Ook zij brengt tegenstellingen bij elkaar en haar dans is op een aards niveau dezelfde als de kosmische dans van schepping en vernietiging die Sjiwa uitbeeldt. Hendrik de Vries heeft zulke dansen gezien in Spanje, waarheen hij voor de burgeroorlog uitbrak verscheidene reizen maakte. Ze moeten een onuitwisbaar beeld bij hem hebben achtergelaten en in hun hartstocht zal hij de hang naar een onbereikbare grootsheid herkend hebben, maar ook een donkere roes. Die hang en die roes waren al eigen aan zijn vroegste poëzie. Ze zijn het gebleven, zoals de nog ongebundelde ‘Grotesken’ in dit nummer van BZZLLETIN laten zien, met hun aan Goya herinnerde sfeer.

Schoonheidsdrang is een koorts en koortsvisioenen kunnen genot en verschrikking vlak bij elkaar brengen. Geen gedicht uit *Impulsen* maakt dat zo duidelijk als ‘Verblinde vervoering’:

> Heet stormtij. Hartstochtelijk spieden.
> Hoe schoonheidsdrift gistte en kookte!

‘Koortsvlammen der wellust’ noemt hij het, die opdoemen ‘uit wildvreemde zielsgebieden’. Ook die passie uit het onbewuste kan de vorm van een dans aannemen, een dans zo gruwelijk als die van de wervelwind waaraan in *Tovertuin* een kind wordt blootgesteld; of de dodendans van de spookachtige, levende pop in *Goyescos.* Niet toevallig gaat het hier om kinderen. In de onbevangen ervaringswereld van het kind kunnen verrukking en verschrikking nog onontwarbaar zijn. Het kind kan een geheim ervaren dat geheim moet blijven en kan fantasie en werkelijkheid ongescheiden houden. Die kinderlijke wijze van ervaren heeft Hendrik de Vries in zijn poëzie steeds vast willen houden en ze culmineert in de bundel *Tovertuin.* Getransponeerd naar het volwassen niveau van zijn dichterschap betekent dat de onscheidbaarheid van ervaringen uit de diepten van droom en onbewuste en de kosmische ervaringen die hem beelden van fantastische en soms ook gruwelijke sterrenwerelden ingaven. Die onscheidbaarheid wordt ook uitgedrukt in de slotregels van het gedicht over de hartstochtelijke vervoering:

> Mij bleef 't een wereld-ontvlieden,
> Mij bleef 't een hiernamaals-groet.

Deze laatste woorden brengen ons terug naar het slot van ‘Een kluizenaar’. In het eenzame woud, waarin hij de arbeid van zijn dichterschap verricht, lijkt de kluizenaar aan de tijd ontkomen te zijn: hij is jong en oud tegelijk, zoals de wereld dat is, die zich in de creatieve dans van de natuur immers altijd vernieuwt. Maar dat wil niet zeggen, dat Hendrik de Vries in deze voorstelling de dood tracht te elimineren. *Impulsen* is óók de bundel van een oud geworden man die een teken uit het hiernamaals herkent, die de dood onder ogen ziet. Dat deed hij in een eerdere levensfase ook wel, en tijdens een van zijn Spaanse reizen ontstond het prachtige, sobere doodsgedicht ‘Nocturne’, een van zijn meest direct-persoonlijke verzen. Het geeft in de laatste twee regels een indrukwekkend beeld voor het sterven:

> Ik wil golven, weg uit mijzelf.
> Als de rook uit een dovend hout.

Door dit gedicht tientallen jaren ongepubliceerd te laten, kon hij *Impulsen* een sterke afsluiting geven. Na het vuur het doven de rook, en daarna de stilte. Het is een aanvaarden van de dood die past in het wereldbeeld van de dichter en die niet verschilt van wat het tweede van de ‘Praeludiën’, voorin de bundel, nadrukkelijker onder woorden brengt:

> Vreugde om 't eind, steeds meer nabij,
> Hoe geheim 't nieuw lot ook zij.
> Stilte en rust, na storm en donder.
> Geur van feestlijk afscheidstij:
> Weemoed wel, maar, fel daaronder,
> 't Lied van 't onverganklijk wonder:
> Levensdronken, stervensblij.

Voor de dichter zelf is de dood die zo positief begroet wordt, de rust na de meeslepende stormdans die het leven is, waarvan hij de schoonheid met huivering en verrukking heeft ondergaan. Maar de kracht die alles in beweging houdt, die dansende godheid èn oermoeder is, stelt hij voor als onvergankelijk:

> Zwermt voort, woest-omlaaide zonnen!
> Als ook uw glansen vergaan zijn
> Bruist nog dit onstuimig aanzijn
> Uit nimmer bezweken bronnen.

'Aanzijn', een woord dat hij ook in de 'Stormdans' uit *Vlamrood* gebruikte, betekent hier, in deze laatste van de 'Praeludiën', 'bestaan', 'er-zijn', in een boven-menselijke zin.

Marsman en Van Eyck hebben als critici De Vries de onmenselijkheid van zijn poëzie verweten. Inderdaad zijn deze gedichten zelden de weergave van direct-persoonlijke ervaringen of emoties, zijn ze in die zin niet lyrisch. In een enkel geval zijn ze dat wel, zoals het al vermelde doodsgedicht 'Nocturne' en zoals, ook in *Impulsen*, het gedicht 'Grensgebied' dat een levensgevaarlijke ziekte en de genezing van zijn vrouw beschrijft. De grootheid waar het dichterschap van Hendrik de Vries naar reikt en die hij met zijn poëtische magie wil bezweren, is boven-menselijk, en het persoonlijke is in zijn monistische wereldbeeld in een daarboven uitstijgende samenhang opgenomen.

Zo'n dichterschap maakt de dichter eenzaam, een kluizenaar, gericht op het onbereikbaar verre:

> Welk leven, her en der, ontkiemt op ster bij ster?
> Wat bloeit, onvatbaar ver van ons vandaan?
> Vermeetle scheppingsdrift, in geest en ziel gegrift!
> Mijn eigen schepping wacht. U roep ik aan.

Zo schrijft hij in het gedicht ‘Dithyrambe’ in *Impulsen*, dat hij besluit met:

> Ik voel mij één met wissling, wel en wee.
> Met worden en vergaan:
> Rondzwervend kaf op de adem van de orkaan.

De trots op eigen dichterschap wordt hier gerelativeerd door het besef van nietigheid tegenover de kosmische getijden.

Misschien is het te begrijpen dat zulk werk, dat aansloot bij het grote gebaar van het expressionisme, geïsoleerd en vergeten raakte toen de poëzie zich meer en meer ging toeleggen op vormexperimenten, op de romantiek en anekdotiek van het individuele ervaren. Ook dat kan tot boeiende poëzie aanleiding geven, maar Hendrik de Vries is anders. Wie zijn werk aanvaardt zoals het is en het beoordeelt met de normen die het zelf stelt, kan er voorgoed door gefascineerd raken, zoals men dat door sprookjes en mythen kan zijn die ook een bovenpersoonlijk ervaren weerspiegelen.

Eindnoten:

1. Zie *Kritiek als credo*, p. 179.

Hendrik de Vries
Drie grotesken

De slangenvoedster

Die schromplige varken-hoedster
Met lompen zo los omhangen
Wordt 's avonds tot slangenvoedster;
Zoekt schaduw van boomgedrangen.
Geen fluit voor slangenbezweren:
Terstond blijkt haar komst vernomen.
Haar noopt hartstochtelijk begeren
Zich slangenvorstin te dromen.

Stil draagt ze in 't voorschoot verborgen
Een buit van levende kippen.
Omzichig, aandachtig zorgen:
Op 't pad mag haar geen ontglippen.
In 't woud straks weer 't woest gefladder.
Verslinding, nergens te ontschuilen.
O greep der kaken; o zwadder
Uit gapende monstermuilen.

Zij peinst: het is Gods genade
Dat ik veilig prooi kan roven.
Zijn bijstand komt mij te stade
Bij 't plundren van hoenderhoven.
Steeds ga ik met Hem te rade.
Hij duidt mij geen roof te kwade.
Zo vrees ik geen schande of schade:
Hij zendt mij Zijn hulp van boven.

Wie noemt mij: de zwijnenmeid?
Ik weet wat ik voorbereid.
Van geen ijdle waan gevleid
Word ik naar mijn doel geleid.
Een slang zal mij vast omprangen
Temidden der eenzaamheid
Van donkerste doolhofgangen.
Hij kust mij op mond en wangen.
Geen vreemdheid zal mij doen bangen.
Want mij, vol brandend verlangen,
De ellendige, alom versmade,
Wil hij ontvangen tot gade.

Stormfurie

Hoog op de orkaanwolk te paard!
Roes, die geen roes evenaart!
Somtijds verrukt aangestaard,
Vaker ontzet en vervaard,
Stijg ik waar de onweersjacht zwiert,
Juich ik waar 't buldert en tiert.
Heers ik vol trots, waag mijn kansen.

Hagelgeweld? Bliksemflitsen?
Dan: om die reeks torenspitsen,
Dreigend met steeklige transen,
Driemaal mijn heksenwals dansen!
Heil wie door moedwil bestierd
Razend en dol zegeviert.
Vlakte, gebergte, oceaan,
Menigten, ver hiervandaan,
Geen kan mijn driestheid weerstaan.
Vrij, langs onvolgbare baan,
Vlieg ik, verknocht aan de orkaan.

Duivelbanning

Zeg, wat je hier nog wilt zoeken, demon van 't mistig moeras!
Hier, in dit huis, komt geen vloeken, geen grimmig dreigen te pas.
Ga maar terug naar die lijken die je zo diep hebt verstopt.
Daar ligt al jouw geluk; tel ze na, stuk voor stuk,
En ervaar hoe de rekening klopt:
Zóveel heeft jouw trouw dwaallicht gefopt!
Zoek je schurftige vrouw, wier zes vlechten van touw
Door hun lengte langs kruipkruiden strijken
En verfomfaaid verslijken.
Laat haar ook eens je dankbaarheid blijken.
Want je moogt als veroveraar prijken.
Want je hebt je slachtoffers dood samengepropt
In een schuilplaats waar nooit iets uit wég wordt geropt,
En je gnuift al: wie morgen bezwijken.

J. Iven

De Turkse dichter Nazim Hikmet
Mensenlandschappen gezien vanuit een steenvliegtuig

In een essay over Pablo Neruda merkt Hans Magnus Enzensberger op dat de *Canto General* in de moderne poëzie haast alleen staat. Weinig dichters hebben zich aan een werk van zo'n omvang gewaagd. Enzensberger noemt als best vergelijkbare bundels de *Anabase* van Saint-John Perse, de *Pisan Cantos* van Ezra Pound en *Paterson* van William Carlos Williams.[1.] Het best vergelijkbare werk zit echter niet in deze opsomming: *Mensenlandschappen van mijn land* (Memleketımden ınsan manzaraları, 1967)[2.] van de Turkse dichter Nazim Hikmet (1902-1963). Het lijkt onwaarschijnlijk dat twee dichters op eenzelfde tijdstip onafhankelijk van elkaar beslissen om een werk te schrijven van een zelfde omvang en opzet. En de verassing is niet minder groot als men ziet dat zij vanuit uiteenlopende literaire tradities met van elkaar verschillende literaire middelen eenzelfde trachten te verwezenlijken.

In 1939 was Nazim Hikmet begonnen met het schrijven van een ‘Epos van de bevrijdingsstrijd’ (Kuvayi Milliye/Destan, 1965), een lang gedicht over de eerste wereldoorlog en de opstand van generaal Mustafa Kemal (Atatürk) waaruit in 1923 de Turkse republiek geboren werd. Twee jaar werkte Hikmet aan dit epos. Ondertussen rijpte bij hem het plan om een bundel van vier boekdelen met in totaal 12000 regels te ‘dichten’ over de Turkse samenleving vóór en na de revolutie. Die bundel, in 1940 geconcipieerd en in 1947 voltooid, werd posthuum gepubliceerd onder de titel *Mensenlandschappen van mijn land.* In 1942 had Hikmet het ‘Epos van de bevrijdingsstrijd’ aan deze bundel toegevoegd, maar acht jaar later haalde hij het epos er weer uit.

Mensenlandschappen

In een brief aan zijn vriend Kemal Tahir schrijft Hikmet over *Mensenlandschappen*[3.]:

> Ik zou willen dat de vragen ‘Van waar zijn we gekomen, waar bevinden we ons en waar gaan we naar toe’ zo goed als voor mij mogelijk is beantwoord worden.

Om die vragen te beantwoorden in een dichtbundel heeft Hikmet zijn afzonderlijke gedichten op een vernuftige wijze in een geheel moeten structureren en een geëigende stijl, of zelfs genre, moeten ontwikkelen.

Mensenlandschappen van mijn land neemt over vijf boekdelen en zeshonderd bladzijden de vorm aan van een panorama. De vijf boeken kunnen afzonderlijk gelezen en als stukken taart in een cirkel bijeengelegd worden. Het gaat als het ware telkens om een trein die door het landschap rijdt en in die beweging het landschap voor het oog van de lezer ontwerpt. In het eerste boek vertrekt de trein van 15.45 uur uit het station van Haydarpasja (Instanboel) richting Anatolië. De passagiers van wagon nummer 510, derde klasse, zijn werklozen, boeren, prostituées, soldaten, gevangenen,... In het tweede boek zijn de passagiers journalisten, ambtenaren, bedrijfsleiders,... Ze reizen in de slaapwagon van de sneltrein die om 19 uur uit Haydarpasja vertrok. In het derde boek leert men een passagier uit het eerste boek kennen: Halil die wegens zijn politieke overtuiging garresteerd werd. In het vierde boek worden thema's uit de drie vorige bundels opnieuw opgenomen en uitgewerkt. Beelden uit de tweede wereldoorlog die in de andere boeken sporadisch opdoken krijgen hier meer aandacht. De wereldoorlog zoals die ervaren wordt door de inwoners van Instanboel is het hoofdthema van het vijfde boek.

Nazim Hikmet

Het landschap of de samenleving kan alleen begrepen worden vanuit een begrip voor de mens. Vandaar dat Hikmet het mensenlandschap laat tekenen door individuen die deels uniek zijn, deels exemplarisch voor de bevolkingsgroep of -laag waar ze uit voortkomen. Zij observeren de mensen die in het station samenkomen en worden op hun beurt zelf geobserveerd in hun gedragingen in de wachtzaal, in hun dialogen in de trein, in hun hardop denken op het perron, in hun herinneringen,... Het is niet de auteur die observeert, maar afwisselend één van de geobserveerden: timmerman Galip, dokter Faik, Hasan Sevket,... Zij zijn de camera's die in het gedicht opgesteld staan. Elk van hen ziet anders, denkt anders en praat anders. Elk van hen ziet het landschap anders. Vandaar dat er geen sprake kan zijn van *een* mensenlandschap, er zijn zoveel landschappen als er mensen zijn. Ieder heeft zijn eigen landschap waaraan hij uitdrukking geeft in zijn taal (landschap).

In onderstaand fragment observeert de werkloze timmerman Galip een weeskind:

> Met de geur van zeevis
> met wandluizen op de vloer komt
> de lente in het station Haydarpasja aan.
> Manden en tassen
> gaan de trappen af
> gaan de trappen op
> blijven op de trappen staan.
> Een kind naast een politie-agent
> - ongeveer vijf jaar -
> gaat de trappen af.
> Het is niet ingeschreven in de bevolkingsregisters,
> maar het wordt Kemal genoemd.
> Een tas gaat de trappen op,
> een bont geweven tas.
> Kemal gaat de trappen af,
> hij is moederziel alleen
> op de wereld
> - zonder schoenen en zonder hemd.
> Hij herinnert zich slechts zijn honger
> en nog heel vaag
> het silhouet van een vrouw in het donker.
> De tas die de trappen op ging
> was trots op haar rood, blauw, zwart borduursel.

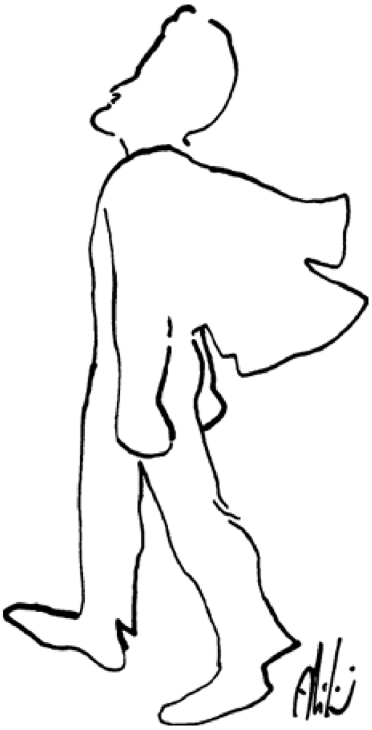
Mensenlandschappen van mijn land is een bundel die het midden houdt tussen het episch gedicht, de roman en het draaiboek. In de eerdergenoemde brief aan Kemal Tahir zegt Hikmet hierover:

> Het boek waaraan ik nu schrijf is geen dichtbundel. Het heeft karakteristieken van de poëzie, vanuit technisch opzicht komen er zelfs rijmpatronen in voor, maar het heeft in even grote mate ook wel iets van het proza en het theater, en zoals u al opgemerkt hebt, zijn er zelfs karakteristieken van het draaiboek... Ik wil maar zeggen dat ik me van de dichtkunst afgewend heb en iets anders geworden ben... Iets anders, ja, maar wat?

Het lag in de bedoeling van Hikmet om met *Mensenlandschappen van mijn land* een nieuw genre te ontwikkelen. Zoals het verhaal en de roman in hun ontwikkeling gebruik maakten van de verworvenheden van de poëzie wilde hij uitgaande van de roman, het gedicht, het verhaal en het theater tot een nieuwe uitdrukkingswijze komen waarin de moderne schrijver de complexe werkelijkheid kon vatten. De overbrugging van de bestaande literaire genres leek Hikmet een logische stap in een recent op gang gekomen evolutie[4.]:

> Eeuwenlang hebben de Seltsjoeken en de Osmanen hun honger naar literatuur gestild met epen, volksliederen, sprookjes en gedichten; het proza lieten zij ongemoeid. Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw, toen de burgerij begon te ontluiken, werden de eerste romans

> geschreven. Die eerste romans dragen alle sporen van een late en moeilijke geboorte. Na de val van het Osmaanse Rijk en de daarop volgende toename van Westerse invloeden werden poëtische modellen ingevoerd, vooral uit Frankrijk. Hetzelfde geldt voor de roman.
> Het Turkse gedicht brak met de in Perzische en Arabische schoonheid gewortelde Osmaanse kunst en wendde zich naar de nieuwe Westerse kunst, het nieuwe dichterlijke bestaan.



Tekening van Nazim Hikmet door Abidin Dino. Dino illustreerde het verzameld werk van Hikmet.

In de verbale oceaan

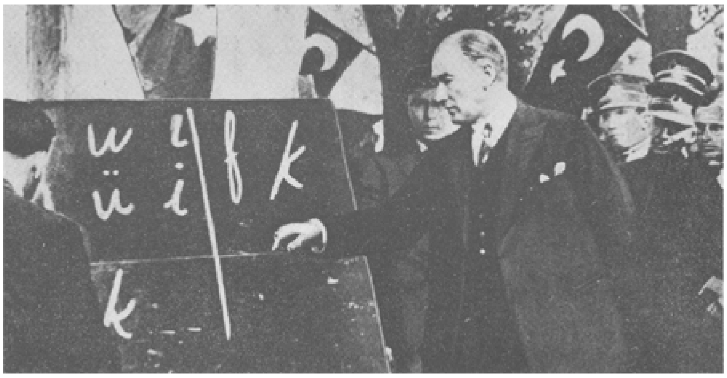
De moderne Turkse poëzie - en daar is Nazim Hikmet de eerste vertegenwoordiger van - is ontstaan uit het klassieke islamitische vers, uit de orale Turkse volkspoëzie en uit 'ingevoerde poëtische modellen'. Het werk van Nazim Hikmet moet vanuit die tradities, waar het zich tegen afzette en waar het zich mee voedde, beoordeeld worden. Elke bundel van Hikmet kan gelezen worden als één van de vele mogelijkheden om die tradities te integreren in een nieuwe, moderne vorm. In *Mensenlandschappen van mijn land* heeft Hikmet die integratie op een onverwachte en grootse wijze tot stand gebracht. Dat brengt Ahmed Oktay ertoe om zijn essay 'Voor een benadering van Mensenlandschappen' te besluiten met de volgende regels[5.]:

> Ik geloof dat het onmogelijk zou zijn een beslissend oordeel over het oeuvre van Nazim aan te brengen zonder de *Mensenlandschappen* diepgaand ontleed te hebben.

Deze uitspraak kan echter een meer algemene benadering als die van Nedim Gürsel niet in de weg staan[6.]:

Vandaag zouden wij willen praten over Nazim en hem willen situeren in de Turkse poëzie, want men moet niet vergeten dat deze grote stroom (zijn werk, JI) haar bron heeft in de aarde van Anatolië, dat hij zich voedt aan een nationale traditie vooraleer hij zich met de andere stromen in die immense verbale oceaan stort waarin de menselijke cultuur haar wortels heeft.
Om beter de revolutionaire bijdrage van Nazim aan deze

> cultuur te begrijpen is het nodig dat men de dichter in zijn specifieke context situeert, dit wil zeggen in de taal waarin hij uitdrukking geeft aan de wereld.



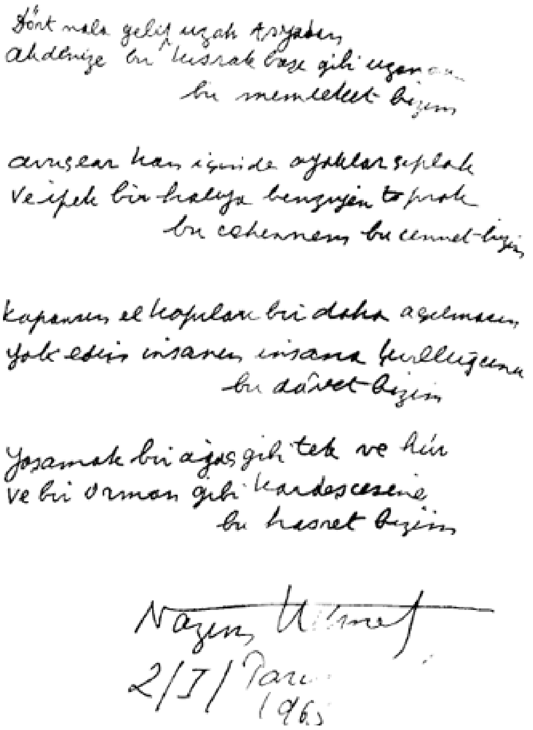
Mustafa Kemal 'Atatürk', de leraar die zijn volk de Latijnse letters leerde lezen.

Het begin van de moderne Turkse poëzie valt samen met de invoering van het Turkse alfabet. Vijf jaar na zijn machtsovername, in 1928, schreef president Mustafa Kemal 'Atatürk' eigenhandig het nieuwe Turkse alfabet in Latijnse letters op een schoolbord. Om een nieuwe taal ingang te doen vinden is echter meer nodig dan een alfabet. Het opzetten van een eigen vocabularium, het uitvinden van Turkse woorden heeft een halve eeuw in beslag genomen. Het Turks is de laatste decennia een uitermate dynamische taal geweest. De oprichting van de Turkse Linguistische Raad met het doel het gebruik van het gesproken Turks te stimuleren en de taal te verrijken met nieuwe woorden, eigen aan de Turkse geschiedenis, dateert van 1932. In de jaren zeventig nam men aan dat de Turkse taal nog slechts voor tien procent uit 'Vreemde' woorden bestond.

Wat bedoelt Nedim Gürsel dan wel als hij zegt dat de poëzie van Nazim Hikmet zich voedde aan 'een nationale traditie'? Staat de poëzie van Hikmet niet midden in de ontstaansgeschiedenis van de Turkse taal, eerder dan in het verlengde van een traditie? Op een congres van Balkanliteraturen in 1964 in Sofia stelde de moderne dichter Melih Cevdet Anday onomwonden[7]:

> Wij hebben geen klassieken, want de Turkse schrijver heeft geen literatuur vóór hem die geschreven is in de taal waarin hij schrijft, noch literaire vormen die hij gebruikt.

De Turkse schrijver heeft een traditie in zoverre dat de Turkse republiek en taal niet uit het niets ontstaan zijn. De revolutie van generaal Mustafa Kemal, die ook een taalrevolutie was, is voortgekomen uit het afbrokkelende Osmaanse Rijk (1299-1920). Dat rijk heeft een dualiteit in de ontwikkeling van de Turkse poëzie gebracht. De bekering tot de islam had grote gevolgen op het vlak van de cultuur en de literatuur: het klassieke islamitische vers, de Perzische poëzie die zich ontwikkeld had in nauwe relatie met de vroege Arabische poëzie werd gezien als het resultaat van de hoogste vorm van literatuur-beoefening. Aan de islamitische scholen, de medressen, konden de Turkse intellectuelen zich bekwamen in de Perzische poëzie, een metrische poëzie met afwisselend korte en lange klinkers. De Turkse taal leende zich niet voor deze nieuwe versmaat, het *aruz*, omdat zij geen lange klinkers kende. De dichters waren gedwongen Perzisch-Arabische woorden op te nemen, zij putten hun materiaal uit dezelfde bronnen als de Perzen, zij gebruikten dezelfde beelden, symbolen, metaforen, namen van bomen, vogels, bloemen, ... zodat een Osmaanse *kunsttaal* ontstond, die ook de taal van de administratie en andere staatsaangelegen-heden werd. De Osmaanse poëzie, die voor driekwart woorden van Arabische en Perzische oorsprong bevatte, was een hof- of *divan*-poëzie.



dört nala gelip uzak Asya'dan
akdenize bir kısrak başı gibi uzanan
bu memleket bizim

avuçlar kan içinde ayaklar çıplak
ve ipek bir halıya benziyen toprak
bu cehennem bu cennet bizim

kapansın el kapıları bir daha açılmasın,
yok edin insanın insana kulluğunu
bu dâvet bizim

yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür
ve bir orman gibi kardeşçesine
bu hasret bizim

Nazım Hikmet
2/7/ Par
196

Autograaf van het gedicht ‘Het hoofd van de merrie’.

Naast de poëzie van de geleerden bleef een volkspoëzie in het Turkse bestaan, vooral in Anatolië waar het Oğuz gesproken werd, één van de twee Turkse ‘dialecten’, het ‘literaire dialect’ wordt het soms genoemd. In de volkspoëzie zijn de vóór-islamitische tradities bewaard gebleven: rondtrekkende minstrelen, *asjiks*, droegen epische gedichten (*destan*), liefdeslyriek (*kosjma*), elegieën (*agit*), satirische verzen (*tasjlama*), ... voor.

In het zeshonderdjarig bestaan van het Osmaanse Rijk hebben beide literaturen elkaar altijd beïnvloed, maar de volkspoëzie is blijven bestaan, de *divan*-poëzie is samen met het Osmaanse Rijk begraven. De blinde *asjik* Veysel, die nu 87 jaar is, als hij nog leeft, is een nationale beroemdheid. Zijn optredens in steden en dorpen zijn ontzettend populair; zijn gedichten zijn op plaat en cassette verkrijgbaar. Over *divan*-poëzie hoort men nog praten binnen de muren van universiteiten.

Aan de moderne Turkse poëzie is een vernieuwing binnen de *divan*-poëzie in de laatste jaren van het Osmaanse Rijk en een herwaardering van de volkspoëzie in de eerste jaren van de Turkse republiek voorafgegaan. Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw werd stelselmatig Franse literatuur vertaald. Een tiental auteurs vormde de *Edebyat-ı Cedide* (Nieuwe Literatuur) - beweging die met een op het Franse symbolisme geïnspireerde lyriek het verstikkende cocon van de *divan*-poëzie doorbrak. Die vernieuwingstendens werd gesmoord in de revolutie van Mustafa Kemal die alle Osmaanse kunst als anti-nationaal en zelfs anti-humaan beschouwde en die de volkspoëzie tot de nationale Turkse literatuur promoveerde.

In 1928 lag het Turks alfabet op tafel en kon de eerste dichtbundel van Nazim Hikmet in Instanboel verschijnen.

‘De doorbraak van het Turks modernisme begint met Nazim Hikmet’, schrijft de criticus Yüksel Pazarkaya.[8.] Het Turks modernisme heeft zich in het werk van Hikmet ontwikkeld uit de tradities van de Ottomaanse hofpoëzie, de Turkse volkspoëzie en de moderne poëzie in andere literaturen, vooral de Russische (Majakovski, Bagritzki, Svetlov, Selvinski) en de Franse (Eluard).

In de inleiding bij zijn verzameld werk schreef Hikmet over zijn verhouding tot de traditie[9.]:

> Ik maak niet alleen mijn gebruik van de literaire tradities van mijn land,
> maar als me dat nodig lijkt van alle tradities van de literaturen die ik ken.

In de faecalien

Nazim Hikmet Ran werd in 1902 geboren in Saloniki (Thessaloniki, Griekenland), in het hoge noorden van het Osmaanse Rijk. Zijn grootvader Mevlevi Nazim was een pasja én een dichter. Hij schreef Osmaanse verzen, ‘een soort poëzie waar ik nooit veel van begrepen heb’ zou zijn kleinzoon later zeggen. Nazims vader was een streng islamitisch opgevoed man die de literaire bezigheden van zijn zoon nooit hoog aangeslagen heeft. Zijn moeder Celile was van Pools-Hugenootse afkomst en zeer vertrouwd met de Franse literatuur. Het Frans sprak ze vloeiend maar van het Osmaans begreep ze weinig. Het jonge gezin Hikmet woonde bij Nazims grootvader in en volgde hem bij al zijn overplaatsingen: van Saloniki naar Halep (Aleppo, Syrië), van Halep naar Diyarbakir (Oost-Anatolië), van Diyarbakir naar Istanboel. Daar schreef Hikmet op elfjarige leeftijd zijn eerste gedicht over een huisbrand bij de buren. Drie jaar later schreef hij een tweede gedicht over zijn oom-officier die in de Balkanoorlogen het leven verloor, en na een rustperiode van twee jaar voegde hij een derde gedicht aan zijn verzameling toe, een gedicht over zijn poes. Nazim liet dit laatste gedicht lezen aan zijn leraar geschiedenis-moedertaal, Yahya Kemal Beyatli, één van de meest vooraanstaande dichters van die tijd. Yahya Kemal vroeg Hikmet de poes mee te brengen naar de school. Hij las het gedicht en keek de poes aan: ‘Wel, zei hij, als jij over zo'n lelijke poes zo'n mooi gedicht kan schrijven, dan zal jij zeker een dichter worden’.

Eerlijkheidshalve moet gezegd worden dat Yahya Kemal verliefd was op Hikmets moeder. Dat kan een beoordeling altijd beïnvloeden...

In 1917 werd Nazim Hikmet zoals de meeste jongens uit de hoogste lagen van de militair-administratieve kaste aan de militaire marineschool ingeschreven.

Het Osmaanse Rijk dat aan de zijde van Duitsland vocht, kreeg harde klappen in de eerste wereldoorlog. Het verloor de oorlog en in 1920 werd bij het verdrag van Sèvres de bezetting van het land door de geallieerde troepen officieel aanvaard. Een overtuigde nationalist als Hikmet kon met die bezetting geen vrede nemen. Hij werd uit het leger ontslagen, verliet stiekem zijn inmiddels uit de echt gescheiden vader en voegde zich bij de verzetstrijders in Anatolië. Na een jaar lesgeven aan de rand van een vuurhaard hield Hikmet het voor bekeken. Hij vertrok naar Moskou waar hij zich in 1922 inschreef aan de universiteit van de Oosterse Volken. Daar leerde hij Majakovski, Bagritzki, Selvinski en Meyerhold kennen en sloot hij zich aan bij de verboden Turkse kommunistische partij, ook publiceerde hij in Moskou zijn eerste gedichten (in het Russisch) en schreef hij zijn eerste toneelstuk.

Voor zijn kommunistische overtuiging en voor zijn poëzie zou Hikmet de volgende jaren duur betalen. Als hij in 1925 terugkeert naar Turkije is hij gedwongen in de illegaliteit te leven en opnieuw naar de Sovjet-Unie te reizen. Hij wordt bij verstek veroordeeld tot vijftien jaar gevangenisstraf wegens lidmaatschap van de Turkse kommunistische partij. Als hij in 1928 weer Turkije wil binnenkomen, wordt hij gevat aan de grenspost bij Hopa en zeven maanden in de gevangenis van Ankara opgesloten. Drie jaar later zit Hikmet nog eens enkele maanden in de gevangenis wegens publikatie van de dichtbundel *De Stomme Stad* (Șensini Kaybeden Șehir, 1931). Na het verschijnen van *Het telegram dat* 's *nachts kwam* (Gece Gelen Telgraf, 1932) gaat Hikmet opnieuw de gevangenis in. Hij wacht een jaar op zijn proces. De openbare aanklager eist de doodstraf. In 1934 wordt de dichter uiteindelijk veroordeeld tot vijf jaar gevangenisstraf, maar na een amnestiemaatregel komt hij een jaar later al vrij. In 1937 wordt het menens. Militaire oversten ontdekken in de lade van Hikmet het manuscript van *Het sneeuwt vannacht*, een gedicht over de Spaanse burgeroorlog.

Over de daaropvolgende arrestatie schreef Pablo Neruda in *Ik beken ik heb geleefd*[10.]:

> Nazim, beschuldigd van pogingen de Turkse marine tot opstand aan te zetten, heeft alle straffen van de hel over zich heen zien komen. Zijn veroordeling vond plaats op een oorlogsschip. Ze vertelden me hoe ze hem tot uitputtens toe over de brug van het schip hadden laten lopen en hem vervolgens in de latrine hadden gestopt waar een laag faecaliën lag van een halve meter dik. Mijn broeder de dichter voelde dat hij flauw zou vallen. De stank bracht hem aan het wankelen. Toen dacht hij: mijn beulen zitten ergens op een plekje naar me te kijken, ze willen me zien vallen, ze willen me in mijn ongeluk aanschouwen. Trots begonnen zijn krachten te herrijzen. Hij begon te zingen, eerst zachtjes, toen harder, tenslotte uit volle borst. Hij zong alle liederen, alle liefdesgedichten die hij uit zijn hoofd kende, zijn eigen verzen, de balladen van de boeren, de strijdhymen van zijn volk. Hij zong alles wat hem te binnen schoot.

Op 17 januari 1938 wordt Hikmet na veertig dagen eenzame opsluiting veroordeeld tot vijftien jaar gevangenisstraf. Hij wordt van de ene gevangenis naar de andere overgebracht tot hij in augustus 1939 een tweede keer voor de rechtbank verschijnt en er voor hetzelfde ‘misdrijf’ nog eens twintig jaar bovenop krijgt.

Gedurende bijna tien jaar, van 1928 tot 1936, heeft Hikmet kunnen schrijven en publiceren in Turkije: poëzie, theater, journalistieke artikels en een roman. Zijn werk zou verboden blijven tot 1964 en sindsdien werd het vaak opnieuw uit de handel genomen. Menemencioglu schrijft[11.]:

> In Turkije zijn geen straten naar hem genoemd en zijn

> boeken werden regelmatig verboden, maar zijn gedichten bleven in de samizdat circuleren als dat gebeurde en ontelbare jonge dichters hebben geprobeerd zijn stijl te imiteren.

Nazim was een veelschrijver die er graag wat gedichten van mindere kwaliteit bijnam in de overtuiging dat men het kaf niet van het koren hoeft te scheiden. Schrijven was voor hem een ononderbroken proces, een manier van leven waarin plaats is voor zonden en voor deugden. Zonden en deugden vindt men beide in overvloed in het vroege werk van Hikmet, elf bundels die in Turkije gepubliceerd werden: *Het lied van de zonnedrinker* (Güneşi Içenlerin Türküsü, 1928), *835 Regels* (835 Şatir, 1928), *La Gioconde en Si-Ya-U* (Jokond Ile Si-Ya-U, 1929), *1 + 1 =één(1 + 1 = bir*, 1930) *3 Slagen* (*Varan 3*, 1930), *De Stomme Stad, Het telegram dat 's nachts kwam, Waarom heeft Benerdji zelfmoord gepleegd?* (Benerci Kendini Niçin Oldürdü, 1932), *Portretten* (Portaler, 1935), *Brieven aan Taranta Babu* (Taranta Babu'ya Mektuplar, 1935) en *Epos van sjeik Bedreddin* (Seyh Bedrettin Destanı, 1935).

Branden als Kerem

In die eerste gedichten integreert Hikmet op een verrassende wijze de verworvenheden van het klassieke Osmaanse vers, de Turkse volksliteratuur en het Russische futurisme en konstruktivisme. Het gedicht ‘Als Kerem’ van 1930 is exemplarisch voor het soort poëzie dat Hikmet in die jaren schreef:

De lucht is zwaar als lood.
Ik schreeuw
    schreeuw
      schreeuw.
Kom snel
    kom snel
      we smel-
        ten
        het lood...
Hij zegt me:
Je eigen stem zal vuur vatten
    en as zal je worden
        als
        Kerem
          verbrand
              verbrand...
‘Zoveel
  ellende,
    zo weinig
      vreugde’
De har-
    ten
de o -
    ren
      zijn doof...
De lucht is zwaar als lood...
En ik zeg hem:
- Ik wil
    branden

branden
tot as
als
Kerem.
Als ik niet verbrand
als jij niet verbrandt
als wij niet verbranden
hoe zal dan
deze duister-
nis
in licht
ver-
keren...
De lucht is zwanger als de aarde.
De lucht is zwaar als lood.
Ik schreeuw
schreeuw
schreeuw.
Kom snel
kom snel
we smel-
ten
het lood...

In de ogen van de Europese lezer is ‘Als Kerem’ een klankgedicht, zo wordt het meestal voorgesteld; voor de Turkse lezer of luisteraar is het nog wat meer. Hikmet vergeleek de harmonie in deze klankgedichten graag met de harmonie in een orkest en zoals in een orkest verscheidene muzikanten spelen laat hij in het gedicht verscheidene stemmen spreken. ‘Als Kerem’ en andere gedichten werden geschreven om door een koor gelezen, uitgeschreeuwd te worden in een schouwburg, wat ook daadwerkelijk gebeurde.

Hikmet zegt over de vorm van die gedichten[12.]:

> Bij al deze vormspelletjes blijven toch elementen van het metrische vers, van onze volkspoëzie en van het *aruz*, van onze klassieke Osmaanse verzen in de kern bewaard.

Het gebruik van traditionele vormen kan geen hinderpaal zijn bij de vervanging van het metrische vers door vrije versvormen, van het verstarde, monotone ritme door een ritmische beweeglijkheid, van een boekentaal door het volkse idioom, van het individuele door het sociale, van de relatie dichter-godheid door de relatie koor-menigte, van het mystieke door het aardse,... In een poëtisch spel van klankverschuivingen en toonveranderingen laat Hikmet verschillende betekenislagen door elkaar vloeien en onthult hij zijn belangrijke inspiratiebronnen: de natuurlijke schoonheid van Turkije, de sociaal-politieke actualiteit, de Turkse volksliteratuur.

In ‘Als Kerem’ verwijst Hikmet naar een populaire legende, de liefdesgeschiedenis van de Turkmeen Kerem en de Armeense Aslı. Een huwelijk tussen een Turk en een Armeens meisje is totaal uitgesloten, maar de koppige Kerem houdt vol en aan het eind van het verhaal wordt hij voor zijn inspanningen beloond: Kerem zal zijn eerste huwelijksnacht met Aslı doorbrengen. Hij heeft echter buiten de magische kracht van zijn schoonmoeder gerekend. Als hij zijn behekst hemd losknoopt vat hij vlam, hij verbrandt en wat rest is een hoopje as. Aslı wil met haar lange haar het as bij elkaar vegen en zo maakt het vuur zich ook van haar meester. Hikmet plaatst in zijn gedicht elementen uit deze legende die iedereen kent in een nieuwe, voorheen ongekende context. Een sleutelzin in dit verband is de eerst versregel: ‘De lucht is zwaar als lood’, een volkse uitdrukking waarmee in Turkije zo veel gezegd is als:

ons bestaan is drukkend, zwaar, grijs, grauw. In de legende verbrandt Kerem omwille van zijn liefde voor Aslı, in het gedicht wil Hikmet verbranden uit liefde voor zijn volk in de hoop dat door zijn verbranding het lood zal smelten. Hij interpreteert de volkse zegswijze niet symbolisch zoals dat hoort, maar letterlijk. Vanuit die ‘foutieve’ interpretatie bouwt hij het gedicht op.

Hikmet ondergraaft ondertussen de figuur van de held die Kerem in de volksliteratuur is: hij geeft een ruimere, sociale betekenis aan het liefdesbegrip en wil bovendien niet alléén verbranden. Hij roept anderen op om hem te helpen bij het smelten van het lood en voegt eraan toe dat hij zonder die hulp nooit zal slagen. De dichter wil wel een belofte doen aan hen die zich samen met hem willen opofferen: zoals de aarde vol van materiële rijkdommen steekt, zo zit de lucht vol geestelijke rijkdom en zoals men in de weerbarstige aarde moet delven, zo moet men de loden lucht smelten, ‘de lucht is zwanger als de aarde’.

Midden de jaren dertig was het voor Hikmet onmogelijk geworden om zijn poëzie in de schouwburg voor te lezen of om een groot publiek toe te spreken. In het beste geval en op het gevaar af gearresteerd te worden kon hij zijn gedichten nog laten drukken. Een groot deel van de gedichten uit die tijd werd in de gevangenis geschreven. De veranderde leefomstandigheden hadden een grote invloed op zijn poëzie, zowel op de inhoudelijke als op de formele aspecten ervan zou hij later verduidelijken. Hikmet zou niet langer de massa toespreken, maar vanaf dat moment zou hij fluisteren aan het oor van de enkeling. Wat gedrukt zou worden, werd in een nevel gehuld. Een voorbeeld.

De bundel *La Gioconde en Si-Ya-U* is een half prozaïsch, half poëtisch werk, half modern epos, half traditioneel sprookje, half fantastisch, half symbolisch. Emi Si-Ya-U is in werkelijkheid een Chinese dichter, een student die Hikmet in Moskou had leren kennen. In Hikmets sprookje wordt hij in het Louvre verliefd op de Gioconde in het schilderij van Leonardo da Vinci. Als hij terugkeert naar zijn land, vlucht Gioconde uit het schilderij en volgt Si-Ya-U tot in China. Als zé elkaar ontmoeten worden beiden ter dood veroordeeld. Na haar verbranding blijft de geest van Gioconde rondwaren in China: ze blijft lachen. *La Gioconde en Si-Ya-U* kan gelezen worden als een sprookje over een onmogelijke liefde, maar voor wie in Gioconde een symbool van liefde, schoonheid en socialisme wil zien, dringt zich een politieke leeswijze op. Wie in Si-Ya-U's levensloop elementen wil zien van Hikmets levensloop (een student die het socialisme in zijn spoor meevoerend terugkeert naar zijn land en gearresteerd wordt) kan deze bundel als een ‘autobiografisch verhaal’ lezen.

Terwijl hét zwakke punt in Nazim Hikmets literaire produktie ligt in de sterk wisselende kwaliteit van bundel tot bundel, van gedicht tot gedicht, is één van de in het oog springende sterke kanten de onvoorstelbare verscheidenheid in die produktie.

Portretten bestaat uit een reeks satirische gedichten over literaire persoonlijkheden van zijn tijd, gedichten die nauw aansluiten bij de volkse *tasjlama's.* In *Brieven aan Taranta Babu* laat Hikmet een Ethiopische student aan een kunstacademie in Rome vijftien brieven schrijven aan zijn vrouw Taranta Babu. Een briefwisseling in proza en poëzie die verhaalt over de opkomst van het fascisme in Europa en de naderende verovering van Abessinië voorspelt. *Rubaïgedichten* (Rubailer, 1966) is een bundel waarin Hikmet de idealistische filosofie van de Osmaanse hofdichters hekelt in een Perzische poëtische vorm die zij zo suksesvol hanteerden, de *rubaï.* Het *Epos van sjeik Bedreddin*, na *Mensenlandschappen van mijn land* Hikmets beste gedicht van lange adem, handelt over de Turkse veertiende eeuwse mysticus Bedreddin. Over dit epos schrijft Tahar Ben Jelloun[13.]:

> Een gesproken veeleer dan een geschreven poëzie, zij ontrolt zich als een snoer van beelden, ze is een tapijt geweven met een verhaal. Het epos van sjeik Bedreddin is een mooie en smartelijke geschiedenis waar men naar zou moeten luisteren als ze voorgedragen wordt met de rustige en warme stem van Nazim. Men stelt zich hem voor als hij aan het schrijven is, niet opgesloten in een kamer, maar rustend op een pier en omgeven door boeren, vissers en kinderen die hem het epos vertellen. Trouwens, als Hikmet het verhaal van de opstandigheid en het martelaarschap van Bedreddin, ‘een ouderling met de ogen van een kind’, verteld heeft, dan zegt een vriend Ahmed hem: ‘Je zou deze geschiedenis moeten opschrijven. Wij eisen een epos van Bedreddin.’

In het steenvliegtuig

De jarenlange gevangenschap heeft achter de grote verscheidenheid in Hikmets poëzie een punt gezet. De gevangenispoëzie van Nazim Hikmet omvat weliswaar zijn hoofdwerk *Mensenlandschappen van mijn land*, maar daarnaast heeft hij niet veel meer dan enkele bundels liefdeslyriek geschreven. *Het epos van de bevrijdingsstrijd* is lange tijd een onderdeel van *Mensenlandschappen* geweest en bovendien is het één van de minst geslaagde epische werken. De bundel *In het jaar 1941* (Şu 1941 Yılında, 1965) bevat korte gedichten die als oefeningen en terzijdes bij 'Mensenlandschappen' kunnen beschouwd worden. De liefdesgedichten, vaak in briefvorm aan zijn vrouw of zijn stad Istanboel gericht, werden verzameld in de bundels *Uit vier gevangenissen* (Dört Hapisaneden, 1966) en *Gedichten tussen 21 en 22 uur* (Saat 21-22 Şiirleri, 1965). In vergelijking met de vroegere poëzie gaat het hier meer om 'gedichten die naar binnen werken' (Hikmet), gedichten van een grote eenvoud en directheid:

> Slechts nieuws dat uit mijn verre stad komt:
> de stad van eerlijke, werkzame en arme mensen -
>   mijn echte Instanboel,
> de stad waar je woont, mijn liefste,
> en de stad die ik in een zak op mijn rug
>   met me meedraag van gevangenis naar gevangenis,
>   en die ik in mijn hart draag als een mes,
>   als jouw beeld in mijn ogen...

Gevraagd naar het waarom van die esthetiek van de bondigheid en de eenvoud die Hikmets latere werk zou kenmerken, antwoordt hij[14.]:

> Als u een theoretische verklaring wilt om mijn voorkeur voor de eenvoud uit te leggen: misschien is het in essentie een reactie tegen de traditionele *divan*-kunst, tegen de abstractie en de intellectuele, Oosterse versiering.

Een theoretische verklaring lijkt mij bij voorbaat een ver gezochte verklaring. Een praktische verklaring ligt in zijn gevangenschap: veertien jaar lang bestonden de lezers én de critici van Hikmets werk uit zijn moeder, zijn vrouw en vooral zijn medegevangenen. De dichter kon niet publiceren en was grotendeels van het Turkse literaire leven afgesloten. Erger, hij was van alle leven behalve van het gevangenisleven afgezonderd. Een dergelijke vernauwing van de ervaringswereld in combinatie met langdurige ziekten, met een intellectuele en lichamelijke onbeweeglijkheid leidde tot het leeglopen van de herinnering, een beperking van de observatiemogelijkheden, een verlies aan verbeeldingskracht,... Zo werden de lezers en de critici van zijn werk tegelijk zijn inspiratiebronnen en de aandragers van het literaire materiaal. De jonge boer Balaban, een medegevangene, vertelde hierover[15.]:

> Nazim ging elke cel van de gevangenis binnen; hij luisterde naar elke gevangene die maar iets te zeggen had. Dan krabbelde hij dingen op papier. Op het meest onverwachte moment stond hij op en vertrok naar zijn cel. Dan tikte hij urenlang gedichten op zijn machine.

Voor Nazim was elke handeling, weven, eten, schrijven, een poëtische handeling waar hij de anderen bij betrok. De rol van de medegevangenen was niet beperkt tot het gewillig aanbrengen van het materiaal; zij hadden deel aan het schrijfproces zelf en aan de beoordeling van het resultaat. De schrijver Orhan Kemal die samen met Hikmet in de gevangenis van Boersa zat, schreef[16.]:

> ... in de gevangenis (werd het werk) aan gevangenen uit alle volkslagen voorgelezen, moeilijke passages werden geschrapt en het geheel werd nog eenvoudiger en helderder herschreven.

Hikmet wilde in de traditie van de Turkse volksdichters, de *asjiks*, een dichter voor en van het volk zijn. De lezer of toehoorder wordt de meest waardevolle criticus.

> Men mag de zorg over alle rozen niet toevertrouwen aan de directeur van de fabriek die rozenolie produceert. Ieder jaar worden nieuwe soorten rozen gekweekt; het gaat niet alleen om de olie, rozen hebben ook kleur en geur.
> Enkele mensen, de estheten willen dat men de roos boven de tarwe en de maïs stelt. Voor weer anderen zijn de rozen

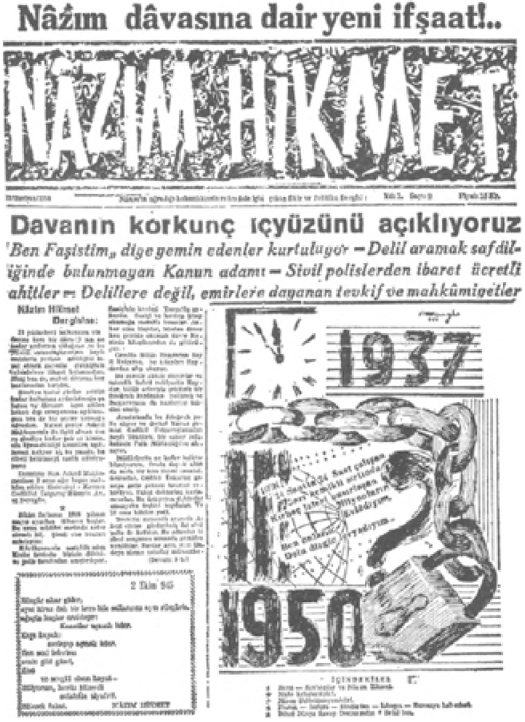
> een onbeduidend getal in een groot budget, zei Hikmet in een gesprek met Ilja Ehrenburg over uitgevers en literaire critici.[17.]

Nazim Hikmet in de gevangenis van Boersa.

Veroordeeld tot achtentwintig jaar en vier maanden gevangenisstraf heeft Nazim Hikmet uiteindelijk twaalf jaar in Turkse gevangenissen doorgebracht, waarvan meer dan tien jaar in de gevangenis van Boersa, een T-vormig gebouw aan de voet van de 2500 meter hoge Oerlo Dag. Het steenvliegtuig, zo noemt men deze gevangenis. Een gevangenis ontworpen door Duitse ingenieurs, met 74 cellen waar vaak duizend veroordeelden hun weg in moeten vinden. Verkrachting door pederasten, kansspelen en moord horen hier bij de alledaagse realiteit. De kriminoloog Mehmet Ali Sebük schreef over Hikmet en het Turks gevangeniswezen[18.]:

> Ik bezocht Nazim Hikmet 40 à 50 keer in de gevangenissen van Boersa, Usküdar, Sultanahmet en in het ziekenhuis van Cerrahpasa. We praatten en discussieerden over uiteenlopende onderwerpen. Bij deze ontmoetingen kwam ook de onmenselijke behandeling en het gevangenisreglement in de Turkse kerkers ter sprake. Als kriminoloog heb ik deze problemen in het Westen onderzocht en over het Turkse gevangeniswezen heb ik verscheidene boeken en artikelen gepubliceerd. Toch waren er nog toestanden waarvan ik niet op de hoogte was. Daarover heeft Nazim me verteld, want hij heeft vijftien jaar in gevangenissen doorgebracht die in de middeleeuwen of in de Clan van Hotanto hun gelijke niet hadden.

In de harde wereld van Boersa bleef Hikmet ondanks ziekte en uitputting overeind, meer zelfs want de gevangenen noemden hem ‘hun vader’ schrijft Rady Fiș in *Het lijden van Hikmet.* Het charismatisch elan dat Hikmet altijd al had en de populariteit die hij in Turkije genoot werden in de gevangenis versterkt. Hij was een vader en een leraar. Aan de hand van gedichten van Baudelaire die Hikmet sinds zijn vijftiende uit het hoofd kende bracht hij de gevangenen de Franse taal bij. De hierboven geciteerde Balaban is één van de bekendste hedendaagse schilders van Turkije. In het boek *De Vader Dichter en de Gevangenen* verhaalt Balaban, die eigenlijk Ibram Ali heet, hoe hij als boerenzoon in de gevangenis van Boersa leerde tekenen en schilderen; zijn leermeester was 'Vader' Nazim. Behalve dichter, grafisch kunstenaar en leraar Frans was Hikmet bovenal 'de baas van de weverij'. Samen met een aantal vrienden had hij gespaard om een weefgetouw te kopen en na een tijd stond hij aan het hoofd van een 'manufaktuur' zoals hij het noemde, een weverij in de gevangenis die het gemeenschappelijke bezit van de werkende gevangenen was. Tapijten werden buiten de gevangenis verkocht en met de opbrengst werden nieuwe machines aangeschaft of ze werd verdeeld onder de leden van de coöperatie. De zaak had aardig sukses. Handelaars op de markt en wevers in de stad vroegen zich af van waar die mooie tapijten kwamen. Ze kwamen uit de gevangenis van Boersa! Hikmets vakmanschap was verbijsterend. Een wever uit de stad heeft ooit zijn zoon gevangen laten nemen zodat hij kon kennismaken met Hikmet en het vak van hem kon leren.



Nâzım dâvasına dair yeni ifşaat!..

NAZIM HİKMET

Davanın korkunç içyüzünü açıklıyoruz

'Ben Faşistim„ diye yemin edenler kurtuluyor — Delil aramak safdilliğinde bulunmayan Kanun adamı — Sivil polislerden ibaret ücretli ahitler — Delillere değil, emirlere dayanan tevkif ve mahkûmiyetler

De Nazim Hikmetkrant die in Instanboel verspreid werd tijdens de hongerstaking in 1950.

Een hongerstaking van zeventien dagen, een hongerstaking van zijn negentigjarige moeder, een hongerstaking van de dichters van de 'Garip'-beweging Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet en van de prozaïst Kemal Tahir, protestbrieven aan president en parlement door de huisvrouwen, de advokaten, de 35 journalisten, de 31 professoren, ..., de uitgave van een Hikmetkrant in Istanboel, een internationale protestbeweging, de verkiezingsoverwinning van Adnan Menderes, ...

waren nodig opdat Hikmet vroegtijdig (in 1950) de gevangenis van Boersa kon verlaten. Een jaar later wordt zijn enige zoon Mehmet geboren en tegelijk wordt Nazim door het Turkse leger opgeëist om met een contingent van 4500 soldaten de troepenmacht in de Koreaanse oorlog te versterken. Nazim Hikmet vlucht het land uit en zou nooit meer terugkeren.

Onder een plataan

Toen Hikmet in 1953 de Wereldprijs voor de Vrede ontving nam een vroegere prijswinnaar het woord, Pablo Neruda[18.]:

> Ik ben er trots op dat in dit beslissende moment waarop de strijd voor de vrede geopend wordt mijn gedichten naast die van hem staan.

Het hoeft niet gezegd dat Pablo Neruda en Nazim Hikmet sinds hun eerste ontmoeting op het Wereldjeugdfestival in Berlijn (1951) beste vrienden waren. Er was immers zoveel dat hen verbond: het streven naar een eenvoudige poëzie, de liefde voor hun volk, de verering en de vervolging die zij gekend hebben, hun interesse voor ‘zeezaken’, hun belangstelling voor de bergen en de rivieren, de bloemen en de bomen, de vissen en de vogels in hun land, hun groot aantal huwelijken en liefdes, hun politieke overtuiging.

Nazim Hikmet en Pablo Neruda, 1952

In de jaren vijftig was nog maar een klein gedeelte van het omvangrijke oeuvre van Hikmet gepubliceerd, in Turkije was niets verkrijgbaar. Uitgaven in het Turks bleven verboden, maar selecties uit zijn poëzie verschenen tijdens zijn leven in een veertigtal talen. Hikmet was een contemporaine dichter geworden. Hij reisde van het ene congres naar het andere en als er geen congressen waren dan reisde hij zomaar wat rond: naar China, Cuba, Tanganyika, Finland, Frankrijk, Italië, Polen, Tsjechoslowakije,... Zoals hij vroeger de stad Istanboel in een zak op zijn rug meedroeg van gevangenis naar gevangenis, zo droeg hij nu Turkije mee op al zijn reizen. Twee steden bleven een bijzondere aantrekkingskracht op hem uitoefenen: Varna, een Bulgaarse stad aan de Zwarte Zee van waaruit Hikmet meende bij helder weer Turkije te kunnen zien, en Bakoe, een stad in Russisch Azerbeidsjan, aan de Kaspische Zee. In Varna en Bakoe had Hikmet ‘zijn Isla Negra’, zijn hotelkamers.

Een groot deel van zijn ballingschapspoëzie, verzameld in *Nieuwe gedichten* (Yeni Șiirler, 1966) en *Laatste gedichten* (Son Șiirler, 1970), werd daar geschreven. In die laatste bundels trekt Hikmet alles wat hij verloren had naar zich toe: zijn zoon, zijn vrouw, zijn land. De droefenis gaat echter hand in hand met een ingehouden vreugde om alles wat hij gewonnen heeft: de vrijheid om te reizen, om een publiek toe te spreken, om toneelstukken te laten opvoeren,... De eenvoud heeft zich voor altijd in zijn verzen genesteld, zij houdt de liefde voor de mens en de aarde warm. In zijn ballingschapspoëzie spreekt Hikmet een ongekunstelde taal, een taal ontdaan van alle literaire pretenties. Eenvoud betekent hier een prozaïsche, vloeiende uitdrukkingswijze, een sober, treffend taalgebruik, een natuurlijke verteltrant.

En de verscheidenheid is na een lange afwezigheid teruggekeerd. Alles maakte Hikmet tot het thema van zijn poëzie: zijn reizen en de steden die hij bezocht, de ruimtevlucht van Gagarin en de angst voor een atoomoorlog, de conferenties waar hij aan deelnam en de ontvoogdingsstrijd van de Derde Wereldlanden, de sociaal-economische achteruitgang en de politieke repressie in Turkije, de liefde voor het leven en de natuur, en bovenal de heimwee naar zijn familie en zijn land:

> Jij bent mijn slaafsheid en mijn vrijheid,
> jij bent mijn door zon verbrande huid
> die gloeit in een zomernacht,
> jij bent mijn land.

In zijn laatste levensjaren heeft Hikmet relatief weinig poëzie geschreven en relatief veel toneelstukken die opgevoerd werden in de Sovjet-Unie en enkele Oost-Europese landen. Voor alles is Hikmet toch een dichter gebleven; de vele toneelstukken die hij schreef losten de verwachtingen niet in.

'Ik ben nooit verder gekomen dan een derderangs toneelschrijver' bekende Hikmet in het artikel 'Over mijn toneelstukken'. Maar Hikmet hoopte dat hij ooit nog een goed toneelschrijver zou worden. Dat heeft het leven hem niet gegund.

Op éénenzestigjarige leeftijd overleed hij in Moskou. Daar werd hij begraven op het Novodevitsjikerkhof. De Turkse overheid heeft zelfs het verzoek dat Hikmet in het gedicht 'Testament' deed nooit ingewilligd:

> Vrienden, als ik sterf vóór die dag,
> - en daar ziet het aardig naar uit -
> begraaf me dan op een dorpskerkhof in Anatolië
> en als het goed uitkomt,
>   als er een plataan boven me staat,
>   dan hoef ik geen grafsteen.

Eindnoten:

1. Hans Magnus Enzensberger, *Der Fall Pablo Neruda* in 'Einzelheiten II. Poesie und Politik', p. 111
2. *Mensenlandschappen van mijn land* is integraal in het Duits ('*Menschenlandschaften*, Buntbuch Verlag) en in het Frans (*Paysages humains*, Maspero) vertaald.
3. Nazim Hikmet, *Kemal Tahir'e Hapisaneden Mektuplar* (Brieven uit de gevangenis aan Kemal Tahir), p. 139
4. Nazim Hikmet in een brief aan Mehmet Fuat, geciteerd door Abidin Dino in *Ein Gefangener in Tas Tayyare*, voorwoord bij Nazim Hikmet, *Menschenlandschaften. Zweites Buch*, p. 6
5. Ahmed Oktay, *Pour une approche de Paysages humains* in Revue Europe, novembre-décembre 1974, p. 152

6. Nedim Gürsel, *Poésie populaire et poésie du divan* in Revue Europe, novembre-décembre 1974, p. 35-36
7. Fahir Iz, Nermin Menemencioglu, *The Penguin Book of Turkish Verse*, p. 48
8. Yüksel Pazarkaya, *Moderne türkische Lyrik. Eine Anthologie*, p. 15
9. Nazim Hikmet, Ekber Babaef, *Nazim Hikmet'in sanatı* (De kunst van Nazim Hikmet) in Nazim Hikmet, *Bütün Eserlei - 1* (Verzameld Werk - 1),p. 17
10. Pablo Neruda, *Ik beken ik heb geleefd. Herinneringen 2*, p. 10.
11. Fahir iz, Nermin Menemencioglu, *The Penguin Book of Turkish Verse*, p. 52
12. Nazim Hikmet, *Sie haben Angst vor unseren Liedern/Türkülerimizden korkuyorlar*, p. 92
13. Tahar Ben Jelloun, *Nazim Hikmet à l'écoute du monde*, in Le Monde.?. 1980
14. Nedim Gürsel, *Poésie populaire et poésie du divan* in Revue Europe, novembre-décembre 1974, p. 38
15. Nedim Gürsel, id., p. 39
16. Orhan Kemal, N. Hikmet'le Uç Buçuk YU (Drieënhalf jaar met N. Hikmet), p. 355
17. Ilja Ehrenburg in Nazim Hikmet, *Sie haben Angst vor unseren Liedern/Türkürlerimizden korkuyorlar*, p. 188
18. Rady Fis, Karsi koymanin son çaresi: Açlik grevi/Das letzte Kampfmittel: der Hungerstreik in Nazim Hikmet, id., p. 60

18. Rady Fis, Karsi koymanin son çaresi: Açlik grevi/Das letzte Kampfmittel: der Hungerstreik in Nazim Hikmet, id., p. 60

Barber van de Pol

Señoras, señoras
Dames en heren
Lezingen van Jorge Luis Borges gebundeld

Gelukkig heeft Jorge Luis Borges (augustus 1899) zich met het vorderen van de jaren steeds meer heengezet over zijn aanvankelijke angst om voor publiek te spreken, want aan deze zelfoverwinning heeft de literatuur schitterende passages te danken. Uit biografische en autobiografische gegevens weten we dat hij toen hij zijn allereerste lezing in het openbaar zou houden, de honneurs liet waarnemen door iemand anders. Hij bewaarde, als een souffleur, enkele meters afstand tussen hemzelf en de man die zijn tekst voorlas. En toen hij in maart 1949, toch bijna vijftig dus niet pril, een lezing zou houden voor het Colegio Libre de Estudios Superiores (Vrij College voor Hogere Studies) had hij alles maanden tevoren uitgeschreven, geplaagd als hij werd door plankenkoorts.

Hij sprak die dag over de Amerikaanse schrijver Nathaniel Hawthorne, als welbewust gekozen eerste in een reeks over de Noordamerikaanse liteatuur, en de neerslag van zijn verrassend geschakeerde visie is nog altijd te lezen in de essaybundel *Otras inquisiciones*, uit 1952. De bundel kwam onder andere, in 1964, in het Engels uit (*Other Inquisitions*, University of Texas Press) en verscheen eind deze zomer ook in een Nederlandse vertaling, bij de Bezige Bij. Enkele essays stonden een klein jaar geleden in een vertaling van Nicolaas Matsier in de Revisor.

Spreken in het openbaar doet Borges nog steeds niet met veel flair, maar hij ontleent er intussen wel plezier aan, als we mogen afgaan op uitlatingen of gedragingen in bepaalde interviews. Ik denk bijvoorbeeld aan de BBC-documentaire die vorig jaar door NOS-cultuur in een bewerking voor het Nederlandse publiek werd uitgezonden. Het feit dat hij er meestal veel succes mee had heeft ongetwijfeld geholpen.

Het aantal lezingen dat hij sinds die gedenkwaardige eerste heeft gehouden loopt vermoedelijk in de honderden, causerieën ter gelegenheid van uiteenlopende plechtigheden als herdenkingen en hommages meegerekend. Financiële nood kan als destijds niet meer de enige drijfveer zijn achter die vrij frequente verschijning in het openbaar. Borges is intussen een coryfee en dat brengt uitnodigingen, verplichtingen ten eigen gunste zo men wil, met zich mee waaraan hij zich niet onttrekt. Vanaf het moment dat hij in de jaren vijftig zijn gezichtsvermogen verloor is het houden van een lezing bovendien een kans om het noodgedwongen isolement te doorbreken.

Een gedeelte van de door Borges uitgesproken teksten heeft vervolgens zijn weg naar de drukker gevonden, wat soms resulteerde in een brochure of gelegenheidsuitgave voor beperkt publiek. Soms werden ze opgenomen in een essaybundel die al dan niet vertaald over de wereld uitzwierf. Zijn laatste essaybundel bestaat helemaal uit voormalige lezingen en is daarmee voor zover ik weet een unicum. De titel, *Siete noches* (Zeven avonden), staat voor de avonden in 1977 (1, 15 en 22 juni, 6, 13 en 26 juli, en 3 augustus) waarop hij een serie openbare lezingen verzorgde in het Coliseotheater in Buenos Aires. Een makkelijke rekensom wijst uit dat hij toen bijna 78 was.

Het onderwerp van die avonden was achtereenvolgens de *Divina Commedia* van Dante, de nachtmerrie, de *Duizend-en-één-nacht*, boeddhisme, poëzie, kabbala en blindheid. Het lijkt een bonte reeks maar voor wie Borges een beetje kent is zij minder willekeurig. Overigens blijkt nergens precies uit of de keuze strikt van Borges zelf afkomstig is geweest of vooral op instigatie van de organisatoren tot stand kwam. Ook weten wij niet wie de toehoorders waren. Ging het om een initiatief van een soort Volksuniversiteit of moeten wij ons affiches voorstellen waarop in grote letters staat aangekondigd dat Borges voor belangstellenden zal optreden met lezingen over Dante enzovoort? Wie kwam er?

De vraag is in het geval van Borges pikant. Borges is politiek een omstreden figuur, omdat hij zich lankmoedig heeft opgesteld tegenover de dictaturen van Videla en Pinochet en tegelijkertijd geen goed woord over had voor vrijheidsbewegingen in Latijns-Amerika. Borges als reactionair: geen plezierige combinatie. Het heet, en een van de juryleden heeft het bevestigd, dat het de reden is waarom hij tot nu toe de Nobelprijs niet kreeg toegekend. Het is in het bijzonder voor Latijnsamerikanen, zoals ook blijkt uit reacties van beroemde schrijvers als Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, moeilijk om nog onbekommerd lovend over Borges te spreken. Sommigen achten zo'n literaire liefde zelfs verdacht, vanuit een versimpelde gedachtengang.

De spanningen waartoe dit voor bewonderaars kan leiden nemen hier en daar idiote vormen aan. Zo was Borges' wat gewijzigde opstelling, die onder meer naar voren kwam in het dankwoord dat hij uitsprak bij het aanvaarden van de Cervantesprijs in 1980, aanleiding voor een journalist om hem in een interview meteen maar te betitelen als een ‘dwaze grootvader’, naar analogie van de dwaze moeders in Buenos Aires. Borges had namelijk tegen hem opgemerkt de verdwijningen van links actieve kinderen vreselijk te vinden, zoals veel in zijn land.

De zeven lezingen zijn door Roy Bartholomew, die in een nawoord verslag uitbrengt, in samenwerking met Borges voor uitgave geschikt gemaakt. Foto's van de uitgetypte versie van de lezingen waarin de wijzigingen zijn aangebracht, laten zien dat Borges kritisch schrapte of verbeterde, maar de opbouw of lijn van het betoog steeds handhaafde.

De bundel essays die ontstond uit deze samenwerking is zeer aantrekkelijk. Je ontkomt er niet aan al lezende de snelle, haast mompelende stem te horen, met de bedeesde ondertoon die er op duidt dat de spreker nog altijd een grote verlegenheid moet trotseren voor onderwerpen die hem dierbaar zijn.

Ten minste één van de onderwerpen betreft godsdienst of beter, want een filosofischer term: religie. Religie boeit Borges al zolang het zijn lezers heugt. Religies en goden zijn projecties van de menselijke angst en verbeelding: collectieve fixaties en daardoor interessant voor iedere zielkundige, van psycholoog tot filosoof, van onderwijzer tot schrijver. De stylering die in de loop van de eeuwen heeft plaatsgevonden, komt in hoge mate tegemoet aan Borges' gerichtheid op schoonheid boven die op waarheid, voor hem als agnost een betrekkelijk ijdel begrip.

Je hoeft nergens in te geloven om in religie geïnteresseerd te zijn; ieder ontwikkeld mens is, om met Borges te spreken, een theoloog. Het moment waarop hij dit zei ligt al tientallen jaren achter hem en er zijn aanwijzingen dat bij hem het element van intellectueel spel langzamerhand enige plaats maakt voor een wezenlijker interesse voor de troost die religie, of godsdienst, voorstelt. In de nieuwe bundel benadert hij het boeddhisme geenszins als een uitheems museumstuk of als iets verwisselbaars maar ‘met alle respect’, als een unieke weg tot verlossing die zeer velen in de loop van de eeuwen serieus hebben willen volgen.

Niettemin vormen de kabbalisten, onderwerp van de zesde lezing, bij uitstek voer voor Borges' misschien iets getemperde spotzucht wanneer het gaat om stelsels die de menselijke logica voortbrengt. Zij willen greep krijgen op de codes van het bestaan en met algebraische formules de Schepper doorgronden of evenaren. Deze hopeloze hoogmoed is van een buitengewone schoonheid maar heeft net zo goed iets lachwekkends. De wijze waarop Borges ooit over de schepper van de Golem dichtte of de pogingen tot een analytische taal zoals die van John Wilkins beschreef, weerspiegelen steeds een gemengde houding van ontroering en ironie. Goed beschouwd speelt hij vaak een zelfde hoogmoedig spel, zij het bescheidener en minder kwetsbaar want nadrukkelijk als spel, zonder veel meer beginselvastheid dan die van de rede of de relativering.

De lezingen over boeddhisme en kabbala kenmerken zich door een betrekkelijk zwaar accent op de informatie, al ontbreken persoonlijke associaties en interpretaties niet. Ze boeien temeer omdat Borges de indruk wekt al formulerend zelf de essenties te destilleren. Het klatergoud, de ornamenten en de legendes vol bombast en overdrijving krijgen bij het boeddhisme nadrukkelijk de plaats van franje toegewezen. Belangrijk is, zegt Borges, de leer, de Doctrine. In het boeddhisme bestaat de vrijheid om niet bijgelovig te zijn terwijl een christen bijvoorbeeld moet geloven dat een deel van de drievuldigheid van God ooit, in de gedaante van een mens, uit de hemel afdaalde om in Judea te sterven.

Begrippen als meditatie, yoga en ascetisme verbindt hij met de verwerping van de ik-illusie, de illusie dat er waarde moet worden toegekend aan de idee ‘ik’. De noodzaak tot deze verwerping is in een parabel uitgebeeld als een pijl die de mens zichzelf moet uittrekken. Zij stelt Borges in staat de theorieën van twee van zijn meest geliefde Westerse filosofen, Schopenhauer en Hume, opnieuw te presenteren, zodat het onderwerp ruim uit zijn geografische begrenzingen treedt. Dat gebeurt ook als de schrijver zijn gedachten laat gaan over de beroemde plekken in de wereldliteratuur waar het begrip transmigratie, zielsverhuizing, voorkomt.

‘Het is moeilijk een godsdienst uit te leggen, vooral een godsdienst die je niet belijdt,’ zegt Borges. Hij doet zijn best, verplaatst zich zelfs even in een boeddhistische monnik, en ontrafelt, vaak ingeleid door een vraag als aan zichzelf namens anderen gesteld, begrippen die hij daarvoor al terloops had opgevoerd. Het is een hoogwaardige les, inderdaad één ‘met alle respect’ voor het onderwerp.

Borges heeft zich op verschillende plaatsen in zijn werk afgevraagd of leven in zijn geval niet neerkwam op lezen. Daarom is het niet verwonderlijk dat drie van de zeven onderwerpen in *Siete noches* regelrecht uit de literatuur stammen: de *Commedia*, de *Duizend-en-één-nacht* en, algemener, de poëzie.

Het essay over poëzie is toegespitst op poëzie als klankschoonheid, als verbale muziek, een esthetische benadering die andere niet uitsluit maar op deze bladzijden buiten beschouwing laat. Ook in andere essays in de bundel stipt Borges aan dat poëzie volgens hem niet zozeer drijft op de betekenis alswel op de vorm, in casu de welluidendheid. Borges ziet deze welluidendheid absoluter dan het ‘muzische’ dat Vestdijk in *De glanzende kiemcel* met poëzie verbindt. Het wonderlijke is dat je Borges' eigen poëzie zeker niet in de eerste plaats leest om haar klankschoonheid maar veeleer om de ideeën en, natuurlijk, om het taalkundige vernuft waarmee deze zijn uitgedrukt.

Men herkent Borges beter wanneer hij, in het prachtige begin poëzie bestempelt als een esthetische *ervaring*, eerst bij de dichter, dan, x-voudig, bij de lezers.

Hij beperkt zich weliswaar niet tot het Spaanse taalgebied, maar de dichters die hij aanhaalt, de door hem zo bewonderde Spaanse barokdichter Quevedo over wie hij eerder in bijzonder enthousiaste termen schreef en de Argentijn Enrique Banchs (1888-1968), zijn voor een niet spaanstalig publiek wat willekeurig en onverifieerbaar omdat woorden nu eenmaal altijd associaties oproepen die alleen iemand die in een bepaalde taal helemaal thuis is zal opvangen. ‘Su tumba son de Flandres las campañas y su epitafio la sangrienta Luna’ klinkt goed en ik weet dat het twee versregels van Quevedo zijn, maar ik zou de zinsnede niet los van de betekenis en de grammaticale eigenaardigheden, dus puur op klank en ritme, als poëzie bestempelen.

Een aardige bijkomstigheid vormen de fragmenten waarin Borges zich uitlaat over zijn voorkeuren onder de talen (‘het Frans bevalt me niet’) en over de les die hij zijn studenten waar mogelijk meegeeft, namelijk dat zij poëzie moeten proberen te zien als een vorm van geluk. Het lijkt mij een blijk van een eigenzinnige en behartenswaardige levenshouding om, zoals Borges dat doet, lucіditeit, concentratie of, hier, de esthetische ervaring te zien als geluk. Borges schermde vaker met dat woord. Al in een van de essays van *Otras inquisiciones* vroeg hij zich af wie onder de schrijvers gelukkig genoemd kon worden. Hij belandde niet bij een obstinaat gelukkige als Walt Whitman, maar bij ontvankelijken als Oscar Wilde, Mark Twain. De ergste zonde, zei hij in een gedicht, is niet gelukkig te zijn geweest.

Over Dante's meesterwerk en over de *Duizend-en-één-nacht*, een titel die, zegt Borges, te prefereren is boven *Arabische vertellingen* omdat er de suggestie van oneindigheid in zit vervat, schreef hij eerder. Het is ook niet mogelijk je Borges voor te stellen schrijvende of sprekende over recente of recent gelezen werken. Ten eerste interesseert het recente, voor zover puur actualiteit, hem allang niet meer en ten tweede heeft het geheugen bij hem de plaats van het gezicht moeten innemen. Daarmee is ook de keuze van het laatste onderwerp, blindheid, dat door het niet-literaire karakter buiten de reeks lijkt te vallen, verklaard.

De *Divina Commedia* is bijzonder wervend geanalyseerd, met de expliciete vermaning dat je beter eerst het werk zelf kunt lezen alvorens er commentaren en interpretaties op na te slaan: Borges stelt zich, zoals we al wisten, bij voorkeur niet academisch op. Gezien het beeld dat hij doorgaans van zichzelf oproept is de opmerking overigens onorthodox, omdat hij juist vaak een studie over een bepaald werk verkoos boven het eigenlijke ‘verhaal’: het gaat om de ideeën. Met poëzie ligt dat dus anders. In elk geval is het plezier dat hij moet hebben gehad tijdens het lezen van Dante in een tweetalige uitgave (Italiaans - Engels), tientallen jaren geleden in de bus van en naar zijn werk aan een bibliotheek, onmiskenbaar en enthousiasmeert zijn lezers op hun beurt.

Wat trekt Borges in Dante aan? Wij, die de een naast de ander kunnen bezien, constateren verwantschap, althans een overeenkomstige vervloeiing van lezen en leven. Bij beiden spiegelt de persoonlijkheid zich in de gelezen literatuur en drukt er tevens haar stempel op, een wisselwerking die, zoals Kees Fens in een artikel over Dante in de Volkskrant van 20 juli 1981 heeft opgemerkt, hybridische vormen kan aannemen. Borges zelf verklaart zijn liefde voor Dante of de *Commedia* als een spontane reactie: 'Ik ben als lezer op mijn genot uit; ik heb nog nooit een boek gelezen omdat het oud was.' Twee bladzijden verderop citeert hij Stevenson: 'Bekoring is een van de wezenlijke kenmerken die een schrijver moet bezitten. Zonder bekoring bereikt hij niets.' Dante bezit die bekoring.

Een bewijs van de kwaliteit van Dante is dat je hem automatisch hardop leest omdat de muziek van zijn poëzie, dus de toon en de accentuering, de tekst draagt en de emoties volgt, anders dan bij een Milton bij wie de muziek steeds op de zelfde manier klinkt, onafhankelijk van de emoties van de personages.

Borges' analyse is tweeledig. Ten eerste bedrijft hij close reading van enkele fragmenten om uit te leggen waarom ze zo geslaagd zijn. Bijvoorbeeld het 'dolce color d'oriental zaffiro' waarmee Dante uit de smerigheid van de Hel treedt en de pool begroet. Ten tweede, en dat is heel typisch Borges, zoekt hij de poëtische kracht in de wijze waarop Dante als personage in zijn eigen *Commedia* aanwezig is. De retoriek staat niet voor de verteller, nog minder dan dat het geval was bij de toch zeer menselijke Augustinus van de *Belijdenissen.* Wij kunnen in de mens Dante, in de verschrikte, nieuwsgierige, jaloerse Dante, geloven en hij krijgt voor de gelegenheid, maar ongetwijfeld in ernst, het predicaat van het levendigste personage uit de wereldliteratuur toebedeeld. Dante kon Beatrice niet krijgen en hij benijdt Paolo die weliswaar in de Hel zit, maar welbewust, samen met zijn geliefde Francesca. Gods beschikking komt niet overeen met Dante's gevoelens en deze getuigt van zijn opstandigheid.

Summier uitgewerkt maar interessant is het verband dat Borges legt tussen Dante en anderen uit de literatuur die het verbodene of onmogelijke zochten. Ook Odysseus en kapitein Achab, uit Melville's *Moby Dick*, waren uit dat hout gesneden; Melville moet de *Commedia* in de vertaling van Longfellow gekend hebben, want afgezien van andere overeenkomsten is het einde, het water dat zich over de helden sluit, het zelfde. Ook hier getuigt Borges van zijn hartstocht om tradities te signaleren waarin voorlopers en voortzetters elkaar versterken.

De titel *Duizend-en-één-nacht* doet Borges denken aan Heine's 'ik hou van jou voor altijd en langer' en bevat alles wat wij met het Oosten associëren. Wat dat is weet niemand precies, iets als het 'ultra Aurora et Ganges' van Juvenal. Zo voelen wij het, concreet, maar niet in woorden te vangen. Borges vergelijkt dit onvermogen met wat Augustinus zei over de tijd: 'Wat is tijd? Als ze het me niet vragen weet ik het; vragen ze het me, dan weet ik het niet.' Strekt het zich naar Borges' oordeel ook uit tot het begrip Westen?

We krijgen een historische schets gepresenteerd van de ontdekking van dat Oosten en Oosterse, met onvermijdelijke namen als Alexander de Grote, Marco Polo, Byron, Kipling, Hugo. Ook de begrippen morgenland en avondland, naar analogie van het opkomen en ondergaan van de zon, vinden hun plaats binnen dit getast naar een moeilijk te omschrijven begrip, hoofdzakelijk binnen de literatuur en de taal.

Borges concludeert dat wij de connotaties van het woord Oosten danken aan de *Duizend-en-één-nacht*, inclusief de sfeer van magie en toverij. Tegen deze romantische beschouwing gaat hij niet in, hij voelt integendeel mee met de betovering op een afstand. Hij geeft aan hoe de verhalen ontstonden en ten slotte tot een compilatie geraakten, wanneer, waar en hoe ze werden vertaald en in hoeverre de vertalers het recht hadden hun eigen verhaal toe te voegen. De ongrijpbare slotregel van dit essay luidt: ‘Het is een boek zo weids, dat het niet nodig is het te hebben gelezen, aangezien het bij voorbaat deel uitmaakt van ons geheugen en ook van onze nacht.’

Het is indrukwekkend hoeveel wetenswaardigs Borges in zo'n essay weet bijeen te brengen. Vroeger kon je nog denken dat hij een frequent gebruik van encyclopedieën maakte, maar dat kan nu moeilijk meer. Het is overigens opvallend dat referenties aan handboeken zoals de *Encyclopaedia Britannica* in deze bundel ontbreken. Borges' geheugen moet werkelijk voortreffelijk zijn. Nog verbluffender is hoe hij van op zichzelf dorre materie soms een dramatisch geheel maakt dat voor een avonturenverhaal niet onderdoet.

In de lezing over nachtmerries in de etymologie, een oude hartstocht van Borges die ook in de andere zes essays regelmatig opduikt, erg belangrijk en zelfs essentieel. Borges is verzot op etymologie, niet als sleutel ter ontraadseling maar misschien juist als studie die de raadsels vergroot en onverwachte verbanden legt. Het is maar wat je van een wetenschap verlangt.

Het begin van het essay luidt: ‘Dromen zijn de soort, de nachtmerrie is een klasse. Ik zal het eerst over dromen hebben en daarna over nachtmerries.’ Wij volgen Borges via de psychologie en, als gezegd, veel etymologie, via *The Mind of Man* van Gustav Spiller, de middeleeuwen, Dunne, Shakespeare, de Calderón van ‘la vida es sueño’ (het leven een droom) en ‘el gran teatro del mundo’ (de wereld een schouwtoneel), de *Odyssee*, de *Aenei's*, enzovoort, tot we in de laatste alinea ineens het onverwachte perspectief van een gruwelverhaal krijgen aangeboden:

‘Misschien past hier de mogelijkheid van een theologische interpretatie die klopt met de etymologische. Ik neem één van de woorden, laten we zeggen het Latijnse “incubus”, het Engelse “nightmare”, of het Duitse “Alp”. Ze suggereren stuk voor stuk iets bovennatuurlijks. Welnu. Als nachtmerries nu eens strikt bovennatuurlijk waren? Als nachtmerries nu eens barsten in de hel waren? Als we ons in onze nachtmerries nu eens letterlijk in de hel bevonden? Waarom niet? Alles is zo wonderlijk dat zelfs dat kan.’

De lezing over blindheid, de laatste van de reeks, is het relaas van een persoonlijke ervaring, deels met algemener geldigheid. Borges noemt de voordelen van geleidelijk gezichtsverlies boven bruuske duisternis, vertelt welke kleuren hem trouw bleven en welke niet en wat ze in zijn leven betekenden of nog betekenen, en hij neemt, dat kan niet missen, de literatuur door op dit specifieke thema. De kleur die hij ooit hoopt terug te zien is scharlakenrood; de kleur waarvan hij het meest houdt is het geel of goud tussen de strepen van de tijger, het dier dat het meest in zijn boeken voorkomt.

Eén van de dichters die hij citeert is fray Luis de León, ‘el mayor poeta español’ (de grootste dichter in het Spaans) zoals Borges hem in deze fase van zijn leven noemt, de strenge filosoof die leefde van 1528 tot 1591 en die schreef:

> ‘Leven wil ik met mijzelf alleen,
> genieten wil ik van het goede dat de hemel bereidt,
> zonder getuige om mij heen,
> vrij van liefde, van minnenijd,
> van haat, van hoop, van mistrouwigheid.’

De essays zien er erudiet of esoterisch genoeg uit. Er zou een rijk register te vullen zijn met de namen en titels die de bladzijden sieren. Toch ademen ze niet de sfeer alleen voor ingewijden bestemd te zijn. De onderwerpen komen bijzonder aanschouwelijk over en zijn via persoonlijke associaties bij wijze van spreken gehumaniseerd, zodat iedere leer ze zal ervaren als belangwekkend voor hemzelf, afgezien van het eventuele literaire of historische belang. Borges is in conversatie met zijn toehoorder/lezer die hij niet epateert maar de moeite van een gedachtenwisseling waard acht. Dat is althans de suggestie die hij weet te wekken. De superieure partner in die conversatie is evenwel hij zelf, zijn hoffelijke redeneertrant en de aarzelende bepalingen ten spijt. De regels van de converseerkunst eisen ook een zekere mate van entertainment en het is verbluffend hoe onderhoudend Borges schrijft over zaken als kabbala of nachtmerrie.

De essays beslaan per stuk zo'n twintig à vijfentwintig bladzijden. Ze zijn daarmee langer dan de meeste oudere essays van Borges en missen voor een deel de narratieve opbouw die deze kenmerkt. In bepaalde essays uit *Otras inquisiciones*, een keuze uit werk dat tussen 1937 en 1952 tot stand kwam, waren de citaten en conclusies deels dienstbaar gemaakt aan het uiteindelijk doel een verhaal te creëren, compleet met clou. Een lezing vereist nu eenmaal een bepaalde lengte en die overschrijdt het aantal bladzijden dat Borges meestal voor fictie aanhoudt. In *Siete noches* neemt hij alle tijd voor uitweidingen en preciseringen, wat een keur aan mooie of inventieve uitspraken oplevert.

De lezer komt en passant vrij regelmatig een uitspraak tegen waarin Borges in categorische termen zijn voorkeur voor bepaalde boeken of schrijvers uitdrukt. Het is of hij op hoge leeftijd duidelijk wil hebben vastgelegd wie, naar zijn oordeel, de beste prozaïst in het Spaans is, wie de beste dichter, en wat het beste boek uit de hele literatuurgeschiedenis. Dat hij daarbij vroegere uitlatingen lijkt te loochenen of overschaduwen is niet zo verwonderlijk, want ieder boek is op het moment dat je er van doordrongen bent het enige boek. Het is dé literatuur.

Misschien wekt Borges hier en daar de indruk zichzelf te herhalen en natuurlijk doet hij dat ook, maar de waarheid is evenzeer dat anderen hem herhalen zodat hij ons verbluffend bekend voorkomt. Wie je bewondert volg je na, en Borges heeft de waarde van bewondering en beïnvloeding altijd benadrukt. De auteurs die zelf op Borges' invloed in hun werk hebben gewezen zijn talrijk en overal te vinden. Ik noem er enkele: Cortázar, Updike, Robbe-Grillet. Ook in Nederland waart Borges door de literatuur. Het moet interessant zijn om bijvoorbeeld het latere werk van Cees Nooteboom eens op dit aspect te bestuderen, en niet alleen waar hij hem noemt.

Jammer dat Borges wel nooit kennis zal nemen van dergelijke sporen van zijn eigen voorloperschap. Het zou hem deugd doen, niet omdat hij zo ijdel is want dat is hij niet, of niet merkbaar, maar vanwege zijn voorliefde voor de traditie binnen de literatuur. Zijn oordeel over zichzelf - zie de interviews - is dat hij misschien wel hier en daar iets heeft teweeg gebracht maar dat anderen zijn stijl en ideeën zullen vervolmaken. Op de zelfde manier heeft hij in *Otras inquisiciones* vanuit het werk van Kafka redenerend verschillende schrijvers uit de wereldliteratuur het predicaat voorloper opgeplakt zonder dit ook maar enigszins denigrerend te bedoelen.

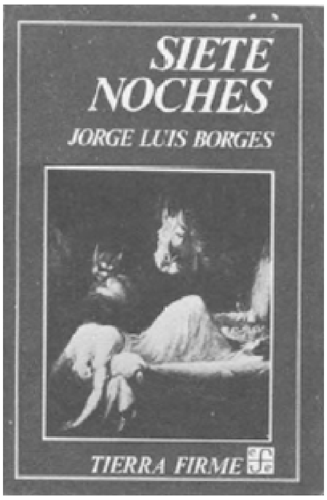
In *Siete noches* weet Borges doorlopend, vrijwel in iedere alinea te observeren en verwoorden op een manier die verrast hoe vertrouwd de onderwerpen soms ook zijn en hoe formeel hij ze schijnbaar ook brengt. Dat is niet het gevolg van gezochte spitsvondigheden of gewilde clausules, maar strikt van zijn spiritualiteit en de laconieke wijze waarop hij daarvan getuigt. Het taalgebruik is sober en levendig; evenals in zijn verhalen en gedichten van de laatste jaren kunnen we in de recente essays een toegenomen vereenvoudiging constateren. Bij deze lezingen is het colloquiale karakter wellicht in de hand gewerkt door de omstandigheden, want zoveel zenuwen zal Borges toch nog wel vóor zijn optredens hebben dat hij thuis hardop oefent en waar nodig bijschaaft.

Siete noches kwam vorig jaar in Mexico uit en bevat 174 bladzijden.

In dit artikel genoemde boeken van Borges:

1) Jorge Luis Borges: *Siete noches.* Verzorging en nawoord: Roy Bartholomew. Fondo de Cultura económica, Mexico, 1980.

2) Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*, 1952. Derde druk Ed. Emecé, Buenos Aires, 1960.


SIETE
NOCHES
JORGE LUIS BORGES
TIERRA FIRME

JORGE
LUIS
BORGES
A Literary Biography
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

3) Jorge Luis Borges: *Other Inquisitions.* Vertaling: Ruth Simms. Inleiding: James E. Irby. University of Texas Press, 1964.

4) Jorge Luis Borges: *De cultus van het boek en andere essays.* Vertaling en nawoord: Barber van de Pol. De Bezige Bij, 1981.

5) Jorge Luis Borges: *The Aleph and Other Stories.* Vertaling: Norman Thomas di Giovanni. De verhalen worden gevolgd door een autobiografisch essay van de auteur. Dutton, New York, 1978.

Over Borges:

1) Emir Rodriguez Monegal: *Jorge Luis Borges, A Literary Biography.* Uitg. Dutton, New York, 1978.

Recente verhalenbundels van Borges in het Nederlands:

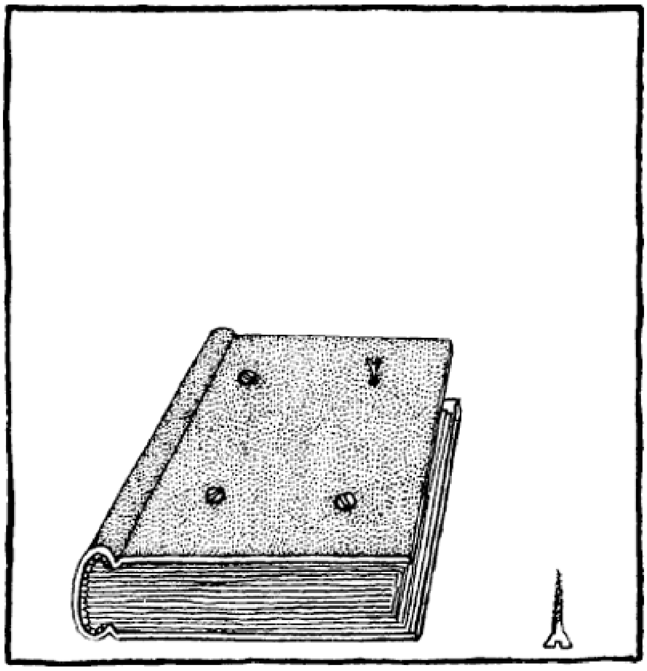
1) *Het boek van zand.* Vertaling: Mariolein Sabarte Belacortu. De Bezige Bij, 1977.

2) *Het verslag van Brodie.* Vertaling: Mariolein Sabarte Belacortu. De Bezige Bij, 1979.

Dichtbundels in het Nederlands:

1) *Lof der duisternis.* Vertaling en voorwoord: Fred de Haas. Flamboyant, Rotterdam, 1977.

2) *Gedichten.* Vertaling en nawoord: Robert Lemn. De Bezige Bij, 1980.



Jaap van der Bent

Gedichten zonder dichter
De gedicteerde poëzie van Jack Spicer

Kort nadat de Ierse dichter William Butler Yeats in 1917 was getrouwd met Georgie Hyde-Lees, experimenteerde zijn vrouw voor het eerst met het automatisch schrift. Zoals zij later vertelde, werd haar hand al gauw geleid door een 'hogere macht' en kwamen er tot haar verbazing op het papier zinnen te staan waar zij niets van begreep. Deze bleken betrekking te hebben op een wijsgerig systeem waar haar man al sinds zijn jeugd aan werkte. Yeats, met zijn grote belangstelling voor het occulte, was hier zo enthousiast over dat hij onmiddelijk overwoog om het schrijven van gedichten op te geven en de rest van zijn leven in dienst te stellen van het ontcijferen en bewerken van de boodschappen die zijn vrouw ontving. Dat was echter geenszins de bedoeling van de verzenders van die boodschappen, wie of wat dat dan ook waren. 'We komen u metaforen brengen voor uw poëzie,' lieten ze Yeats via zijn vrouw weten. Van die metaforen maakte de dichter dankbaar gebruik. Hij baseerde er niet alleen zijn filosofische en theologische studie *A Vision* op, maar ook veel van zijn latere en beste gedichten.

Wie twijfelt aan het bestaan van hogere machten, zal waarschijnlijk wantrouwend staan tegenover poëzie die de dichter grotendeels of zelfs helemaal wordt ingegeven. Toch zijn de dichters die zichzelf in de eerste plaats als overbrengers van boodschappen uit het onbekende beschouwden beslist niet de minst belangrijke. Zo dacht William Blake dat de engelen hem vertelden wat hij op moest schrijven. Ook beroemde gedichten als 'The Rime of the Ancient Mariner' en 'Kubla Khan' van S.T. Coleridge waren, volgens diens vriend William Wordsworth, het resultaat van 'spectral persecution' van de auteur, van achtervolging door spoken dus. In Engeland bestond in de vorige eeuw trouwens zoveel belangstelling voor parapsychologische verschijnselen als het automatisch schrift, dat er zelfs een 'Society for Psychical Research' werd opgericht, die dit soort fenomenen op wetenschappelijke wijze wilde onderzoeken. De ideeën van één van de oprichters van de vereniging, F.W.H. Myers, beïnvloedden later André Breton bij het opstellen van de manifesten van het surrealisme, dat Breton aanvankelijk uitsluitend zag als een automatische uitingsvorm. Ook Rainer Maria Rilke liet zich graag leiden door wat 'stemmen' hem influisterden. Na in 1912 op die wijze de eerste twee *Duineser Elegien* te hebben geregistreerd, voltooide hij in februari 1922 niet alleen deze cyclus van tien lange gedichten, maar schreef hij, in een dag of twaalf, ook nog eens de vijfendertig *Sonette an Orpheus.* Een meer recente dichter die, onder invloed van Yeats en Rilke, vrijwel alleen gebruik maakte van het automatisch schrift, is de in 1965 op veertigjarige leeftijd overleden Amerikaan Jack Spicer, wiens werk pas de laatste jaren de erkenning krijgt die het verdient.

Spicer was tijdens zijn leven slechts bij een kleine groep ingewijden bekend. Hoewel hij een graad had in de linguïstiek, moest hij niets hebben van de academische literaire tijdschriften en van de gevestigde uitgeverijen aan de Amerikaanse oostkust. Hij publiceerde zijn bundels liever in eigen beheer of bij de eenmansuitgeverijtjes van vrienden. Uit afkeer van de gangbare poëzie van het begin van de jaren vijftig, die volgens hem het gesproken woord verwaarloosde, wilde hij bovendien dat er alleen gedichten van hem werden geplaatst in tijdschriften die niet buiten zijn woonplaats San Francisco werden verspreid. Dan konden zijn lezers hem, als ze dat wilden, tenminste ook komen beluisteren. Spicer bracht zijn dagen namelijk door in bepaalde cafés, waar hij spreekuur hield, jongere dichters onderwees en geregeld het bestaan van hogere machten probeerde aan te tonen door de hulp daarvan in te roepen bij het flipperen. Dat hij op die manier nooit een definitief bewijs heeft kunnen leveren doet niets af aan de grote invloed die hij heeft gehad op schrijvers als Robert Duncan, Gary Snyder en Richard Brautigan. De laatste droeg zijn later beroemd geworden roman *Trout Fishing in America* op aan Spicer en aan de eveneens door Spicer beïnvloede dichter Ron Loewinsohn.

Jack Spicer

Er is echter nog een meer essentiële reden waarom Spicer zo lang onbekend is gebleven. In een tijd dat zowel de dichters van de Beat Generation als de schrijver van bekentenispoëzie (Lowell, Sexton, Plath) met veel succes de aandacht vestigden op de persoonlijkheid en de grote en kleine problemen van de dichter, deed Spicer precies het tegenovergestelde. Om de boodschappen uit wat ik het onbekende noemde, maar wat men ook het hiernamaals of zelfs het onderbewuste zou kunnen noemen, zo goed mogelijk te kunnen ontvangen, moet de dichter zichzelf volgens Spicer helemaal wegcijferen. De gedichten die hij schrijft zijn dan ook niet ‘Van’ de dichter, evenmin als een radioprogramma ‘Van’ het toestel is, dat het ontvangt. Zoals een radio zijn programma's niet kan begrijpen, begrijpt de dichter vaak ook niet wat hij gedicteerd krijgt. Toen Spicer tijdens een lezing uit eigen werk eens door een luisteraar werd geprezen, reageerde hij geërgerd, en misschien ook wel een beetje wanhopig, met: ‘Ik weet wel dat het mooi is, maar wat betekent het?’

Een bekend probleem bij radio-ontvangst zijn stoorzenders. De ‘ontvangst’ van dichters kan op vergelijkbare wijze gestoord worden. Yeats had daar al last van en sprak in dat verband van ‘frustrators’: vijandige krachten die de kwaliteit van het automatisch schrift aantastten en het sentimenteel en verward maakten. Tegen het eind van zijn leven werd de ontvangst ook bij Spicer steeds minder zuiver. Nadat hij jarenlang, onder andere met behulp van alcohol, zijn persoonlijk leven uit zijn poëzie had weten te weren, liet zich dat uiteindelijk toch niet meer onderdrukken. Het volgende, eigenlijk wat al te veelzeggende, gedicht is één van de laatste gedichten die hij schreef:

> Het gedicht begint zich te spiegelen.
> De identiteit van de dichter wordt duidelijker.
> Waarom kunnen we niet zingen als nachtegalen? Omdat we geen
> nachtegalen zijn en nooit kunnen worden. De dichter staat
> ver van zijn werkelijkheid en van de anderen.
> Dingen laten hem in de steek. Vannacht dacht ik aan je
> als aan een vlinder met afgeknipte vleugels.

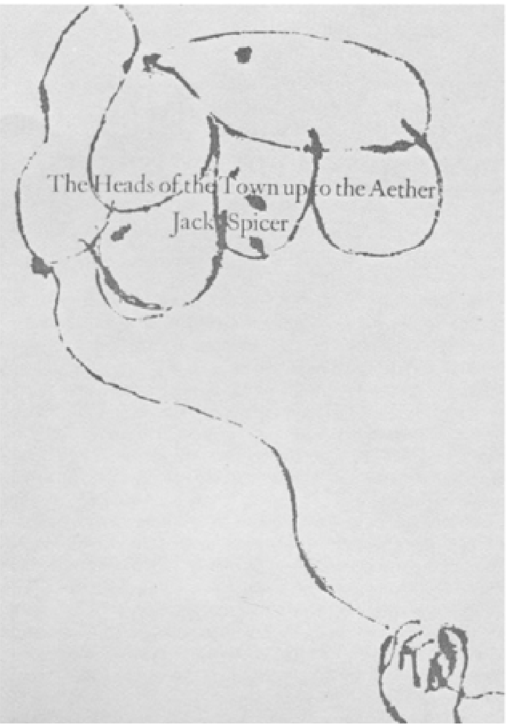
De postume bundel waaruit dit gedicht afkomstig is, *Book of Magazine Verse*, laat iets zien van de heftigheid van het gevecht tegen en met de taal, dat Spicer twintig jaar lang leverde: tégen de eigen taal en mét de onpersoonlijke taal, om die zo zuiver mogelijk op papier te krijgen. Hij verloor dat gevecht op de afdeling voor alcoholisten van een ziekenhuis in San Francisco. Zijn laatste woorden wijzen erop dat hij heel goed wist wat zijn tegenstander was geweest: ‘Mijn woordenschat heeft me dit geleverd.’

‘Imaginary Elegies, I-IV’, de vier gedichten waarvan de vertaling volgt, behoren tot het door sommigen verfoeide sport poëzie dat het dichten zelf tot onderwerp heeft. Anders dan het geval is met veel gedichten in dit genre zijn de ‘Imaginary Elegies’ echter grotendeels in de spreektaal geschreven en, hoewel niet probleemloos, beslist niet ontoegankelijk. Spicer schreef deze gedichten in 1950 (de eerste drie) en in 1955. Hij was er zeer aan gehecht en zag ze als de eerste gedichten die hem in hun geheel waren ingegeven.

Alleen de titel van deze korte cyclus bevat al een aanduiding over Spicers houding ten opzichte van de poëzie. Evenmin als Spicer zichzelf als een ‘echte’ dichter, als een maker van poëzie beschouwde, zijn deze elegieën ‘echt’, maar ‘imaginary’, ‘denkbeeldig.’ Het probleem dat hij in de eerste elegie behandelt is echter heel reëel. Hij heeft het daarin over de onvolmaaktheid van de poëzie, die net als de fotografie slechts momentopnamen kan maken en de dichter blind maakt voor wat het leven verder te bieden heeft. Bovendien blijkt de werkelijkheid, hier in de vorm van een lange blonde jongen die de dichter in een cafetaria heeft ontmoet, maar al te vaak een hindernis bij het ongestoord ontvangen van boodschappen uit het hiernamaals. Hoewel zich verschillende overleden personen tot het dichter richten, klinken al hun stemmen ‘blond en lang’. Het slot van de eerste elegie maakt trouwens duidelijk dat Spicer, ondanks zijn geloof in magie, een aardse en allesbehalve zweverige dichter is, die ook niet gespeend is van gevoel voor humor.

In de tweede en derde elegie vergelijkt Spicer het oog van de camera en het moment van poëtische visie met de maan en de zon, de ‘ogen’ van God. Het versritme, dat aanvankelijk haperend was, wordt nu vloeiender. Pure poëzie verdringt in deze twee delen de door een kille lens geregistreerde poëzie die Spicer in de eerst elegie beschreef. Toch blijft de cyclus geworteld in de realiteit: die van een ouder wordende homosexuele dichter voor wie de jongens van wie hij houdt geen belangstelling hebben.

De dichter heeft wat meer vrede gekregen met die situatie in de vijf jaar later geschreven vierde elegie, als de jongens ouder en lelijker zijn geworden. Eigenlijk is alleen in dit laatste deel van de 'Denkbeeldige Elegieën' de toon echt elegisch. Het indrukwekkende, gedragen slot van het gedicht is echter optimistisch. Terwijl hij in de eerste elegie vooral oog had voor de tekortkomingen van de poëzie, ziet de dichter nu in dat poëzie toch heel wat meer kan zijn dan een momentopname. Hij vergelijkt zijn gedicht met de vogels, die in het eerste deel van de cyclus ook al voorkwamen: 'Ze vliegen naar het westen / Naar een of ander prachtig Catalina in een droom / Waar het gedicht ten einde komt. / Maar heeft het wel een eind? / De vogels vliegen nog. Geloof de vogels.'



BILLY THE KID
BY
Jack Spicer
ILLUSTRATED BY JESS

Denkbeeldige elegieen, I-IV

I

Poëzie, bijna blind als een camera
Is maar een seconde levend te zien. Klik,
Knip gaat het ooglid bij de beweging
Bijna terwijl het woord plaatsheeft.
Je zou liever met knipogen en ogenblikkelijk
Blind worden. Je zou liever
Het eeuwige Platonische patroon niet zien van vogels vliegend
Lang nadat ze neergestreken zijn of zich genesteld hebben.
Gelukkig voor ons dat er zichtbare dingen zijn zoals oceanen
Die altijd in de buurt zijn,
Eeuwige, volgzame toevoegsels
Bij het moment dat we zien.
Zien
Maar niet zo liefelijk
Als wat we zagen.
Als ik de zon prijs of een of andere bronzen god die daarvan afstamt
Denk dan niet dat ik niet liever de lange blonde jongen prees
Die in 'De Rode Hagedis' al mijn patat opat.
Maar als ik mijn ogen open zie ik hem nu eenmaal niet
En wél de zon.
Dingen als de zon zijn er altijd als je je ogen opent
Aanhoudend als adem.
                    Je kunt deze koude eeuwigheden
Alleen aanbidden om hun steun aan
Wat absoluut tijdelijk is.
Maar niet zo liefelijk.
Het tijdelijke lokt uit tot poëzie
Lokt foto's uit, lokt ogen.
Met foto's
Roep ik de vogels op
De jongen
De kamer waarin ik dit gedicht begon te schrijven
Alles
Wat mijn oog zag of ooit zou hebben kunnen zien
Waarvan ik houd
Ik houd - Het ooglid klikt
Ik zie
Koude poëzie
Aan de rand van de beelden.
Alsof we de doden oproepen en ze spreken alleen
Door onze eigen vervloekte trompetten, door ons vervloekte medium:
'Ik ben kleine Eva, een negerprinses uit de zonnige hemel.'
De stem klinkt blond en lang.
'Ik ben tante Mina. Liefde is lieflijk als maanlicht hier in de hemel.'
De stem klinkt blond en lang.
'Ik ben Jan Courage. Ik verdronk met de Titanic. Ik herrees in de zilte hemel.'
De stem klinkt blond, klinkt lang, klinkt blond en lang.
'Vaarwel van ons in geestenland, uit lieflijk Platonisch geestenland.
U ziet ons niet in geestenland, en wij zien helemaal niets.'

II

God moet wel een groot oog hebben om alles te zien
Wat wij verloren of vergeten zijn. Vroeger zei men
Dat alles wat wij hier verloren op de maan lag
Ongezien door ieders oog behalve dat van God.
De maan is Gods grote gele oog dat zich herinnert
Wat wij verloren of nooit dachten. Daarom
Ziet de maan er in het donker ruw en spokig uit.
Zij is de opname van ieder ogenblik ter wereld
Blootgelegd in vreselijke gele kou.
Zij is de dingen die wij nimmer zagen.
Zij is de dodo's vliegend door de sneeuw
Van Baffinland naar Groenland
Zonder zelfs zichzelf te zien.
De maan is voor verliefden. Zij verliezen
Zich in anderen. Zij zien zichzelf niet.
De maan wel. De maan wel.
De maan is geen geel fototoestel. Zij neemt waar
Wat niet was, wat te niet doet, niet gebeuren zal.
Zij is geen scherp en klikkend oog met glas en kap. Maar oude
Langzame oneindige belichting van
Het negatief dat niet gebeuren kan.
Vrees Gods oude oog want het is niet met bloed doorlopen
Maar met ijs. Vrees haar onmenselijke spiegel-leegte
Die verliefden trekt.
Vrees Gods maan omdat zij hekst en spelden steekt
In poppen die vergeten zijn. Vrees haar vanwege wolven,
Heksen, toverij, krankzinnigheid, haar slinkse streken.

De dichter bouwt een maankasteel
Van dode huid en glas. Daar bakken wonderbaarlijke machines
Uitsluitend lieverkoekjes.
                    Tarotkaarten
Houden er van andere Tarotkaarten. Pijn
Is er alleen het rotte zusje van verbeelding.
Dit is het door de zon gekweld kasteel
Dat de zon terugkaatst. Da dada da.
Het kasteel zingt.
Da. Ik weet niet meer wat ik verloor. Dada.
Het lied. Da. De griffioenen zongen.
Da dada. De jongen. Zijn horens
Waren vochtig van het lied. Dada.
Ik weet niet. Da. Vergeten.
Da. Dada. Hel. Oude botersmoel
Die altijd haar geliefden opeet.

De hel bestaat toch ergens in de verte
Tussen het herinnerde en wat vergeten is.
De hel bestaat toch ergens in de verte
Tussen wat gebeurde en wat nooit gebeurde
Tussen de maan en de aarde van het ogenblik
Tussen het gedicht en Gods gele oog.
Kijk door het raam eens naar de echte maan.
Zie de hemel eromheen. Gekneusd door stralen.
Maar kijk nu, in deze kamer, zie de maankinderen
Wolf, beer, otter, draak en duif.
Kijk nu, in deze kamer, zie de maankinderen
Vliegen, kruipen, zwemmen, branden
Wezenloos van schoonheid.
Hoor ze fluisteren.

III

Het andere oog van God is goed en goud. Zo helder
Dat de schijn verblindt. Zijn oog is scherp. Zijn oog
Kijkt naar de goedheid van het uitgestraalde licht
Dan, springend als een kat, verslindt het snel
Elk gouden spoor van licht
Dat het zelf zag en uitstraalde.
De kat leeft van de muis. God leeft van God. Gods goedheid is
Een oogverblindend zwarte kannibaal met felle tanden
Die alleen zichzelf opeet.
Ontken het licht
Het gouden oog van God is brons. Het is fel koper
Dat de schijn ophoudt.
In het oog lopend fel brandend koper.
Licht is een zwarte kraai
Die krast en neerduikt. Krast en neerduikt.
Dan, dan staat eensklaps alles stil.
De dag wordt anders.
Een schuldeloze oude zon verdwijnt heel koud in wolken.
De pijn van zonneschijn houdt op.
God is weg. God is weg.
Niets was net zo goed.
Het is al laat. Trek gauw je jas aan.
Het wordt donker. Het wordt koud.
De meeste dingen vinden in de schemer plaats
Als de zon verdwijnt en de maan nog niet schijnt
En de aarde danst.
De meeste dingen vinden in de schemer plaats
Als geen van beide ogen open is
En de aarde danst.
De meeste dingen vinden in de schemer plaats
Als de aarde danst
En God zo blind is als een reuzenvleermuis.
De jongens bij het zwembad liggen in de laatste zon.
Hun liezen drukken op het warm cement.
Het lijkt alsof ze dromen. Alsof hun lijven dromen.
Red hun lijven van het zonnegif,
Bescherm de dromers. Kreeften zijn het net
Heet rood en in zichzelf besloten nu ze dromen.
Ze dromen van zichzelf.
Ze dromen dromen van zichzelf.
Ze dromen dat ze dromen dromen van zichzelf.
Spat hen met schemer als een natte vleermuis.
Bevrijd de dromers.
          Dichter,
Wees als God.

IV

Ja, wees als God. Ik weet niet wat ik dacht
Toen ik dat schreef. De dromers zijn wat uitgezakt
Alsof zich vijf jaar op hun vlees heeft vastgezet
Of op mijn oog. Waarmee hen wakker maken?
Moet ik met stenen naar ze gooien
Zodat hun in zichzelf besloten lijven bloeden gaan?

Nee. Laat ze slapen. Dit heb ik geleerd
In deze vijf jaar met wat ik verdiend heb en verteerd:
De tijd beëindigt geen gedicht.
De poppen in de lege spooktent zien
Het tij opkomen en weer gaan. De dikke oude maan
Schijnt door de rotte planken elke nacht.
Het is wel duidelijk, zo denken zij, de mannen die ons lieten
Knarsen en bewegen en de lach in onze kelen aanbrachten
Zijn net zo koud als wij. Het licht is uit.
                                        Het licht is uit.
Je zult de oudste geuren ruiken
Geur van zout, van pis, van slaap
Voordat je wakker wordt. Dit heb ik wel geleerd
In deze vijf jaar met wat ik verdiend heb en verteerd:
De tijd beëindigt geen gedicht.
Waar ben ik al die jaren mee naar bed gegaan?
Waar ben ik huilend mee naar bed gegaan
Uit liefde voor mezelf?
Alleen maar met de schaduw van de zon en maan,
Dromende liezen, beelden die aan kracht verliezen,
Alleen met mezelf.
                         Is er een retoriek
Die me doet denken dat ik huisgehouden heb
Terwijl ik slechts met poppen speelde? Dit heb ik wel geleerd
In deze vijf jaar met wat ik verdiend heb en verteerd:
Het monster God met zijn twee ogen zit nog steeds daarboven.
Ik zag hem eenmaal in mijn jeugd en eens
Toen waanzin me te pakken had, of was ik gek
Omdat ik hem eens zag. Hij is de zon
En maan door ogen echt gemaakt.
Hij is de opname van alles tegelijk. De liefde
Die het bloed doet stollen.
Maar hij is weg. Niet echter meer dan oude
Poëzie. Dit heb ik wel geleerd
In deze vijf jaar met wat ik verdiend heb en verteerd:
De tijd beëindigt geen gedicht.

Op de oude pier zit ik en zie
Het donker worden in het westen.
Boven de grote spooktent en de geesten
Hoor ik meeuwen schreeuwen. Ze vliegen naar het westen
Naar een of ander prachtig Catalina in een droom
Waar het gedicht ten einde komt.
                                    Maar heeft het wel een eind?
De vogels vliegen nog. Geloof de vogels.

Bibliografische aantekening

Het werk van Jack Spicer is vooral te vinden in *The Collected Books of Jack Spicer* (Black Sparrow Press, Los Angeles, 1975), een verzameling van alle bundels die tussen 1957 en 1966 van Spicer werden gepubliceerd. *One Night Stand & Other Poems* (Grey Fox Press, San Francisco, 1980) bevat een keuze uit de gedichten die Spicer vóór 1957 schreef.

Charles Vergeer
Brieven van A. Roland Holst I

Dat er een hechte vriendschap bestond tussen de dichter Adriaan Roland Holst en Arthur van Schendel en zijn vrouw was wel bekend. Zoekt men echter naar gegevens over die relatie dan blijft de oogst heel beperkt. In het Schrijversprentenboek dat aan Van Schendel is gewijd, vindt men geen enkele vermelding ervan behoudens een grappig fototje (nr. 114). In het gecombineerde nummer van Maatstaf en De Gids dat uitkwam toen A. Roland Holst zeventig werd, is één brief van Arthur van Schendel, die van 12 april 1924, opgenomen. Tenslotte zijn er nog de verspreide herinneringen, in memoriams etc. van Roland Holst die men heeft gemeend te moeten bundelen en in 1975 onder de titel *In den verleden tijd* uitgeven. Daarin, helaas, een stukje over Arthur van Schendel, tweeëneenhalve bladzijde kort, maar als slotklank van een jarenlange vriendschap bedroevend.

Het is ook om de nare smaak die dat laatste stukje in de mond geeft te verdrijven, dat hierbij voor het eerst een aantal documenten wordt gepubliceerd dat beter licht werpt op de relatie van Holst en Van Schendel. Dat zijn hun brieven.

Ik stuitte op deze brieven bij het werken aan de uitgave van al de brieven van Arthur van Schendel. Nu is het bekend dat boekuitgaven van brieven *van* en *aan* aardiger om te lezen zijn dan die enkel brieven *van* bevatten. - Men vergelijke de vier delen briefwisseling M. ter Braak - E. du Perron met de negen delen E. du Perron zonder antwoorden. Helaas zijn wat Van Schendels brieven betreft alleen die gewisseld met Willem Witsen, Aart van der Leeuw en Jan van Nijlen wederzijds bewaard gebleven. De daarnaast ook behouden brieven van en aan Simon Vestdijk of August Vermeijlen kunnen bezwaarlijk als briefwisseling aangemerkt worden omdat de eerste maar vijf en de ander slechts vier brieven telt.

Van belangrijke correspondenties als die tussen Van Schendel en Jan Greshoff of met Hein 's-Gravesande, zijn enkel de brieven van Van Schendel bewaard gebleven. Door de oorlogsomstandigheden werden zowel de brieven van Greshoff als die van 's-Gravesande vernietigd.

Omgekeerd zijn brieven van Menno ter Braak aan Arthur van Schendel bewaard gebleven maar de brieven die Ter Braak ontvangen had, zijn in mei 1940 vernietigd.

Ook de correspondentie Van Schendel - Roland Holst is helaas maar eenzijdig bewaard gebleven. Bij de familie Van Schendel berust een heel pakket brieven van zowel het echtpaar R.N. (Rik) Roland Holst en Henriëtte (Jet) Roland Holst-Van der Schalk, als hun neef A. (Jany) Roland Holst. Maar van de antwoorden die Van Schendel aan hen schreef bleef slechts één brief benevens één briefje bewaard.

Dat is een tergende situatie, en uitgebreide speurtochten, tot over de grenzen van ons vaderland, werden ondernomen. Dat leverde geen enkele brief op, alleen de verklaringen hoe ze verloren gingen.

R.N. Roland Holst was zelf een goed brievenschrijver maar een slecht brievenbewaarder. Behalve dat vernietigde hij vlak voor zijn dood, 31 december 1938, het meeste van zijn correspondentie, en zijn vrouw nadien de rest.

Zijn vrouw, Henriëtte Roland Holst, schreef minder en bewaarde nog veel minder. Net als hun vriend Herman Gorter, die bij voorbeeld brieven van Lenin na lezing weggooide, verscheurde Henriëtte Roland Holst het meeste dat ze gelezen had. Op het Internationaal Instituut voor Geschiedenis te Amsterdam toonde men mij een paar brieven of gescheurde brieffragmenten van aan haar gerichte brieven. Daaronder één van Karl Kautschky, bewaard omdat de helft van de achterzijde als bood-schappenbriefje benut was. De brieven echter aan de dichter Adriaan Roland Holst gericht, bleven wel bewaard. Zij zouden zelfs gepubliceerd worden en in het reeds genoemde gecombineerde nummer van Maatstaf en De Gids gaven W.G.S. Hellinga en G.H. 's-Gravesande reeds een voorproefje: vijf-en-twintig brieven. Na de dood van de dichter zou de volledige uitgave volgen. Die dood liet gelukkig nog heel lang op zich wachten. En toen Roland Holst eerst onlangs stierf was één der verzorgers van zijn correspondentie hem reeds lang voorgegaan, de ander prof. Hellinga, in het buitenland en de brieven zelf...? Een raadsel.

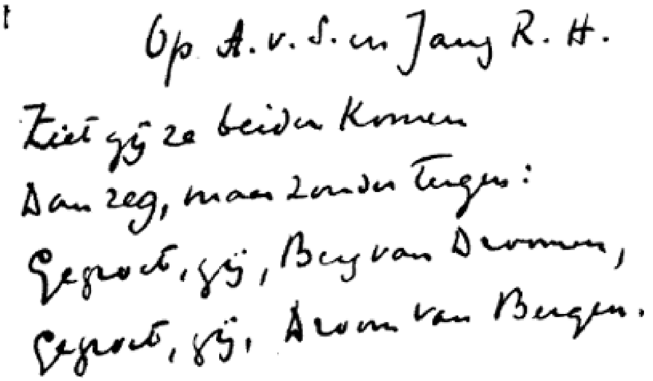
Na de dood van de dichter gaf diens broer ze allemaal aan het Letterkundig Museum te Den Haag. En daar zijn ze ook, zij het niet allemaal. In de studie die F.W. van Heerikhuizen in 1961 aan het werk van Arthur van Schendel wijdde, staat achterin een lijstje van door hem geraadpleegde correspondentie. Daarin worden vier brieven van Arthur van Schendel aan A. Roland Holst opgenoemd waarvan twee in de tekst even aangehaald zijn. In de verzameling van het Letterkundig Museum bevinden zich maar twee brieven van Van Schendel aan Holst, en van die twee is er één ook door Van Heerikhuizen gezien. Resultaat: de data van vijf brieven van Van Schendel aan Holst zijn ons bekend, maar van die vijf resten er ons maar twee (een brief en een briefje), zijn uit twee andere enkel een paar door Van Heerikhuizen aangehaalde woorden bekend en is er één volledig verdwenen.

Hoewel ik, zoals gezegd, heel wat mensen lastig viel over deze kwestie, geholpen heeft dat nog niet. Derhalve vindt men hierachter eenentwintig brieven, briefkaartjes of een telegram, van A. Roland Holst aan Arthur van Schendel en maar twee brieven van die laatste aan de eerste. Ik schreef aan Arthur van Schendel, maar sommige zijn aan hem en aan zijn vrouw, en sommige zijn enkel aan zijn vrouw geadresseerd. Dat laatste betekent niet dat ze niet ook voor Van Schendel bestemd waren maar alleen dat Holst zich, zoals andere correspondenten, neergelegd had bij het feit dat Van Schendel wel schreef, maar dan boeken en het vervelend vond dan 's avonds weer brieven te moeten schrijven, zodat gaandeweg zijn vrouw, Annie van Schendel-de Boers het brievenschrijven van hem overnam. Ook brieven van bijvoorbeeld E. du Perron over *Een Hollands drama* zijn geadresseerd aan Annie van Schendel.

De hier gepubliceerde brieven kan men schikken in drie groepjes: het vroegste, uit de tijd dat de Van Schendels nog in Nederland, het Gelderse Ede, woonden en tevens de tijd waarin de vriendschap aangeknoopt werd; daarna enkele langere brieven geschreven omtrent en na het bezoek dat Holst juni 1923 aan de Van Schendels bracht, die toen in Rapallo woonden; en tenslotte de latere brieven van het eind der twintiger jaren tot na de laatste oorlog; en het briefje dat Holst schreef aan Annie die 11 september 1946 haar man verloren had. De aantekeningen mijnerzijds heb ik beknopt gehouden en dienen alleen om de tekst van de brieven te verduidelijken. Het leek mij niet nodig in te gaan op een soort berichtgeving waar Holst, zowel in geschrifte als mondeling, voorliefde voor had, de ‘small talk’ of zelfs roddel. Redenen van welvoegelijkheid weerhielden mij niet maar de overweging dat het belang van juist dat soort berichten het snelst door de tijd achterhaald werd.

Wel mengde ik door het commentaar de berichten over de dichter die zijn oom en tante, en vooral de eerstgenoemde, de familie Van Schendel verschaften en die te vinden zijn in hun, ook nog ongepubliceerde, correspondentie.

De eerste brief van A. Roland Holst aan de Van Schendels draagt als datum 29 november 1917. Hoe het kontakt tussen de dan negenentwintigjarige dichter en de drieënveertigjarige schrijver en diens tweeëndertigjarige vrouw tot stand was gekomen, daarover is geen bericht bekend. Maar wellicht dat gemeenschappelijke vrienden hierbij een rol hebben gespeeld. Die bemiddeling is waarschijnlijk nog niet gekomen van de zijde van R.N. en Henriëtte Roland Holst want het kontakt van deze beiden met de Van Schendels kwam pas wat later tot stand. Hun eerste brief is van een jaar later, 28 november 1918 en laat vermoeden dat inderdaad toen pas banden tussen hen en de Van Schendels gelegd werden. Wel was een gemeenschappelijke kennis de hier genoemde zangeres Geertruida van Vladderacken. Haar man, de schilder Jan Poortenaar zou later vaker illustraties of bandontwerp leveren voor boeken van Van Schendel. Buning is J.W.F. Werumeus Buning die sinds 1913 Holst kende maar met Van Schendel nauwelijks kontakten heeft gehad. Daarentegen is de ook genoemde Rudolph Triebels - verderop in de brieven vaak verschijnend als Rud of oom Rud - huisvriend van de Van Schendels. Hij logeerde bij hen te Ede soms meer maanden achtereen, had er zijn eigen stoel, zoals deze brief ons leert en leerde waarschijnlijk Roland Holst het biljarten.



Op A.v.S. en Jany R.H.

Ziet gij ze beiden Komen
Dan zeg, maar zonder Tegen:
Gegroet, gij, Berg van Dromen,
Gegroet, gij, Droom van Bergen.

Holst verbleef vaak in Amsterdam maar vestigde zich juist in '17 in een huis te Bergen. De Van Schendels woonden sinds 1908 te Ede. De ‘keinders’ zijn hun beide dochters en de zoon. Die zoon, Sjeu, 7 jaar, verschijnt in de aanhef van het tweede briefje hoewel zijn daar genoemd epistel het nageslacht niet heeft bereikt.

De in die tweede brief vermelde Rens is de dichter J.K. Rensburg. Dée is B. Essers, de tekenaar en graficus die o.a. illustraties maakte bij Van Schendels *Een zwerver verliefd.*

I A. Roland Holst aan Annie van Schendel-de Boers 505. Keizersgracht Amsterdam. (Poststempel: 29 nov. 1917.)

Beste mevrouw van Schendel, mijn vriend Buning is gisterenavond weer vertrokken, en nu zit ik weer alleen op deze stadskamer, omsingeld door herinneringen aan Ede, dat mij een kortstondig 'Eden' is geweest. Ik troost mijzelf nu maar met de gedachte, dat mijn verbanning niet voor goed geldt, en dat ik nog wel eens gelijk een wereldmoede Adam uit mag komen rusten in een paradijs, waar de boom valt en niet de mensch.

Ik heb nog maar zo weinig de smaak van de stad beet, dat ik vanmiddag alweer naar Bussum ga, om daar Mevr. Poortenaar te hooren, ook al zingt zij de Hebriden-liedjes daar niet.

Ik vrees achteraf, dat ik al die dagen de vaste stoel van Triebels in beslag heb genomen; als dat zoo is, heb ik berouw, en bewonder zijn lankmoedigheid, die zweeg en duldde. Maar het was ook zoo goed daar bij de kachel, waar elk gevoel van een vreemde te zijn verdoezelde tot een genoegelijke ontkenning. En al dit geschrijf moet dienen om u (zooals dat toch hoort) nog eens te danken voor uw gastvrijheid! Maar u gelooft dat wel, en ik besluit dus maar met mijn beste groeten, ook aan van Sch. en mijn billiard-leeraar en de keinders,

van uw

A3 R:H.

van Schendel is voor mij nu voortaan op z'n Engelsch:

A.J.

II A. Roland Holst aan Arthur van Schendel (Poststempel: Amsterdam 14.1.1918)

Beste Arthur,

Ik ontving daarjuist Sjeu's briefje; wil je hem daar wel voor bedanken, en hem zeggen, dat ik hem gauw wat schrijven zal?

Je weet niet hoe graag ik hiervandaan zou gaan, en een tijdje bij jullie in Eden komen en veel wandelen en weinig gezanik in mijn hoofd hebben. Maar op 't oogenblik gaat het niet, om enkele redenen waar ik 't maar niet over zal hebben; misschien vertel ik je er later wel eens wat van. Ik doe overigens mijn best te werken, maar om dat goed te doen, moet het er van binnen anders uitzien. Bij dat alles komt nog slapeloosheid, en dat is een vervloekte kwaal. - Ik moet je ook groeten van Rens doen, die erg gesukkeld heeft met 'aambeziën', en daarvoor liefst in vrouwelijk gezelschap uitvoerig en onnoodzakelijk gedetailleerd verslag uitbracht.

Ik heb wel hoop, dat ik in Februari kan komen, en ik verzeker je, dat ik mijzelf aan zal melden zoodra ik kan; daarvoor vond ik die eerste keer te genoegelijk. Kom jij nog niet eens naar stad? Vergeet dan vooral niet mij even te laten weten. Hartelijke groeten, ook aan je vrouw, Triebels, Dée en de kinders, en een hand van je Jany.

505. Keizersgracht.

De belofte van de vorige brief 'misschien vertel ik je er later wel eens wat van' wordt misschien in de brief van twee maanden later vervuld.

Verzen (1911) was de eerste, *De Belijdenis van de stilte* (1913) de tweede bundel van Holst.

Welk sprookjesboek dochter en zoon van Van Schendel kregen is onbekend en ook of daar destijds 'een rijmelarijtje' in werd geschreven.

Het 'labyrinth van onrust en vergeefschheid' is Amsterdam en de zinswending 'in stad' geen anglicisme maar meer anachronisme. Oom Rik deed het ook zo.

III A. Roland aan Arthur en Annie van Schendel (Poststempel: Amsterdam, 20.III.1918)

Beste Annie en Arthur,

Al veel eerder had ik jullie eens willen schrijven sinds mijn terugkeer in dit labyrinth van onrust en vergeefschheid, maar juist die onrust maakte, dat ik iedere kalme gelegenheid miste, en steeds weer een paar dagen naar buiten ging, en daar maar wat omdoolde. Nu heb ik van mijn uitgever mijn twee boeken ontvangen, die ik jullie geven wilde, en daarbij gaat dan maar dit briefje, met het verlangen van den schrijver, dat hij hetzelf ware. Wat die boeken aangaat: de 'Verzen', mijn eersteling, verschenen in 1911, beschouw ik zelf ... liever in 't geheel niet meer, uitgezonderd misschien een enkele bladzijde hier en daar. Het waren ten slotte maar vooroefeingen en zij bezwaren mijn literair geweten eigenlijk nogal erg.

'De Belijdenis van de Stilte' voel ik ook wel als iets dat voorbij is, maar er is dan toch een zweem in van wat ik sinds eenige jaren geleden ben gaan beseffen als het mij toegewezene. Het heeft althans een teruggaan tot werk als van die eerste bundel afdoend onmogelijk gemaakt.

Verder doe ik er een boek met sprookjes bij voor Ken en Sjeu; als zij 't al hebben, stuur 't dan terug, dan kan ik 't ruilen. Maar als zij 't willen houden zal ik er, als ik weer eens bij jullie ben, een rijmelarijtje in schrijven.

Is mijn werkkamertje al weer door een opvolger bezet? Ik heb 't er best gehad, en vond er iets van wat ik deze wintermaanden in stad vergeefs zocht. En zonder dat 'iets' is 't leven mij toch maar een leege drukte tusschen verstrooiing en wrevel. Het kan mij alles soms heimwee geven naar een lichamelijk ziek zijn, dat die heele omslachtige buitenwereld terugbrengt tot een klein kamertje, dat vertrouwd is. Neem mij dit onvroolijk geschrijf maar niet kwalijk.

Ik ga 1 Mei weer naar Blaricum terug, maar denk er toch wel sterk over de zomer weer in Bergen door te brengen, want 't is dan in Laren wel een al te erge kermis. Ik hoop toch jullie ook nog eens in Laren te zien, en eenigszins te bekeeren van de vooroordeelen tegen die streek. En verder hoop ik gauw te hooren, dat 't jullie goed gaat.

Hartelijk groeten, ook aan de kinderen, van,
Jany *R.H.*

505 Keizersgracht.
Amsterdam.
Maart. 1918.

Hierna zou de brief van 5 oktober 1918 van Arthur van Schendel aan A. Roland Holst (IV) moeten volgen, maar meer dan een vermelding van zijn bestaan tot 1960 toe in het boek van Van Heerikhuizen, bezitten we niet.

Wel krijgen we enige informatie door de brieven van R.N. en Henriëtte Roland Holst. 6 November 1919 schrijft de eerstgenoemde aan de Van Schendels: 'Stel je voor Jany is vandaag met Typhus van Bergen naar Alkmaar gebracht, de D^{r} ziet 't niet als gevaarlijk in op 't moment, maar met Jany vind ik alles angstig.'

Veertien dagen later, 20 november 1919, schrijft zijn tante verder over hem:

> Vandaag kreeg ik een brief van Jany; hij komt morgen voor een week in observatie in den ziekenverpleging op de Prinsengracht. Zij zijn toch bang dat er iets niet in orde is met de nier. Zijn brief was nogal gedrukt toe

> schrijf hem eens een woordje. Hij voelde zich zoo goed en was juist prettig aan het werk. 't is zielig.

Het verhaal dat Holst als medicijn diende was ‘Blanchette’ dat in De Gids van 1920 - deel I, p. 237 - verscheen en later herdrukt zou worden in de bundel *Blanke Gestalten.* Het verhaal waar Holst aan werkte is *Deirdre en de zonen van Usnach* dat in de herfst van 1920 uitkwam. De gedichten zijn wellicht de laatste van de eveneens dat jaar verschenen bundel *Voorbij de wegen.*

Het oordeel over Felix Timmerman's *Pallieter*, een boek dat in 1916 verschenen was, zou door zijn oom en tante en door de geadresseerde wel eens gedeeld kunnen zijn. Het daarna volgende zesde briefje is geen briefje maar een telegram dat verzonden werd ter gelegenheid van de zesenveertigste verjaardag van Arthur van Schendel. Wie de eerste ondertekenaar is, weet ik niet. Holst is de tweede en Dée Essers de laatste.

V A. Roland Holst aan Arthur van Schendel (Bergen N.H.) Dinsdagmorgen (3 februari 1920)

Beste Arthur,

Gisterenavond laat kwam ik terug na 3 dagen in A'dam, vermoeid en ietwat spijtig over mijzelven. Vanmorgen, na uitvoerige koud-water-overplenzingen daalde ik, eenigszins hersteld, af tot mijn ontbijt, en zag op mijn werktafel, toch met een naargeestig gevoel van onmacht nog, mijn wachtende papieren liggen. Maar naast mijn bord lag de pasverschenen ‘Gids’, en ik ben van mijn eenzaam maal niet opgestaan, dan nu pas om je dadelijk te zeggen hoe bijzonder mooi ik je verhaal vind. Het is mij als een stil en overzielsch medicijn geweest; al heb je er dat allicht niet mee bedoeld, ik wil 't je toch even laten weten. Ik vind dit van het allerbeste, dat ik van je gelezen heb, en je weet dan wel, dat ik 't héél mooi moet vinden. Ik ben blij je dit te zeggen vóór ik misschien een overdrukje krijg, zoodat 't niets heeft van een plichtsgetrouw bedankje. Het was mij - afgezien nog van 't medicijn - een weldaad temidden van de tegenwoordige verzweringen in de kunst, die zich alleen nog tot Pallieterige ‘gezondheid’ scheen te kunnen opzwepen.

- Je moet uit den aanhef van dit epistel echter niet afleiden, dat ik mijn tijd vergooi. Ik ben juist goed aan 't werk, en hoop in den loop van deze maand nog een verhaal en enkele gedichten te voltooien, maar 't kan ook wel langer duren. Ik zou dan zoo graag omstreeks eind maart weer eens in Ede komen. Zou jullie dan schikken? Ik hoop erg van wel.

Hartelijke groeten, ook aan Annie en de kinderen,
van je
Jany.
Russenweg
Bergen. N-H.
Febr. 3.1920.

VI A. Roland Holst e.a. aan Arthur van Schendel (telegram) Bergen N.H. 5 (maart) 1920

To our king of prose an imaginary rose with best wishes for this day from
Jules, Jany and Dee.

Na deze laatste felicitatie horen wij drie jaar niets meer. Of er toen brieven over en weer geschreven zijn, is onbekend en ook over bezoeken weten wij niets. Maar dat wij niets weten, zegt niets.

Wel kunnen we Jany Roland Holst blijven volgen in de brieven van zijn oom en tante aan de Van Schendels. Omdat het gezin Van Schendel, o.a. vanwege de astma van Annie van Schendel, naar Italië vertrokken was, werden die brieven, en met name die van Rik Roland Holst, langer en beter. Mensen immers die elkaar vaker kunnen bezoeken bewaren het belangrijkste voor het mondelinge kontakt.

19 Augustus 1920 schrijft R.N. Roland Holst in verband met

het voornemen van de Van Schendels om bij hen buiten op de Buissche Heide te komen logeren: ‘Jany komt hier ook in sept.^{r} maar jullie kamer blijft vrij.’

Of neef Jany ook metterdaad gekomen is, dat wordt nergens bevestigd. Wel dat de Van Schendels geweest zijn. In zijn brief van 9 oktober van dat jaar schrijft R.N. Roland Holst:

> De Veth's waren nog hier, nog korter dan jullie. Niemand schijnt 't langer dan twee dagen met ons te kunnen uithouden, en wij meenen 't toch zoo goed.
> Van Jany goede berichten, hij schijnt 't stille wat eentonige leventje toch wel te genieten ook in a way.

Het volgende bericht over Jany Roland Holst is wat zijn oom 28 januari 1921 aan Van Schendel schrijft: ‘Van Jany hoorden wij in lang niets, zijn plan was na de Gids redactie vergadering (5 febr.) naar de Ziekenverpleging terug te gaan.’

Daarna komen wij een bericht over de dichter tegen in de brief van 22 februari 1922 die zijn oom aan Annie en Arthur van Schendel schrijft die inmiddels in het Italiaanse Alassio bivakkeren. Hij schrijft vanuit Bloemendaal.

> Jet vindt het ook prettig hier, en druk als zij 't heeft in de actie voor Rusland is 't voor haar ook wel erg gemakkelijk zoo dicht bij alles te zitten. Over ons valt verder niets te vertellen, en aan onze deugden op te noemen begin ik geeneens, want Annie gelooft er toch niet aan, en Arthur leest ze geeneens.
> Van lezen gesproken, Jany leest ook druk voor de Russen, en hij leest erg goed, en die literaire avonden zijn erg aardig gearrangeerd. Ingesloten een briefkaart, animeer de menschen in Alassio eens om er heen te gaan, allerliefste muziek is er bij.

De aktie gold de leniging van de hongersnood in het revolutionaire Rusland en het is maar weinig bekend dat zijn tante zelfs de toen zo weinig politiek geïnteresseerde Jany Roland Holst overgehaald had uit eigen werk voor te lezen. Nog minder bekend is dat zij ook Van Schendel zo ver had gekregen. Hij las echter niet zo goed als Holst want het krantenverslag over die avond meldt dat de voorgelezen tekst wel mooi zal zijn geweest maar onverstaanbaar door de al te zachte stem van de spreker.

De laatste uiting van R.N. Roland Holst over zijn neef is te vinden in de brief die hij eerste Paasdag van 1923 aan de Van Schendels schreef. Ze staat in het gedeelte dat de schilderes en dochter van Jan Toorop, Charley Toorop betreft. De uiting van Holst is te merkwaardig dan dat ik haar niet in haar geheel zou overnemen: (‘stoomfiets’ is zijn woord voor motor.)

> Charley was hier laatst, 't is natuurlijk iets gedwongener nu 't met Jany zoo echt stuk en kapot is. Jet en ik zijn trouwens verbaasd hoe of zij ooit wel bij elkaar hebben gepast, of meenden althans dat zij dat deden.
> Zij begint succes te krijgen, en werkt hard, maakt ten minste veel, ik denk echter dat zij er niet lang over doet. Ik geloof dat zij precies geeft wat een zekere kring van menschen verlangt, een zekere kring van menschen die wel invloed hebben.
> Ik zie er wel wat in, maar kijk er niet graag naar, daar wordt luid gesproken over de eerlijkheid ervan, nu eerlijk zal 't wel zijn, van dezelfde eerlijkheid

van een stoomfiets die met wagenwijd open knalpot en een 60 kilometer vaart je voorbij dendert.
't Is voor haar erg prettig, ook financieel, dat zij een uiting heeft die precies in 't tijdsbestek gewaardeerd wordt, zij zou geen natuur hebben die zonder die bijomstandigheden zou kunnen werken, zij bezit niet de natuur om haar werk met liefde te dragen naar oorden waar letterlijk geen mensch zou zijn om 't op te wachten. Ik geloof dus wel dat haar werk haar in alle opzichten geluk kan geven, en dat is natuurlijk erg prettig, want 't is een lieve royale meid die 't moeilijk genoeg heeft gehad.

Rob Molin
Een dag in februari

De duisternis was langzaam weggetrokken. Frans Lissenberg kon zich niet voorstellen dat hij de voorbije nacht naar de vertolking van Chopin had geluisterd. Hij telde de bloemmotieven op het behang binnen zijn gezichtsveld, terwijl zijn buurman het gekraak van grint voortbracht tijdens zijn gang naar het duivenhok. Uit alle richtingen vlogen de vogels naar de til. Lissenberg zag dat de sneeuw verdwenen was, afgezien van enkele fragmenten op de daken. Hij voelde een vreemde onrust nu de tijdstippen die de lesuren markeren zich niet aandienden, hij niet de rubbergeur rook in de fietsenkelder waar de schooldag begon met het parkeren van zijn rijwiel. Achter zijn voorhoofd ontstond een stekende pijn. Hij opende de deur om zich op het plat te begeven maar de ijzige koude deed hem terugdeinzen. De zomer, dacht hij, als dat groene waas over de bomen verschijnt, zal hij niet ver meer verwijderd zijn. Hij zag de Adriatische kust, de handel die in de stadjes gedreven werd, de haven waar kinderen hengelden op kreeften en ze doodsloegen met een steen, Dorine die over de rotsen aan zee in de richting van het water liep. Voorzichtig zette ze haar eerste passen in de kalme branding, daarna liet zij zich voorover vallen en zwom van de kust vandaan.

De lucht was blauw op die februaridag. Terwijl hij wegreed ontsnapte er witte damp uit zijn mond alsof hij een sigaret rookte. Bij de kruidenier liet hij het voorwiel van de fiets in één van de daarvoor bestemde tegels zakken. Als er nu maar niemand tegenaan stoot, dacht hij. Peinzend bekeek hij de foto's op de voorpagina van de krant die hij gewoontegetrouw 's zaterdags in deze winkel kocht. Tevergeefs zocht hij naar een verslag van het concert. De vingers van de pianist zag hij over de toetsen glijden terwijl diens bovenlichaam in vervoering bewoog. Het publiek applaudiseerde zacht alsof het de indruk die de muziek achterliet, niet wilde uitwissen. Hij probeerde de melodie van de Etude opus 10 te laten weerklinken maar slaagde daar niet in. Gelukkig was het voorwiel van de fiets niet verbogen. Hij meende het voorjaar te proeven toen hij zijn longen volzoog. Hij dacht aan de droom van de afgelopen nacht: arbeiders braken de straat op, ze veranderde in een akker met witte lelies, daaraan trok een menigte voorbij waar hij zich bij aansloot, achter hem verdween alles in het niets. Tenslotte belandde hij op een berg waar het altijd dag bleef. Afschuwelijk wanneer het nooit meer donker zou worden. De kerk passerend kwam hij tot een andere uitleg van de droom. Daartegenover was de parochiebibliotheek waarboven een psychiater woonde en werkte. De gordijnen voor de ramen van de verdiepingen waren overdag gesloten alsof de zenuwarts niets anders deed als slapen. Hij was, zo zei men op school, een oude man die zijn beste jaren in Amerika had doorgebracht. Wat was er veel veranderd in deze buurt. De feestzaal van de parochie werd al jaren niet meer gebruikt, het huis van de paardenslager op de hoek van de schoolstraat was afgebroken, er woonden gastarbeiders die aan tafel bier dronken. Het gebouw waar hij als kind schoolging, was nog in gebruik, in de gangen hielden zich oudere jongens op. Hij herinnerde zich vrouwen die hij waarnam tijdens de les, ze openden hun ramen en schudden broodkruimels uit kleden. In de zomer lieten ze de warmte binnenstromen terwijl de klas afgesloten bleef van de wereld waar alles plaatsvond als in een aquarium.

De levensmiddelen deponeerde hij op de daarvoor bestemde plaatsen. Hij was inmiddels gewend geraakt aan het voeren van een huishouden sinds de dood van Dorine. Voordat hij koffie schonk bedekte hij de bodem van de beker rijkelijk met suiker. Uit louter plichtsbesef nam hij plaats achter de proefwerken op zijn schrijftafel. Hij bladerde vluchtig door de papieren. In het algemeen had men veel meer opgeschreven dan gevraagd werd maar ook waren er uiterst korte antwoorden. Een belangrijk deel van het duivenbestand van zijn buurman zat in een dakgoot. Lissenberg telde. Telkens moest hij opnieuw beginnen omdat er wegvlogen en weer bijkwamen. Boven de dakenmassa's stak de kerktoren uit. Hij vroeg zich af of het kolossale kruisbeeld met de lijdende Jezus er nog was, de nonnen onderwijs gaven aan meisjes die elke ochtend in het rechterschip de mis bijwoonden en of er biecht gehoord werd in de naar vermolmd hout geurende hokken tegen de muren. Hij zag Dorine in een van de voorste banken, ze leek versteend in haar knielende houding. Na de mis trad zij in een andere wereld, zij lachte naar hem. Hij voelde de warmte van de zon, met een roodschrijvende pen tastte hij de papieren af. Als hij zijn hoofd oprichtte traanden zijn ogen lichtelijk door het felle licht. Hij sloot het gordijn. Weer zag hij het geweldige gebeuren: de golven maakten zich voorgoed van Dorine los na het zwemmen. Dan werd ze opnieuw geboren uit water, hetzelfde water dat haar roerloos in een afgelegen haven deed aanspoelen. Hi bedwong het verlangen haar foto's te bekijken. Dorine in d bergen, in de duinen, aan de zee. Ik moet ze eigenlijk verbranden, dacht hij, alleen al de aanwezigheid ervan maakt me bedroefd. Hij wreef krachtig over zijn ogen. Hij had weinig lust het nazien van de proefwerken voort te zetten.

In de stad was de stilte van zaterdagochtend. Dichtbij het pand waar de prostitutie welig tierde in het verborgene, bleef hij staan en keek aandachtig in de etalage van een viswinkel. Hij kon zich niet voorstellen dat de uitgestalde zeedieren ooit gezwommen hadden, hun ogen waren mat en gebroken. Waarschijnlijk was hij de eerste klant toen hij haringen kocht voor bij het middagbrood. Uit het bordeel trad een vrouw, hij volgde haar vanachter het winkelraam. Ze droeg een lange bontjas waaronder hij een blanke naaktheid vermoedde. Hij slenterde naar de deur waardoor de vrouw naar buiten was gegaan. Het schaarse licht in de voorkamer belemmerde hem daar iets waar te nemen. De lucht was enigszins betrokken geraakt. Hij dacht aan de vissersboot waarop hij met Dorine op de Adriatische Zee voer, de huizen aan de haven werden steeds kleiner totdat ze aan alle kanten door water omringd werden. De vissers gooiden hun netten uit. Terwijl in de buik van het schip een geweldige tederheid over hen kwam haalde men bij het flauwe schijnsel van een langwerpige lamp de vangst aan boord. Ze gleden weg in een diepe slaap en werden wakker door de stampende motor die het schip naar de haven dreef waar ze wachtten op zonsopgang. Heel vroeg al bruiste het stadje van leven, men boette netten en verrichte reparaties aan boten. Op zo'n dag waaraan een korte nacht voorafging, was Dorine in zee gegaan. Plotseling verloor hij haar uit het oog en toen zij na uren niet verschenen was wist hij dat de golven haar niet meer zouden teruggeven, dat iedere poging haar te redden vruchteloos was. Bij de ingang van de schouwburg hing het affiche met de naam van de pianist die hij de afgelopen nacht had zien spelen. Lissenberg verkeerde in een andere wereld als hij pianomuziek hoorde, een wereld van triestheid. Er vertoonden zich steeds meer mensen op straat, het middaguur was niet meer zo ver verwijderd. In de concertruimte had hij een meisje uit zijn klas gezien dat, dichterbij dan elders, aan ontluistering werd blootgesteld. Het viel hem op dat haar lippen dik en haar gebit krachtig waren. Ze klapte voorzichtig in haar handen alsof ze bang was deze te breken. De man naast haar, waarschijnlijk haar vader, fluisterde haar iets in het oor waarbij ze haar hoofd zo ver in zijn richting bracht dat zij bijna zijn mond beroerde. Voorbij middernacht geeuwde ze herhaaldelijk want omstreeks deze tijd placht zij te slapen. Lissenberg stelde vast dat zij nooit aan slapeloosheid leed, nooit die onmacht had gekend weg te zinken in de onbewustheid, nooit de geluiden van ae aanbrekende dag had gehoord waarna een kalkachtige witheid op het netvlies viel. Toen het applaus werd ingezet keek zij glimlachend naar hem alsof ze de hulde aan de pianist wilde verdelen. Op weg naar huis belemmerde een lichte sneeuwval hem het uitzicht en stierven de tonen die hij nog steeds meende te horen, langzaam weg. Nu was de lucht blauw dankzij de neerslag die eruit gedwarreld was. Het hongerige gevoel deed hem denken aan de haring in zijn jaszak. Hij tastte ernaar en voelde dat de verpakking doorweekt was.

Toen hij de haring op een bord legde verdween zijn trek. Langzaam sneed hij de vis in moten. Hij walgde zodanig dat hij zich naar het plat begaf. Hij opende er de vuilnisemmer en schoof de haring erin. Achter de duiventil bracht zijn buurman lokkende geluiden voort. Lissenberg keek naar de lucht.

‘Er hangt wasgoed buiten’, zei de man. ‘Schrikt dat af?’ vroeg Lissenberg.

‘Ja,’ antwoordde hij. ‘Het is altijd hetzelfde gedonder.’ Vernietigend wees hij naar de tuinen waar kledingstukken te drogen hingen. Hij klakte met zijn tong. ‘Het is prachtig als ze in een achtvorm vliegen,’ zei Lissenberg. Zijn buurman knikte en zei: ‘Was het maar zomer, dan kunnen ze eindelijk naar het zuiden.’ De blauwheid van de lucht was veranderd in blauwgrijs, de zon was waterig, de kou verhinderde Lissenberg hier langer te vertoeven. De aangename warmte in zijn kamer, zijn geordende schrijftafel, zijn boeken waarvan er enkele scheef tegen elkaar aan stonden, dit alles maakte hem even gelukkig. Hij overzag de jaren dat hij doceerde, tientallen malen had hij kenmerken van literatuurstromingen gedicteerd, steeds bracht hij variatie in de formulering die in de loop van de tijd was ontdaan van niet ter zake doende woorden. Over dichters vertelde hij ieder jaar vuriger, meer om zijn verveling te camoufleren dan uit geestdrift.

Buiten de stad fietste hij over een weg waar de vorst nog in zat. Hij moest uitkijken dat hij niet struikelde over de oneffenheden. In de verte doemde de heuvel op die hij tijdens een geleidelijke stijging zou moeten beklimmen. 's Zomers krioelde het van de wandelaars in deze omgeving. Tegen een houten gebouw waartegen een bord met wandelroutes hing, plaatste hij de fiets. Vermoeid schoof hij naar een bank en keek omhoog. De zon scheen als op een aquarel. Het is vreemd om hier 's winters te zitten, dacht hij. De aanplant was jong in dit gebied. Het zou jaren duren voordat de natuur haar loop zou hebben genomen. Om niet te verkleumen liep hij in de richting van de mergelgroeve. De wanden ervan vertoonden diverse schakeringen in groen, in de diepten stonden draglines in de grootte van een lucifersdoosje. Hij wandelde over een pad waarlangs een houten afrastering was. Hij leek gedragen te worden door wolken en toch droomde hij niet. Hij verlangde naar de herleving van het bestaan op deze gronden. Hij zag Dorine zwemmen in een oude zee en eindelijk verhief zij zich uit het water. Lissenberg voelde zich zo vermoeid dat hij zich niet kon voorstellen dat hij kilometers gelopen had. Toen hij bij machte was zijn fiets te berijden scheen de zon niet meer. Zijn handen omklemden het ijskoude stuur. Ik moet eten, dacht hij. De wijzers van zijn horloge wezen kwart voor twee. De heuvels in de verte waren bedekt met sneeuw alsof de zon vergeten had ze te beschijnen. Hij schatte de oppervlakte van het gebied waarbij de zichtbare godshuizen hoorden. Hij begaf zich weleens in afgelegen kerken, de tijd stond er stil. Vreemd dat hij dan God vergat wiens aanwezigheid hij vermoedde wanneer hij in het landschap was. Steeds was het anders en toch even mooi: in de lente, de zomer, de herfst, de winter.

Hij fietste door de stad. Hij voelde zich nauwelijks meer vermoeid. In een restaurant dat vrijwel verlaten was, drukte hij zijn handen op de radiator, zijn bloed leek sneller te stromen. Overal stonden lege borden op tafel. Hij speurde rond en ontdekte een jonge vrouw, een lerares die hij kende. Ze moest lang geslapen hebben. Ze dronk koffie, haar ellebogen steunden op tafel. In de schoolpauze nam ze dezelfde houding aan. Ik ga haar zeggen dat het koud is, dacht hij, dat ik gewandeld heb, dat ik hier ben gekomen om te eten maar dat mijn honger verdwenen is. Hij schoof in haar richting. Nerveus bewoog zij een lepeltje tussen haar vingers. Hij ging tegenover haar zitten. Hij kende haar eigenlijk amper, in de lerarenkamer zei hij zelden iets tegen haar. Lissenberg was een schuchtere docent, geen prater, in de pauzes zweeg hij om energie op te doen voor de komende lesuren. Hij bestelde soep.

'Geen honger?' vroeg zij.

'Nee,' antwoordde hij en dat terwijl ik gefietst en gewandeld heb alsof mijn leven ervan afhing.' Even glimlachte zij. Het viel hem op dat zij geheel alleen waren in het restaurant, afgezien van een ober die tafels afruimde en ze van schone kleden voorzag. Langzaam lepelde hij zijn soep.

'Is het glad op straat?' vroeg zij.

'O nee, ik zou willen dat het weer ging sneeuwen.' Sneeuw reinigt, dacht hij. Ze maakte een onrustige beweging met haar bovenlichaam waarbij de stof van de blouse zich even spande rond haar kleine borsten. Zijn onrust was verdwenen, hij zou wel de hele middag aan deze tafel willen doorbrengen. Hij wilde niet over school beginnen, de vrijheid buiten de klas diende volledig benut te worden. Hij miste een niet ophoudende sneeuwval, dikke vlokken die tegen het raam te pletter sloegen. Dan zou zij zich niet buiten wagen. Nu zou zij ieder moment kunnen zeggen dat zij werk moest doen of de trein moest halen. Ze draaide aan de ring aan haar linkerhand, ze had opvallend dunne vingers. Op een bepaalde wijze wekte zij medelijden bij hem op. Hij schoof het bord naar het midden van de tafel, een hongergevoel had zich van hem meester gemaakt na het tot zich nemen van de soep maar ook de broze gezelligheid had hiertoe bijgedragen. Hij keek naar buiten. Alsof zij zijn gedachten raadde zei zij: 'Je vindt het zeker jammer dat het niet sneeuwt. Je moet er blij om zijn want leerlingen zijn bij zulk weer onhanteerbaar.' Hij dacht aan Drs. Asser die onlangs tijdens zijn tocht naar de ingang van het schoolgebouw bekogeld was. Op een pilaar in de fietsenkelder was zijn naam in onuitwisbare letters aangebracht, de essen in runentekens. Bij tijd en wijle hoorde men zijn geschreeuw tot in alle uithoeken van de school. Hij herinnerde zich dat hij als kind dol was op de ochtenden dat onverwacht de wereld onder een witte deken lag. Met iedere voetstap die hij op straat zette, raakte hij in niet eerder aangeroerd gebied. Met Dorine liep hij uren door de sneeuw. Van sneeuw hield zij evenveel als van water. Hij overwoog de mogelijkheid in dit restaurant bier te drinken maar de gewoonte dit in een koffiehuis of thuis te doen wilde hij niet opgeven.

Toen hij met haar een schemerig koffiehuis betrad, na zijn fiets lopend met zich mee te hebben gevoerd, vroeg hij om pils dat aanstonds gebracht werd. Door zijn lege maag raakte hij al spoedig beneveld.

'Ik weet niet eens je voornaam,' zei hij.

'Helen,' zei zij. Leraren leven langs elkaar heen, dacht hij, de contacten in de pauzes zijn oppervlakkig en eigenlijk is het wel goed zo. Zij wist dat hij Frans heette.

'Komen hier leerlingen?' vroeg zij.

‘Soms,’ antwoordde hij, ‘maar dan alleen 's avonds laat als ze het oorverdovende lawaai in cafés willen ontvluchten.' Naarmate hij meer bier dronk dreef hij verder een wereld binnen die hij beleefde in dromen.

'Je moet niet zo veel drinken,' zei zij.

'Och,' zei hij, 'ik kan wel wat verdragen.' Zacht klonk de stem van Elvis Presley.

'In de vijftiger jaren dweepten ze met Elvis Presley,' zei Helen.

'Er was zelfs een meisje destijds naar Duitsland gegaan om een glimp van hem op te vangen bij de kazerne. Ik heb een jongen gekend die sprekend op hem leek maar op zo iemand werd ik echt niet verliefd.'

'Je houdt niet van zulke mannen,' constateerde hij droog. Hij vroeg zich af of zij vrijgezel was of dat zij gescheiden was. Hij stelde zich voor dat zij te hoge eisen stelde aan haar levenspartner en daarom ongehuwd was. Wiskundeleraressen waren zelden getrouwd. Hij voelde een onweerstaanbare drang zijn blaas te ledigen. Bij het opstaan werd hij even duizelig. In de toiletruimte keek hij in de spiegel. Onder zijn ogen waren zwarte randen alsof hij lange tijd aan slapeloosheid had geleden. Hij telde de glazen pils waarvan hij de inhoud grotendeels geloosd had. Helens vingers speelden met een leeg sherryglaasje.

'Nog iets drinken?' vroeg hij.

'Ik moet eens gaan,' zei zij.

'Wil je een lift?' vroeg hij. 'Ik ben op de fiets, je kunt achterop.'

Helen lachte.

'Het openbaar vervoer lijkt me comfortabeler,' zei zij. Haar ogen glansden alsof zij iets teders had gezegd.

'Eigenlijk ben ik niet in staat om te rijden,' zei hij. Hij zou haar begeleiden. Waarom had deze ontmoeting plaatsgevonden? Waarom werd hij in haar kielzog meegevoerd en gedwongen de voorwerpen die haar omgaven te bekijken en te betasten? Men moet niet nadenken over de loop van de gebeurtenissen, men heeft er geen invloed op. Toen hij haar jas rond haar schouders bracht zag hij hoe klein zij was, zij leek wel een meisje. Hij verwonderde zich erover dat dit breekbare wezen zich staande wist te houden in de klas waar ze op het bord raadselachtige getallen, vreemde tekens en figuren schreef.

Voor het koffiehuis hield hij een taxi staande. Hij vergat dat hij naast een vreemde vrouw naar een onbekende stemming werd gebracht. Zonder te begrijpen wat zij zei gaf hij telkens antwoord. Ze passeerden een groep bomen waartussen twee kinderen bewogen die iets onbeholpens in hun gestalten uitdrukten vanwege de dikke laag kleren die ze droegen. Doelloos liepen ze tussen de bomen. De lage witte huizen waarin ze moesten wonen, waren omgeven door een winters namiddaglicht. Achter de puien vermoedde hij een open vuur waarbij de kinderen zich konden warmen. Als de schemering intrad zouden ze binnengaan, hun moeder kleedde hen uit en maakte het bad gereed. Een warm gevoel zou in hun borst naar boven kruipen omdat alles in huis hun toebehoorde en hen omgaf als een huid.

'Wat zit je toch te staren, Frans?' vroeg zij. Hij leek te ontwaken. Ze reden in een nieuwbouwwijk.

'Daar woon ik,' zei zij, terwijl zij naar een flatgebouw wees.

'Hoeveelste verdieping?' vroeg hij.

'De zesde. Gelukkig heb ik aan alle zijden aardige buren.' Zij gebood de chauffeur tot de ingang van het gebouw te rijden.

In de lift klommen zij naar de zesde verdieping. Zijn hersenen leken tegen zijn schedel te botsen toen het cijfer zes op het paneel boven de deur oplichtte. Even wankelde hij. Op de galerij durfde hij niet naar beneden te kijken omdat hij bang was te duizelen. Met een droog geluid bewoog haar huisdeur naar achteren. Een geur die aan het onaangename grensde, kwam hem tegemoet, een geur van dorheid die hij weleens gewaar werd in zijn werkkamer na een buitenlandse vakantie. Hij liet zich neer in een stoel waarvan de zitting slijtplekken vertoonde. Hij voelde zich onbeschrijfelijk moe.

'Koffie?' vroeg zij. Hij knikte alsof hij toestemming gaf voor iets belangrijks. Het viel hem op dat het vertrek karig gemeubileerd was, aan de muur hingen enige posters waarvan er één betrekking had op een stierengevecht dat lang geleden had plaatsgevonden. De geluiden uit de keuken waren zo dof dat hij even dacht alleen te zijn. Hij onderdrukte de neiging in zijn hand te knijpen zoals hij als kind deed wanneer hem iets ongeloofwaardigs overkwam.

'Je kunt de koffie het beste zwart drinken,' zei zij. 'Je moet niet meer zo veel bier drinken.'

'Toch graag wat melk en suiker,' zei hij.

'Drink nu maar,' zei zij enigszins gebiedend. Plotseling kon hij zich voorstellen dat ze kon regeren, deze fragiele vrouw. Hij dacht aan de kracht die kon schuilen in een tenger lichaam, de overheersing die een samenleven op den duur onmogelijk maakte. Met tegenzin slurpte hij de pikzwarte koffie. Hij proefde Buisman die in grote hoeveelheden erin terechtgekomen was. De tijd op de pendule vergeleek hij met die op zijn horloge. Het was vier uur en de avond leek al te vallen. Hij observeerde haar terwijl zij zocht naar een sigaret. In een la vond zij tabak. Dadelijk begon zij een sigaret te rollen. Weer zag hij die vingers die hem mateloos plachten te boeien. Als Dorine naakt was aanschouwde hij steeds de prachtige vorm van haar lichaam die weerspiegeld werd in haar ranke vingers. Hij had een onweerstaanbare trek in bier maar hij wist dat Helen het hem zou weigeren. Zij reikte hem de tabak aan, het was lang geleden dat hij een sigaret gerold had. Hij verwonderde zich erover dat hij de handeling die hij sinds zijn jeugd niet meer verricht had, met gemak uitvoerde. Hij zoog zijn longen diep vol, bijna barstte hij uit in een hoestbui. Een grote wolk dreef naar het raam waarachter de schemering, vermengd met de duisternis van de middag, waarneembaar was. Hij nam zich niet de moeite de al ontstoken lichten te tellen, het was onbegonnen werk. In de rook ontdekte hij een grillige struktuur. Plotseling zei zij: 'Je bent erg vermoeid.' Hij probeerde te lachen. Hij wilde voor een onvermoeibare doorgaan, hij wilde vechten tegen de moeheid die hem teisterde. Hij drukte de sigaret uit, hij vermoedde dat de tabak oud was. Bij het roken ondervond hij weinig genoegen. Helen was inmiddels aan haar tweede sigaret bezig. Hij moest haar het roken verbieden. Zij was er immers ook tegen dat hij te veel bier dronk.

'Ga toch liggen,' zei zij op een toon die enige bezorgdheid verried. Hij keek om zich heen maar er was nergens gelegenheid om uit te rusten. Het was trouwens volstrekt dwaas in een vreemd huis zijn leden te strekken. Nu zij hem echter er toe uitgenodigd had kon hij de vermoeidheid nauwelijks meer het hoofd bieden. Toen hij op haar bed lag zei hij:

'Mijn maag is zo leeg.' Even later verscheen zij met een emmer en een kartonnen doos. Zij nam plaats op de rand van het bed en zette de doos tussen hen alsof zij zich voor hem wilde afschermen. Met een verbazingwekkende vaardigheid ontdeed zij de aardappels van hun schil.

'Waar is de ring die je net nog droeg?' vroeg hij.

'Die heb ik afgedaan,' antwoordde zij. Zij hield er dezelfde gewoonte als Dorine op na om sieraden aan de handen tijdens het klaarmaken van eten af te leggen. Een vrouw wordt bij zulke bezigheden een wezen zonder versiering, een sloof.

'Hou je van asperges?' vroeg zij.

'Ik ben er niet echt afkerig van,' antwoordde hij.

'Er is geen andere groente.'

'Dat geeft niet,' zei hij. In de slaapkamer proefde hij een vrouwelijke sfeer. Hij zag een foto van een man met een verlegen trek om zijn mond.

'Dat is Hans,' zei zij. 'We zijn gescheiden. Ik herinner me als de dag van gisteren dat ik uit school kwam in een half lege flat, er lag een brief op tafel waarin hij voorgoed afscheid nam. We hadden nooit ruzie, nooit onenigheid.' Lissenberg schudde langzaam zijn hoofd. Hij was in staat een moord te plegen voor bier. Als hij er nu om zou vragen kon zij niet weigeren.

'Ik heb zo'n dorst,' zei hij.

'in de koelkast,' zei zij. In de keuken bemachtigde hij drie flessen bier. Zij zette de aardappels op het fornuis. Het ontroerde hem hoe ze bezig was met het zout. Uit een glazen pot haalde ze asperges die ze met grote zorgvuldigheid in een pan neervleide. Met het bier verdween hij naar de slaapkamer. Het was er volkomen donker. Hij keek uit het raam en nam een vijftal gebouwen waar, identiek aan dat waarin hij verbleef. Hier zou hij niet kunnen wonen. Hij zou er gek worden. Hij walgde van de huiselijkheid die in allerlei variaties in de hem omgeven appartementen ten toon werd gespreid, van de mannen die op geregelde tijden hun huis verlieten, van de vrouwen die dagelijks reinigden, de zinloze herhaling van handelingen. De zware last in zijn hoofd was niet onaangenaam nu duisternis hem omgaf en hij, liggend, niet de gebouwen zag. Hij rook gebraden vlees. Hoe lang was het niet geleden dat een vrouw eten voor hem bereidde? Hij kon Dorine terwijl zij kookte, niet in zijn herinnering roepen, hij herinnerde zich uitsluitend hoe zij samen aan zee de maaltijd gebruikten. In het donker liepen ze over de rotsen, soms kreeg zij zin om te zwemmen. Hij probeerde zich voor te stellen hoe zij zich uitkleedde in de duisternis maar hij zag de zon die als een witgele bol aan de hemel stond, de blauwheid van de Adriatische Zee en het hoofd van Dorine boven de golven dat ieder ogenblik overspoeld zou worden. Toch gebeurde het niet. Haar lichaam bleef onzichtbaar, haar hoofd ging met de golfslag op en neer. Hij tastte naar het bier maar beschikte over te weinig kracht het te grijpen. Nog steeds zwom Dorine, zij was dicht bij de rotsen en de zon straalde een enigszins getemperd licht uit. Zij opende haar mond en schreeuwde zonder geluid. Zij hief haar armen omhoog. Lissenberg liep de zee in, zijn benen kleefden vast in het water. Terwijl hij zijn handen uitstrekte die zij hopeloos probeerde te grijpen, zakte zij steeds dieper. Haar hoofd werd eindelijk onder de golven gebracht.

Hij zag Helen op de rand van het bed zitten.

‘Ik hoorde je roepen,’ zei zij.

‘Ik geloof dat ik heb gedroomd,’ zei hij. Ik droomde over de dood.’ Hij wankelde niet toen hij opstond. Helen had de tafel gedekt. Ik moet langzaam eten, dacht hij, niet alles opslokken. Het lamplicht kon hij moeilijk verdragen. Met zijn vork spleet hij de aardappels om de hitte eruit te verdrijven. Zijn maag was een geweldige holte.

‘Onregelmatigheid brengt me in de war,’ zei hij. Hij wist dat zij hem niet geloofde, dat ze vermoedde dat hij misschien ziek was. Even dacht hij aan het restaurant waar zij die middag alleen waren, aan de lege borden, hoe het zou zijn als hij haar nu uitkleedde. Hij zou enige ogenblikken het bewustzijn verliezen en verlost zijn. Daarna zou hij in de werkelijkheid terugkeren en zich een ontheemde voelen, spijt hebben zoals na de liefde in een bordeel.

Hij verstond niet wat ze zei. Hij wilde aan tafel zitten en in de duisternis staren waarin de wereld was gehuld. Het drong niet tot hem door dat de gebouwen monsterachtig waren. Er bestond voor hem alleen duisternis waarin een weldadige rust besloten lag. Het verbaasde hem dat Helen verdwenen was. Hij vond haar slapend op bed. Hoe lang heb ik aan tafel alleen gezeten, dacht hij. Hij overwoog haar wakker te maken maar aan haar ademhaling hoorde hij dat zij een wereld was binnengetreden die niet de zijne was. Onder het lamplicht schreef hij enige woorden.

In de kille avonden in de winterse duisternis losten de herinneringen aan de voorbije dag op. Hij liet zich vervoeren naar het centrum waar hij zijn fiets besteeg. Hij hoopte erop dat het moment dat de kerktoren in zicht kwam, lang werd uitgesteld. Maar hij wist dat het onmogelijk was. Hij hoorde al vaag de slagen die het uur meldden, een geluid dat hem zo vertrouwd was dat hij vergat te tellen.

James Brockway
Engelse kroniek

Over John Kennedy Toole en zijn recensenten en verder over Keith Waterhouse (geen Toole) en een nieuwe ster, Anita Brookner. Aan het eind van de kroniek voor juni van het afgelopen seizoen had ik op het nippertje wat ruimte kunnen vinden, om een paar woorden van aanbeveling over *A Confederacy of Dunces* door John Kennedy Toole in te lassen - het enige boek, blijkbaar, van deze tijdens zijn leven miskende auteur, aan wie dit jaar de grote Amerikaanse Pulitzerprijs posthuum is toegekend.

Ook dit boek levert stof voor enig commentaar op de reakties van de kritici en recensenten. Dat Toole tijdens zijn leven geen uitgever voor zijn boek kon vinden zodat hij uiteindelijk zelfmoord pleegde, en dat zijn moeder zijn pogingen doorzette totdat zij, met de steun van de bekende Amerikaanse auteur Walker Percy, er in was geslaagd, de roman toch door de Louisiana State University Press te laten verschijnen, waarna de kritici en recensenten de waarde van Toole's schepping onmiddellijk erkend hebben, vormt natuurlijk het perfekte voer voor sensationele verhalen en reakties in de pers. ‘Auteur van een geniaal meesterwerk pleegde zelfmoord wegens het uitblijven van erkenning!’ Wat willen de journalisten nog meer?

Alle reden om het oor voor al deze jubelkreten te sluiten en het boek rustig en ongestoord te lezen en een eigen oordeel te hebben ... wat, echter, gezien al de jubelkreten die op het kaft van de Penguin-uitgave prijken, bijna ondoenlijk is.

Maar géén reden, mijns inziens, om te reageren zoals enkele Nederlandse recensenten dat hebben gedaan, met een zure, betweterige argwaan, die zo groot is (in de trant van ‘dat zullen ze mij niet kunnen aanpraten’), dat ze de grote kwaliteiten van dit merkwaardige boek *A Confederacy of Dunces* gewoon niet kunnen of willen, zien.

Nu, de Nederlander staat in de wereld bekend om zijn ‘nuchtere’, ‘sobere’, ‘Verstandige’ wantrouwende houding tegenover het leven en dan vooral tegenover alles wat van buiten op hem afkomt met uitzondering, vanzelfsprekend, van rock, pop, punk, junk, voetbal en dergelijke verschijnselen, waarbij geen eisen aan de intelligentie worden gesteld. Zijn automatische wantrouwen omtrent alles, wat anderen goed en mooi vinden, is ook makkelijk terug te leiden tot zijn beduchtheid voor de zee, die of hij het prettig vindt of niet, steeds in eindeloze deining voortklotst, en voor hem in het bijzonder een heel gevaarlijke vijand is gebleken.

Als een Nederlandse recensent daarom schrijft, dat Toole toch niet met *A Confederacy of Dunces* (een samenzwering van domkoppen) de status van enkele bekende voorgangers als bij voorbeeld J.P. Donleavy met zijn *The Ginger Man* of Philip Roth met zijn *Portnoy's Complaint* zal bereiken, bespeur ik een onbereidwilligheid, om aan Toole's prestatie het volle pond toe te kennen, dat het boek nu eenmaal verdient. Want, het getuigt van een ontoombare drang om ónenthousiast op het boek te reageren, als men zelfs het risico wil lopen zo'n precaire voorspelling te doen. De betrokken recensent is toch geen helderziende ... he is merely sticking out his neck.

Ik neig echter een beetje tot de mening, dat het oordeel van deze recensent (in de Haagse Post) het best aan onbegrip is toe te schrijven, daar de taal in Toole's boek zeer veel van de Engelse en Amerikaanse lezer vergt, laat staan van een buitenlander. Er wordt namelijk in de betrokken recensie met geen woord gerept van een van de allerbelangrijkste eigenschappen van de roman, een eigenschap die van beslissend belang is vooral als men begint in de richting van ‘meesterwerk’ en ‘genie’ te denken.

Dit is Toole's hanteren van de taal. Met hanteren van de taal bedoel ik hier niet slechts het schrijven van barok proza, het weergeven van vele linguistisch en sociaal uitermate interessante details van het dialekt van New Orleans, en ook niet het gebruiken van de taal als middel tot karakter-tekenen (een techniek waarin Toole inderdaad een meester blijkt te zijn). Ik bedoel, en dit in de eerste plaats: taal als middel om een kultuur weer te geven en te satiriseren; en om tendenzen in een kultuur te illustreren. Taal als een uitbeelding van kultureel verval.

Dit presteert Toole op een geniale wijze, die, gelukkig maar voor de lezer, ook uitermate grappig en onderhoudend is, tenminste ... als men er toe in staat is, dit te zien en te begrijpen. Maar wat maakt de Nederlandse lezer van: ‘Recor plain star at thirty a week’? Of van: ‘you ain gettin a fiel han out front, too’? Of van: ‘My at says if I stay iddat badroom, I'b gudda die’?

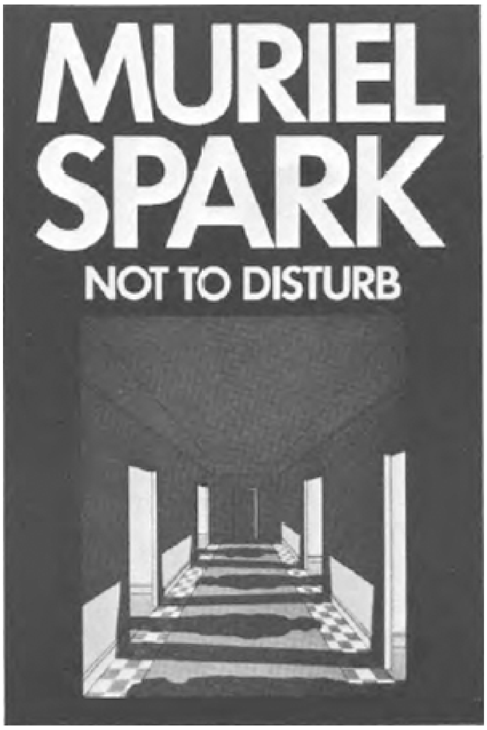
Men kan het een niet-Amerikaan uit New Orleans nauwelijks kwalijk nemen, als hij hiermee moeite heeft. Maar mijn persoonlijke voorkeur gaat uit naar de Nederlandse recensent (niet van dit boek), die mij opbiechtte, dat hij Toole's rijke taalgebruik niet overal kon volgen. Dat is zowel eerlijker als intelligenter dan argwaan te tonen, terwijl men een van de allerbelangrijkste prestaties van de besproken auteur gewoon over het hoofd heeft gezien.

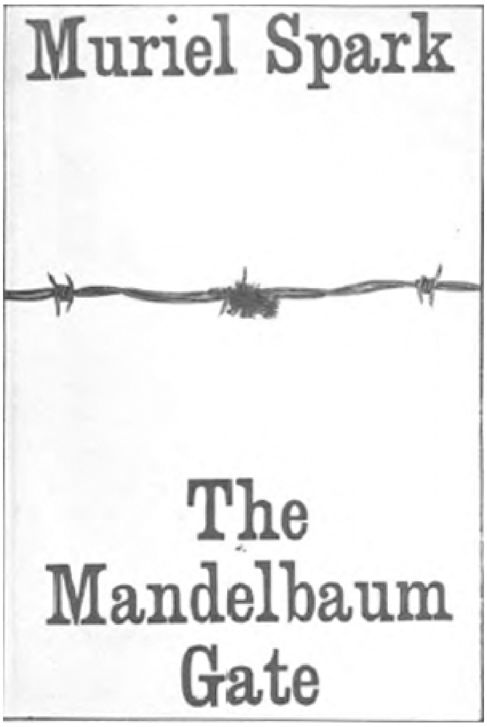
Het is misschien interessant om hier ook te constateren, dat een ander oordeel van de betrokken recensent, al zou de handeling even over de helft van het boek ‘Vreselijk beginnen te trekken’, lijnrecht tegenover het oordeel staat van de Britse recensent John Harvey, die zelf romanschrijver is, en die schrijvend in de *London Review of Books* het volgende over Toole's vertelkunst zegt: ‘the crowded book quickly picks up a strong momentum’ enz.

Hier ben ik het eerder met de Nederlandse recensent dan met de Engelse eens. Want wat ik als een tekortkoming in Toole's roman zie, is het beperkte vermogen van de schrijver om belangrijke scènes (zoals bij voorbeeld de door zijn held georganiseerde opstand in de fabriek van Levy Pants) volledig uit te bouwen. De hoge verwachtingen van de lezers gaan niet - of niet hevig genoeg - in vervulling.

Op zulke ogenblikken doet de vertelling denken aan een man, die in bed als minnaar heel effektief optreedt, totdat hij de klimax nadert. Deze is vaak niet zo geweldig als de aanloop er toe heeft doen verwachten. Het is alsof de *Liebestod* van Richard Wagner of de grote liefdesscènes in de opera's van Giacomo Puccini de diminuendo- en rallentando-fase bereiken zonder ooit het orgiastische hoogtepunt te hebben gekend. Hier, echter, moet ik voorzichtig zijn, want zoiets is volledig in overeenstemming met de persoonlijkheid van Toole's hoofdpersoon, de grote illusies koesterende vetzak Ignatius J. Reilly (die aan Falstaff van Shakespeare of aan Don Quichot van Cervantes doet denken). Ignatius is steeds weer bezig, plannen te maken voor grootscheepse akties (waaronder een plan om de oorlog voortaan onmogelijk te maken door alle macht in de handen van flikkers te concentreren), akties die altijd natuurlijk op een lachwekkende wijze op niets uitlopen. Geen wonder dan, dat de ene scène na de andere als een nachtkaars lijkt uit te gaan. Zelfs de grote confrontatie waarnaar de handeling in de roman leidt - het ogenblik als de moeder van Ignatius haar onmogelijke zoon naar een krankzinnigengesticht zal laten wegbrengen - heeft nooit plaats. Ignatius - al zin bombastische uitlatingen ten spijt - laat zich toch door Myrna Minkoff zijn onooglijke vriendin uit New York wegvoeren, al heeft hij door het hele boek heen tegen haar en haar idiote ideeën gefulmineerd. Zij is een verbeten feministe en een deskundige in het organiseren van protestakties. Zijn laatste vernedering.

MURIEL SPARK
de mandelbaum poort
CONTACT





Het is misschien, beter over de recensie van Toole's boek in de NRC maar te zwijgen. ‘The excellence of the book is evident on every page,’ schrijft een Britse recensent in de *Literary Review.* Maar dat was het niet voor deze NRC-recensent, die natuurlijk de waarde en betekenis van zo'n boek beter weet te taxeren dan welke Engelsman of Amerikaan ook.

Deze Nederlandse recensent wilde de winnaar van de grote Pulitzerprijs leren, hoe hij zijn boek beter in elkaar had kunnen zetten. Misschien haalt hij volgend jaar zelf de Pulitzerprijs.

Ook de nieuwe roman van Keith Waterhouse is, volgens de Engelse kritikus en romanschrijver Auberon Waugh, zoon van een beroemde vader ‘a work of genius’ - een oordeel waarmee ik het onmogelijk eens kan zijn. *Maggie Muggins or Spring in Earl's Court*, door de populaire schrijver voor de Britse televisie Waterhouse levert stof, die in sommige opzichten met Toole's roman te vergelijken is, maar dan sterk in het nadeel van de Engelse auteur. Misschien laat zijn roman, door middel van zo'n vergelijking, beter zien, waarom het werk van Toole wel geniaal mag heten.

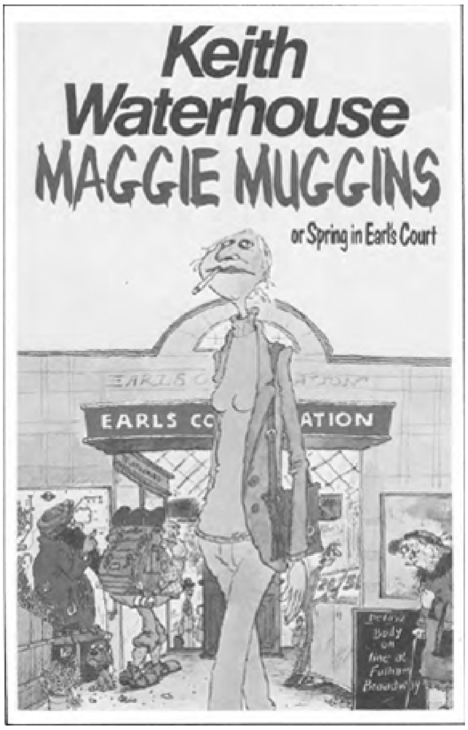
Waterhouse is een van die auteurs uit het Noorden van Engeland die grote populariteit oogstten in de jaren vijftig en zestig, toen werk over opstandige jongens uit eenvoudige milieus een rage werd. (Sid Chaplin, Alan Sillitoe, David Storey, John Braine - wij konden in die jaren niet genoeg van hun komische of felle realisme krijgen).

Waterhouse debuteerde met een kleine maar charmante roman *There is a Happy Land* (eerste regel van een Engelse psalm) over een jongen in Noord-Engeland, die door een tante groot gebracht wordt. Daarna volgde de roman waarmee hij beroemd werd, *Billy Liar*, waarvan film en toneelversies gemaakt werden, beide met grote sukses. Jaren later werd een heel lange reeks televisiestukken gemaakt over Billy Liar, de jongen die voor de helft van de tijd in een fantasiewereld leefde, waarin hij alles kon presteren, wat hem in het werkelijke leven niet lukte. Het sukses van deze reeks steunde voor een groot deel op de ‘generatie-kloof’. D.w.z. Billy's glorieuze fantasieën kontrasteerden heel sterk met het saaie, materialistische leven van zijn uiterst geborneerde ouders, met geweldige botsingen tussen zijn niets begrijpende, verbijsterde vader en de zoon als resultaat. Hierna volgde *Jubb* in 1963, over een ander soort ‘misfit’ in onze moderne samenleving. Jubb was een eigenaardige, onaantrekkelijke man van 36 jaar, die door zijn vrouw in de steek gelaten was en die allerlei idiote pogingen deed, om populair bij zijn buren en in zijn omgeving te zijn, pogingen die steeds weer desastreuze gevolgen hadden. Hij eindigde met de benen te nemen en stikt in een trein in een hoes van plastic - een absurd eind voor een absurd maar eigenlijk tragischgriezelig mens.

Hierna werkte Waterhouse veel meer voor de televisie, hoewel andere romans van hem (*The Bucket Shop, Office Life* - de laatste van drie jaar geleden) ook van tijd tot tijd zijn verschenen. Over hem schreef H.A. Gomperts indertijd dat hij ‘een verzamelaar van afval’ was - menselijk afval, wel te verstaan, een oordeel waarmee ik het in die jaren (1963) niet eens kon zijn. Wel ben ik het met deze beschrijving van Gomperts eens met betrekking tot Waterhouse's nieuwe roman *Maggie Muggins* (Muggins = sul, verliezer). Zou men echter niet precies hetzelfde kunnen zeggen met betrekking tot de grote roman van Toole? Stellen de figuren in zijn sage van New Orleans ook niet zoveel menselijk afval voor, een stel ridicule mislukkelingen?

Zoals Toole, schept Waterhouse een beeld van een samenleving, of liever: van een uithoek van een samenleving, door middel van zijn buitensporige hoofdpersoon - in dit geval een alleenstaande vrouw Maggie Moon, ongetrouwde moeder, bijna maar niet helemaal hoer, habituée van kroegen, die van de ene zitslaapkamer naar de andere trekt, misère en schulden achter zich latend. Maggie drukt zich steeds in het bargoens van haar Londense onderwereld (of onderwerelden) uit - zodat de buitenlandse lezer er moeite mee zal hebben haar te verstaan. Dat had ik ook. Pittoresk is zij inderdaad, maar nauwelijks op een aantrekkelijke manier.

De ‘uithoek’ is hier Earl's Court, een buurt van West Londen die vroeger vrij voornaam was (ik woonde er kort voor de oorlog een tijdlang zelf), maar die sinds de oorlog een multinationale wijk is geworden, overlopend van toeristen en buitenlanders, die slechts voor een paar maanden in Londen blijven. Voor kort noemde men Earl's Court de ‘Aussie-wijk’ vanwege de grote hoeveelheden Australische ‘kortblijvers’ die zich daar verzamelden. Hun aantal is echter sindsdien door Indiase, Pakistaanse en andere gasten ver overtroffen.



Waterhouse beschrijft een dag uit het leven van deze Maggie, de dag dat zij haar beste vriend, de homo Sean, verloren heeft - die heeft zich voor een trein van de Ondergrondse geworpen. Daar Maggie aan haar verleden denkt, beleeft de lezer echter meer dan maar één dag uit haar leven, en ik moet toegeven, dat ikzelf liever geen seconde had in haar omgeving langer willen blijven.

Duidelijk is, dat Waterhouse door deze vrouw gefascineerd is en ook door haar milieu, terwijl hij, gelijk Toole in New Orleans, de taal (argot) die in dit milieu gebezigd wordt en die steeds aan het veranderen is (met iedere dag weer een nieuwe lading beeldspraak) bijzonder goed onder de knie heeft en weergeeft.

Waarom dan zinkt zijn prestatie in het niet, in vergelijking met die van Toole? Hoe komt het dat Waterhouse irriteert waar Toole kostelijk amusant is? Eén antwoord hierop is heel makkelijk te vinden. *Maggie Muggins* is het produkt van iemand die jarenlang voor de televisie geschreven heeft. Aldoor lijkt het of Waterhouse de lezer met iedere zin aan het lachen wil brengen. Men kan bijna het ingelaste machinale gelach van de televisie-uitzending horen. Mijn reactie hierop - en ik zal hierin zeker niet alleen zijn - is een strak gezicht te trekken en juist niet te lachen. Niets is minder lachwekkend dan het bevel: Lach maar!

Er zijn ook diepere, literaire oorzaken van dit verschil tussen het Amerikaanse en het Engelse produkt te vinden en één hiervan is de kwaliteit van de humor. Bij Toole komen mensen steeds weer met elkaar in contakt, die in verschillende denkwerelden leven, en het resulterende conflikt is komedie van de hoogste orde. Bij Waterhouse zijn de conflikten niet grappig, omdat alles met de door alcohol verzuurde blik van Maggi wordt gezien; zie hiervoor de ‘gesprekken’ tussen haar en haar vader. Bij Toole worden verschillende scènes weliswaar herhaald (Konflikten tussen Ignatius en zijn moeder, tussen Ignatius en zijn zwaar beproefde werkgevers; krankzinnige ‘get-togethers’ tussen de moeder en haar vriendin Miss Santa Battaglia, plus meneer Robichaux, die ‘anti-communiss’ is). Maar er is geen sprake in het Amerikaanse boek van de eentonigheid van Maggie Muggins en haar commentaar op het leven.

Het verbaast mij, dat Anne Smith, ondernemende redactrice van de *Literary Review*, die zij uit Edinburgh redigeert, zo zeer ingenomen is met deze nieuwe roman van Waterhouse. De reden hiervoor zal echter waarschijnlijk liggen in de kritiek die Waterhouse in zijn boek en door Maggie onder woorden brengt, op de vele sociale diensten van de moderne samenleving, waarmee Maggie door haar ongewenste zwangerschap in aanraking komt. Deze instanties zijn dermate bureaukratisch in hun denken en eigengereidheid, dat ze in een intelligent mens alleen maar wanhoop en gedeprimeerdheid veroorzaken in plaats van hoop en opgewektheid.

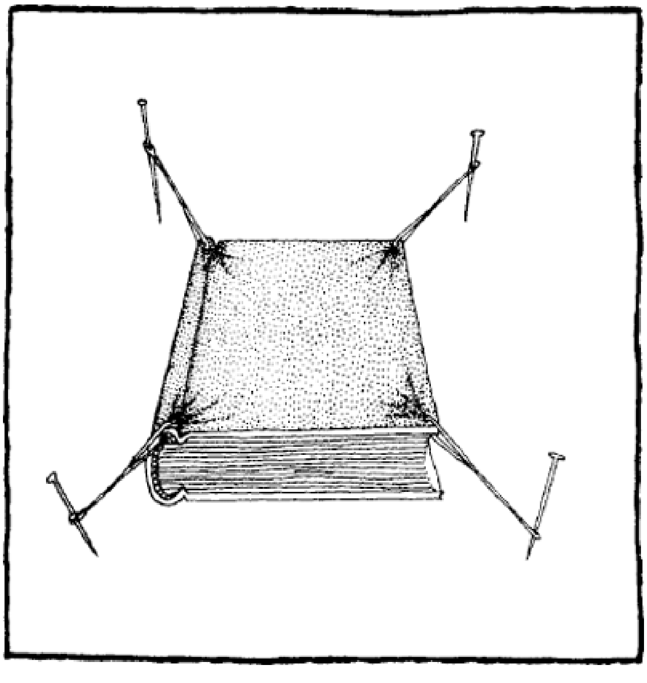
Indien Nederlandse lezers er echter op uit zijn, zich in het allernieuwste jargon van het straat- en kroegleven van Londen te bekwamen, here's their chance. Hiervoor is *Maggie Muggins or Spring in Earl's Court* de aangewezen handleiding.

Daarna heb ik een eersterangs roman gelezen - de eerste roman van Anita Brookner, deskundige op het gebied van de Franse schilderkunst van de 18e en vroeg-19e eeuw (Watteau, Greuze, David). De mentale achtergrond van haar roman *A Start in Life* wordt echter niet door de Franse kunst, maar door de Franse literatuur en met name door de romans van Honoré de Balzac, gevormd. Haar roman, over de ervaringen van een begaafde jonge vrouw wier kansen in het leven danig onder het egoïsme van haar beide ouders te lijden-hebben, combineert een rustige vertrouwdheid met literatuur en kunst met inzicht in de kleine dingen des levens, die voor het menselijk geluk zoveel betekenen, op een uiterst geslaagde wijze. Dit, plus de boeiende verteltrant, maken van *A Start in Life* een boek, waarover ik in een volgende Kroniek breeduit hoop te kunnen schrijven.

John Kennedy Toole: *A Confederacy of Dunces*, King Penguin, 1981, 338 blz. £ 2.50

Keith Waterhouse: *Maggie Muggins or Spring in Earl's Court*, Michael Joseph, 1981. 221 biz. £ 6.95

Anita Brookner: *A Start in Life*, Jonathan Cape, 1981.177 blz. £ 5.95



[Nummer 90]

Jan Brokken
Het onbekende leven van Hans Lodeizen

Hij wilde zijn hele leven in de Verenigde Staten blijven wonen. Later, zei hij tegen zijn Amerikaanse studievrienden, later begin ik een antiekwinkeltje in New York. Of: al moet ik mijn geld verdienen als bordenwasser in een Newyorks restaurant, ik blijf in Amerika.

Amerika, dat betekende vrijheid. Vrijheid, na vijf weinig enerverende oorlogsjaren in Nederland. Onderduiken, dat wil zeggen: poëzie lezen en bloembollen eten, vertelde hij zijn Amerikaanse vrienden later. Onopgemerkt blijven om niet in Duitsland te hoeven werken, gedichten schrijven.

Vrijheid, na een paar moeilijke puberteitsjaren. Van huis weglopen. Onenigheid met vader over de carrière. *Ben ik nu werkelijk zo slecht, als mijn vader zegt...?* zucht hij in een gedicht. (*Gedichten*, pag. 55)

Amerika, dat betekende reizen, dwars door de Grand Canyon, met de auto van de oostkust naar de westkust, tien dagen in een oude Ford met vrienden en vriendinnen, *on the road.* Dat betekende zwerven in de haven van New York, naar matrozen kijken. Of alleen zijn in Los Angeles, alleen zijn '*als een zon rollende over het grasveld'. (Gedichten*, pag. 42) Avontuur, gekkigheid uithalen, feestjes bijwonen, wijn drinken.

Hij kwam in 1946 naar de States, met de boot. Een bleke dandy met flaporen. Zijn rechtenstudie in Leiden had hij afgebroken. Na twee tentamens, met goed gevolg afgelegd, vlucht hij naar Londen, in een regerings-Dakota. Hoe hij aan boord van dat vliegtuig kwam, weet niemand. Hij zal zich er wel ingepraat hebben.

Hij praatte als Brugman. Al eerder in 1946 vloog hij met een regerings-Dakota naar Londen. Om insektennaalden te halen voor het Zoölogisch Instituut in Leiden. Hij had een professor zo ver weten te krijgen een papiertje te ondertekenen dat het instituut dringend om naalden verlegen zat. Die naalden waren alleen in Londen te krijgen. Met dat papiertje bemachtigde hij een visum. En een plaatsje aan boord van de regerings-Dakota.

'Hij was handiger dan menig zakenman,' zegt zijn vader, zelf een groot zakenman. In 1946 kwam je zelfs met een zeer dringende reden Nederland moeilijk uit.

Het idee om rechten te gaan studeren kwam van professor Carp, psycholoog te Leiden. Hans zelf wilde biologie studeren, maar dat kon niet in Nederland; hij had gymnasium alfa gedaan. Voor andere studierichtingen voelde hij weinig. Op aandringen van zijn ouders, die niet goed wisten wat zij met hem aanmoesten, ging hij met Carp praten. De hoogleraar raadde hem de diplomatie aan. Als diplomaat zou hij tijd genoeg overhouden om dieren te observeren, om te lezen en om te schrijven. Maar de jonge Lodeizen voelde niets voor de diplomatie, evenmin als voor de rechtenstudie die voor een carrière in de diplomatieke dienst nodig is. Zijn ouders drukten door, Hans liet zich inschrijven, maar na twee tentamens nam hij de benen.

Hij bleef vele maanden in Londen. Zijn adres hield hij voor zijn ouders geheim. Hij schreef verhaaltjes voor Het Vrije Nederland, een uit de oorlog stammend, in Londen verschijnend weekblad. Literair gezien stelden die verhaaltjes niet veel voor, maar het blad zat om kopij verlegen, en Hans om geld.

Voldoende geld om in leven te blijven verdiende hij echter niet met de literaire arbeid. Zonder een cent op zak keerde hij naar Wassenaar terug. Hij vroeg zijn ouders of hij biologie in de Verenigde Staten mocht studeren. Een maand later zat hij in Massachusetts, op Amherst, een chique universiteit.

In Amerika heeft hij honderden gedicht geschreven. In 1946 en 1947 maakte hij het door Nijhoff geïnspireerde rijmspel 'De duivel en de avonturier', dat nog niet gepubliceerd is. In 1947 en 1948 schreef hij de meeste gedichten voor zijn *Innerlijk behang.*

'Vele dichters zijn jong gestorven dichters,' zegt vader Lodeizen. Hij noemt vele voorbeelden, van Shelley tot Perk. Voelde Hans zich in Amerika al niet goed?

In New York schreef hij in augustus 1948, enige weken voordat hij naar Nederland terugkeerde, zijn testament. Daarin verzoekt hij zijn familie zeer secuur te werk te gaan bij het uitgeven van zijn gedichten. Niet alles wat hij geschreven heeft is de moeite van het publiceren waard, houdt hij zijn nabestaanden voor. Aan zijn gedichten stelde hij zeer hoge eisen. *Het innerlijk behang* vond hij eigenlijk al een te grote selectie. Toen hij zijn testament schreef, was nog geen enkel gedicht van hem gepubliceerd. Vanuit Amherst had hij wel negen gedichten naar het literaire tijdschrift Het Woord gestuurd, maar de redactie weigerde opname. *Het innerlijk behang* verscheen pas eind 1949. Vijftien maanden voor zijn eerste publikatie moet hij gevoeld hebben dat zijn gedichten waarde hadden, maar dat zijn eigen lichaam niet veel meer waard was.

Kleurenfoto's uit de Amherst-tijd tonen: zacht glooiende parken met eiken, neoklassieke gebouwen met dikke pilaren, een grijze Ford met op de bumper een paar jongens in te wijd zittende kostuums. Gerard Bes, Lodeizens biograaf, wijst me Hans' vrienden aan: dit is Seldon James, daar zie je James Merrill en dat is Raymond Daum. Twee bekende namen, één onbekende. *Het innerlijk behang* is opgedragen aan Seldon James, van de dichter James Merrill vertaalde Hans enkele gedichten. Aan Ray, zijn beste vriend, droeg Hans geen enkel gedicht op.

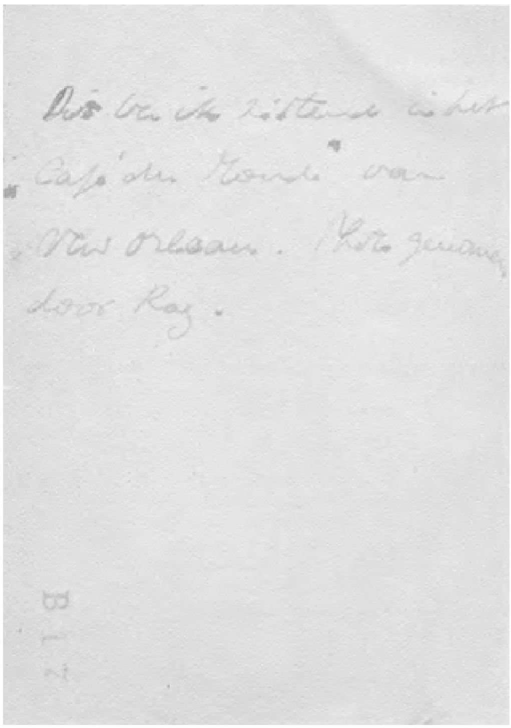
Seldon James is de zoon van een rijk zakenman uit Uruguay. Een buitenlander, en door zijn rauwdauwerige manier van optreden ook een buitenstaander op het deftige Amherst. Om niet al te veel uit de toon te vallen, had hij zich een geaffecteerd spraakje aangeleerd. Dat paste weer niet bij zijn wilde manieren. Een praatjesmaker was hij, een tragi-komische figuur met wie Hans medelijden krijgt, van wie hij gaat houden. Daar moest Seldon niets van hebben. Het uiterst gecontroleerde gedrag van de Hollander vond hij belachelijk. De verzorgde manier waarop de biologiestudent voor de dag wilde komen, werkte de business-student op de lachspieren. Hij plaatste de ene sarcastische opmerking na de andere; Hans sloeg hem een keer een bloedneus. Een gecompliceerde relatie.

Van complexen had Seldon geen last. Hij wilde gein trappen, hij wilde zijn studententijd laten verlopen zoals een Nederlandse corpsstudent dat wenst. Hij nam Hans en andere vrienden op een nacht mee om uit het Dickinson-museum in Amherst het agendaatje van de dichteres Emily Dickinson te gappen. Het agendaatje hield Hans in bezit, over de nachtelijke inbraakpartij vertelde hij Adriaan Morriën later.

In het huis van zijn hospita, de secretaresse mrs. Miner, ontmoette hij de geschiedenisstudent Raymond Daum. Ook Daum kwam uit een zeer rijke familie, zijn vader was aannemer. Ray, Seldon en Hans trokken er vaak met z'n drieën op uit: naar het even verder gelegen meisjes-college Mount Holyoke, naar New York of naar Florida waar Hans een vriendinnetje had wonen.

De tocht naar Florida zal ongetwijfeld vrolijk zijn verlopen. Hans zal zorg gedragen hebben voor de *fun*; hij hield van lachen, van praten, van schertsen. Als jongen ging hij graag naar de Snip- en Snaprevue. In geen enkel opzicht lijkt hij op de Lodeizen van *Het innerlijk behang*, de melancholieke, romantische knaap.

Seldon zal hard gereden hebben, en Ray zal een beetje mysterieus hebben zitten kijken. Ray kon soms even zweven, een beste jongen, heel trouwhartig, hart op de goede plaats. Hij maakte zich vaak zorgen over Hans, die dikwijls de eenzaamheid opzocht en dan dagen wegbleef. Ray reisde hem een keer achterna toen Hans niet terugkeerde uit New Orleans. Toen hij Hans eindelijk gevonden had, kreeg hij van hem op zijn donder. Hans wilde niet gestoord worden in zijn eenzaamheid. '*Ik heb mij met moeite alleen gemaakt*,' schreef hij eens, '*je zou niet zeggen: je zou niet zeggen dat / het zoveel moeite kost alleen te zijn.'* (*Gedichten*, pag. 42)



Dit ben ik zittend in het
Café du Monde van
New Orleans. Foto gemaakt
door Ray.

Naar huis schreef Hans aanvankelijk alleen over een jongen die uitstekend Frans sprak, die zeer gemanierd was, zeer belezen, die prachtige volzinnen sprak en die een studie maakte van de metafoor bij Proust. James Merrill. Hij studeerde letteren en schreef gedichten. Op zijn kamer brandde hij kaarsjes, wat in die tijd verdacht was. Een *queer*? Inderdaad, maar daar kwam je destijds niet voor uit. Op Amherst heeft Merrill geen jongen aangeraakt. Voor de dichter James had Hans een devote bewondering. 'Jim ik zou willen weten,' schreef Hans in een gedicht (*Gedichten*, pag. 57),

> wat maakt het moeite waard / dat je door blijft schrijven / brieven, opstellen en gedichten / waarin je de wereld aanprijst / en deskundig schat als een koopman / hoe komt het dat je niet moe / wordt en de ogen dicht doet en / denkt ik wou dat ze allemaal / naar de hel gingen met hun / kletspraatjes en door blijft schrijven / brieven, opstellen en gedichten / waaruit ik je herken en waardoor / ik je tegenkom lachend / en mij moed insprekend / want ik ben heel moe en terwijl / ik spreek glijdt hoop uit mij vandaan. / Jim wat maakt het de moeite waard / dat je door blijft schrijven / brieven opstellen en gedichten ... etc.
> (*Gedichtendag.* 57)

James is de zoon van een multimiljonair, een handelaar in effecten in New York, een belangrijk geldschieter van de Amherstuniversiteit.

Na zijn promotie gaf James Merrill jr. in Amherst een grandioos feest. Hij had al zijn vrienden en vriendinnen uitgenodigd in een groot huis dat midden op de campus stond. Iedere gast moest verschijnen in een kostuum uit la belle époque. Merrill zelf kamde zijn haar naar voren, plakte een klein snorretje op zijn lip en liep als Marcel Proust met een paraplu op de arm. Hans verscheen met een witte band met een rode vlek om zijn hoofd. Guillaume Apollinaire. Op het hoogtepunt van het feest drongen de *frats*, de a-culturele sportievelingen van de universiteit, het huis binnen. De Proustparty eindigde in een grote veldslag.

Hans kwam regelmatig bij mevrouw Merrill (de ouders van James waren gescheiden) thuis. In haar grote appartement op de 60th Street in New York kwamen vele jongeren bijeen, die op kussens op de vloer zaten. Dat was nieuw in die tijd. De meest exotische cocktails werden genuttigd, ook dronk men wijn.

> zij liggen op matrassen
> verlangend naar een stoel
> als vijf uur nadert en de
> cocktails gereedstaan,

schreef Hans in ‘Avond bij de Merrill's’. (*Gedichten*, pag. 36)

> dit is nu de middag
> denken zij terwijl de kleine
> gramaphoon Stravinsky
> afdraait of Kleine Suite van Roussel

Bij de Merrill's stond een belezen Europeaan al vlug in het middelpunt van de belangstelling. Hans moest vertellen over literatuur, over de oorlog, over de koningen, over de Nederlandse geschiedenis.

> daar is de wereld als dwars
> door brilleglazen zichtbaar
> of als een olijf in een glaasje
>
> zij zweven in de lucht
> zij lachen hun glas leeg
> de klok schatert de opera
> was absolutely divine
>
> hij logeerde een week bij Gide
> en zij maakte een bootreis met Cocteau
> als hij de dingen aanwijst
> is de maan bedolven onder bloemen

Met de Nederlandse kolonie in New York kwam Hans nauwelijks in aanraking. Alleen L.A. Ries ontmoette hij regelmatig. Ries, een zeer erudiet man, was voor de oorlog thesaurier-generaal van het ministerie van financiën in Den Haag geweest. Ten onrechte werd hij bij een homoseksueel schandaal betrokken. Minister Oud onthief hem zonder dat iets bewezen was van zijn post. Verbitterd vertrok hij via Portugal naar de Verenigde Staten. In New York werkte hij enige jaren als redacteur van het blad voor de Nederlandse kolonie, De Knickerbocker. Later kreeg hij een positie bij Müller en Co, het bedrijf waarvan Hans' vader directeur was.

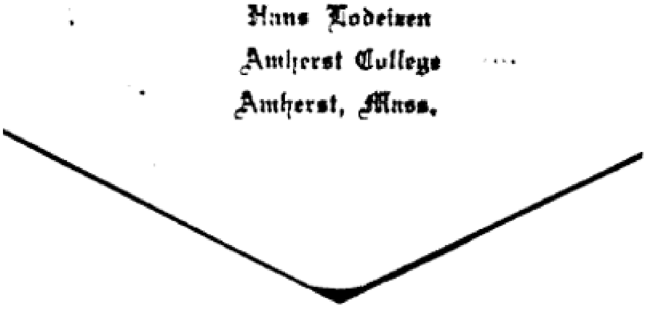
Hans kreeg maandelijks een toelage uit Nederland. De uitbetaling liep via de Amerikaanse directeur van het kantoor van Müller en Co in New York. Zo kwam hij in contact met Ries, die hij maandelijks bleef ontmoeten. Later onderhield hij een drukke literaire correspondentie met Ries. Vreemd genoeg vertelde Hans Ray dikwijls dat Ries hem verveelde. Ook mopperde hij tegen Ray dat hij niet voldoende geld kreeg. Van zijn vrienden leende hij vaak. Voor zijn intensieve leven waren vele dollars nodig.

Volgens Adriaan van der Veen, die hem goed kende, maakte Ries zich zorgen over Hans' roekeloze gedrag in New York, waar hij regelmatig alleen naar toe trok. Hans ging daar een verhouding met een Portoricaanse jongen aan; Ries vreesde dat hij in verkeerde kringen terecht zou komen.

Terug in Nederland correspondeerde Hans nog regelmatig met zijn Portoricaanse vriend. De correspondentie liep via Adriaan van der Veen, die toen juist uit Amerika was teruggekeerd, en bij wie Hans vaak thuiskwam. Na Hans' dood kwamen nog enkele brieven bij Van der Veen binnen, volgens de Haagse schrijver hartbrekende brieven, ‘geschreven in hanepoten en het gebrekkig Engels van iemand zonder scholing. Er sprak een oprechte wanhoop uit, hij kon zich niet verzoenen met de dood van zijn vriend.’ (A. van der Veen: *Blijf niet zitten waar je zit*)

Het eerste jaar behaalde hij schitterende cijfers. Hij werd tot het tweede studiejaar toegelaten. Niet zonder enige moeite, maar op grond van zijn uitstekende studieresultaten, verleenden de Amerikaanse autoriteiten hem opnieuw een visum voor één jaar.

Tijdens het tweede studiejaar liepen de resultaten snel achteruit. Aan het begin van dat tweede jaar moet hij al niet veel zin meer hebben gehad in de biologie-studie. Hij nam maar een half studie-programma. Bepaalde vakken, zoals anatomie, gingen hem tegenstaan. Hij kon niet meer tegen de poezen op sterk water. Denkend aan de toekomst ziet hij zich zelf ook niet als vakbekwaam bioloog zitten. ‘Ik wil me niet specialiseren,’ zegt hij later tegen Adriaan Morriën. ‘Wat wil je dan?’ vroeg zijn moeder hem in Amherst, waar de hele familie hem kwam opzoeken. ‘Iets anders,’ antwoordde Hans even vaag als ontwijkend. Zijn zuster Greetje: ‘Hij wilde geen sleur. Hij wilde onder de mensen zijn, mensen die hem interesseerden.’



Hans Lodeizen
Amherst College
Amherst, Mass.

Enveloppetekst van Hans Lodeizen uit de ‘Amhersttijd’.

Over zijn dichtkunst gaf hij nooit hoog op. ‘Ik zal nooit “grote” dingen schrijven,’ schrijft hij in een stukje proza, maar mijn pen zal proberen de ziekte en de extase van lichaam en ziel te volgen.’ (*Nagelaten werk*, pag. 154)

In zijn nalatenschap bevindt zich een lange notitie, die hij op 15 maart 1948 schreef, en die als volgt begint:

> Het is betrekkelijk onbelangrijk hoe ik geleefd heb en hoe ik leef. Mijn herinneringen doen er alleen wat toe, wat ik van mijn leven gemaakt heb en hoe ik mijn ervaringen heb gebruikt. Ik zal waarschijnlijk nooit een van de ‘populaire’ schrijvers worden. Maar ik moet reizen, en een innerlijk leven leiden, door de omstandigheden geleid, niet gedreven. Mijn boeken moeten zo zijn dat in latere eeuwen de mensen de behoefte gevoelen om ze te vertalen... Ik houd van het leven op een andere manier dan wie ik ook maar ken. Ik houd er van om toeschouwer te zijn in vele dingen en toch in zekere zin acteur. Toch in zekere zin God, de man die aan de

touwtjes trekt. Reizen. Maar wat voor zin heeft het om op 't papier te jeremineren. Dat is alleen maar om uitstel van handelen te verkrijgen, verkeerd.

> Uitstel van handelen. Hij dichtte om niet te hoeven handelen. De waarde van de poëzie nam hij, met zijn uiterste gevoeligheid, zeer hoog op. Maar hij vond het wel buitengewoon ongelukkig dat hij schrijven moest, dat hij het leven, dat hij op papier creëerde, niet werkelijk kon leven.
> De meeste gedichten schreef hij op kleine stukjes papier. Hij maakte vaak krabbeltjes, op de universiteit, of 's avonds na een lange wandeling. 'Wat doe je nou,' vroegen zijn vrienden dan. 'Oh, ik maak even een notitie,' antwoordde hij meestal. Zijn vrienden mochten van zijn dichterschap niets afweten. James Merrill wilde hij te zijner tijd wel inlichten. In zijn nalatenschap werden letterlijke vertalingen van zijn gedichten gevonden, bestemd voor James.
> Voor zijn familie verborg hij zijn dichterschap niet. Uiteindelijk vertrouwde hij toch alleen zijn familieleden volledig. Later, in Wassenaar, las hij geregeld een gedicht of een paar versregels aan zijn zuster Nele voor, een enkele keer ook aan andere familieleden. Hij vroeg dan aan Nele, die veel poëzie las, wat zij ervan vond. 'Ze hadden zoveel sfeer,' zegt ze nu. En: 'Ik vond het zo leuk in die gedichten dingen terug te vinden die we samen hadden meegemaakt.'

Op grond van de slechte studieresultaten verleenden de Amerikaanse autoriteiten hem niet opnieuw een visum. Na er twee jaar gewoond te hebben, moest hij Amerika verlaten. Zonder dat hij er tegen iemand over klaagt, neemt hij afscheid van zijn land, van zijn vrijheid. Alleen in sommige van zijn gedichten klinkt het verdriet door dat het vertrek uit de States meebracht:

> toen ik in Los Angeles woonde en vol
> onrust de witte morgen aftuurde
> toen er sneeuw in Amherst onder mijn
> voeten piepte en ik aan Seldon dacht
> toen ik in de Elysische velden rondliep
>
> heb ik langer geleefd dan in Wassenaar.
> (*Nagelaten werk*, pag. 15)

Wassenaar, de familie kwam er in 1933 wonen, in een immens grote villa aan de Schouwweg. Hans was negen jaar. Met de Wassenaarse *high society* hadden de Lodeizens geen enkel contact. Voor zijn bedrijf, de firma Müller en Co, in Rotterdam, moest Lodeizen veel reizen. De weinige keren dat hij thuis was, wilde hij samen met zijn gezin zijn. Hij gaat er nu nog prat op dat hij nooit een zakenrelatie uit de Rotterdamse haven mee naar huis heeft genomen.

Van zijn zakenreizen nam hij in de loop der jaren honderden boeken mee. In zijn bibliotheek ontbreekt geen enkel belangrijk Duits, Russisch, Engels of Frans schrijver. Hij had Strind-berg compleet toen bijna niemand in Nederland deze naam nog kende, hij verslond kort na de Eerste Wereldoorlog de boeken van Traven.

'Ik ben francofiel,' zegt hij. En: 'Ik houd vooral van de Franse achttiende eeuwers.' Zijn kinderen zijn opgevoed zonder enig geloof, of het moet het geloof in het universele zijn geweest. Het universele in de Franse achttiende-eeuwse literatuur - Diderot, Rousseau, Voltaire - sprak hem zeer aan. Tegen de surrealisten keek hij vreemd aan. In zijn boekenkast stonden wel alle dichtbundels van Paul Eluard, en ook menig boek van André Breton en Louis Aragon, maar aan de grillige vormen en de vreemde beelden kon hij niet best wennen. Zijn zoon daarentegen las Eluard stuk.

'Natuurlijk had ik het wel eens moeilijk met die poëzie,' zegt hij, 'zoals ik het ook moeilijk heb met sommige verzen van Hans. Tenslotte ben ik in de vorige eeuw geboren, ik ben met Kloos en Gorter opgegroeid.' Hij is 88 jaar, een lange magere man. Languit in zijn fauteuil gezeten laat hij de wereldliteratuur de revue passeren. In het gezelschap (rechts van hem zit Greetje, links, op de bank, mevrouw Lodeizen en Nele) domineert hij. Hij praat met precisie, en soms met sarcasme. ('Vindt u Van der Veen ook zo'n groot schrijver?') over boeken en schrijvers. Hij spreekt lovend over G.K. van het Reve ('een oprecht en genereus mens'), van wie hij het met potlood geschreven manuscript van *De avonden* cadeau kreeg nadat hij hem geholpen had met een reis naar Londen.

Hij vertelt dat hij vroeger ook gedichten geschreven heeft, maar dat hij alles verbrand heeft. Voor zaken was hij niet voorbestemd, zegt hij. Hij had liever zijn hele leven lang in de boeken gezworven.

Opgeleid tot onderwijzer, was hij het lesgeven spoedig beu. Hij stortte zich in het Amsterdamse artistieke leven. Samen met Frits Schiller, dr van Raalte, architect Jan Gratema, dr Schoenmakers en A. Vecht richtte hij Het Honk op, een artiestensociëteit, voorloper van De Kring. Hij discussieerde er vaak met bevriende schrijvers en schilders, met Piet Wiegman (van wie hij de eerste litho's bezit), Wim Schumacher, Maurits Dekker. In Americain maakte hij kennis met een jonge, benevelde dichter, J.C. Bloem. In die tijd ontmoette hij ook een innemende, intelligente en mooie actrice, Margaretha Gijswijt, die in het gezelschap van Willem Royaards in de Stadsschouwburg in Amsterdam speelde. Zij vervulde de hoofdrol in menig blijspel. Met haar trouwde hij.

In het onderwijs ziet hij geen toekomst, hij gaat 's avonds studeren, eerst voor het staatsexamen gymnasium, daarna rechten. Voor zijn doctoraal rechten werkte hij korte tijd samen met Martinus Nijhoff. Soms maakten ze samen toekomstdromen. Ze zouden een huis aan een gracht huren. Op zolder zouden ateliers voor schilders en beeldhouwers komen en van de huiskamer zouden ze een theatertje maken waar alleen maar eenakters zouden worden gespeeld. Eenakters, dat was toen *nouveau.*

Van het grachtenhuis kwam niet veel terecht; Nijhoff droomde nog een paar jaar voort, Lodeizen deed zijn doctoraal en kreeg een baan bij een bank aangeboden. De familie gaat in Naarden wonen, waar in 1923 Nele wordt geboren, en nog geen jaar later, op 20 juli 1924, Hans.

Weer een jaar later verhuisde de familie naar Arnhem, waar Lodeizen een baan krijgt bij Enka. 'Ik was daar de man van de buitenlandse ondernemingen.'

In 1927 richtte Enka in Milaan de Italo-Holandese op. Lodeizen werd directeur van de vennootschap, de familie vertrok naar Italië, waar vader een villa gehuurd had in de bergen boven het Como-meer. Uren gaans van zijn werk, maar goed voor de gezondheid van Hans. Het jongetje leed aan astma. Gewikkeld in een dikke deken nam zijn moeder hem in de trein van Arnhem naar Italië mee. Hij was nog geen uur in Como, of hij liep al.

Ruim een jaar later keerde de familie naar Arnhem terug. Vanaf de eerste dag in Holland had Hans weer last van astma. Op de lagere school verzuimde hij veel. Tijdens de lange periodes dat hij op bed lag, verslond hij Dr. Doolittleboeken, verhalen over sprekende dieren. Om de tijd te doden schreef hij kleine verhaaltjes, vooral over sprekende dieren.

Zoals alle kleine jongens, imiteerde hij het beroep van zijn vader. Hij deed zaken, hij speelde met een propeller-vliegtuig, hij richtte de KLM op. Lodeizen vond 's avonds wanneer hij thuiskwam vaak een briefje van zijn zoon in de brievenbus.

‘Vader,’ stond erin, ‘het gaat slecht met de zaken van de KLM. Er word verkwistend met het geld omgesprongen. We hebben dringend geld nodig, Hans.’

In 1933 stapte Lodeizen van de Enka naar een bedrijf over waar het heel slecht mee ging, Müller en Co in Rotterdam. Lodeizen, die er directeur werd, voerde enkele rigoreuze reorganisaties door. Hij redde het bedrijf niet alleen van de ondergang, maar maakte het tot een belangrijk concern, dat enkele rederijen onder zich had, mijnen bezat, alles vervoerde, van graan en ertsen tot toeristen.

Hans stelt het Adriaan Morriën later zo voor: ‘Zakendoen is dit: in Kopenhagen verkoop je iets, dat over een paar maanden in een pakhuis in het Verre Oosten aankomt, aan iemand in Amerika. In feite verhandel je dingen die niet bestaan.'

Van Arnhem verhuisde de familie naar Wassenaar. Ook daar bleef Hans last hebben van astma, tot zijn twaalfde jaar, toen hij door een jonge Leidse hoogleraar van de ziekte genezen werd.

Wanneer de aanvallen te erg werden, reisde de familie naar Zwitserland. Alle vakanties bracht het vier kinderen tellende gezin (inmiddels zijn Greetje en Guus geboren) in een bergdorpje in Italië of in Zwitserland door. De vakantie in Zwitserland vond Hans niet alleen aangenaam omdat hij in de bergen verlicht kon ademhalen, hij kon er ook de mieren bestuderen. In Verbiers, waar de familie vaak een chalet huurde, voerde hij grote stukken spek aan de mierenkolonie, die in een boomstronk huisde, niet ver van het vakantiehuisje. 'Eens toen ik bij de mieren / in Zwitserland woonde, hoorde ik dat de wijsheid / een bergbeek voorstelt / klaterend uit de hemel / maar ik luisterde niet.' (*Gedichten*, pag. 18)

Als kind had hij één obsessie: de taal der dieren te leren. Dat moest volgens hem vrij eenvoudig zijn. Bij voorbeeld: je redde een vogel het leven. Uit dankbaarbeid zou hij je dan in de taal der dieren inwijden. Vogels verstaan immers alle andere dieren.

Met het klimmen der jaren verloor hij dit geloof. Of misschien ook niet.

In 1949, toen hij 25 jaar was, vertelde hij Adriaan van der Veen dat hij een woordenboek van de mierentaal wilde samenstellen. Door het geduldig opvangen van de geluiden die de mieren maakten, had hij al zestien woorden gevonden, zei hij lachend.

Mieren heeft hij jarenlang geobserveerd en bestudeerd. Hij verslond de boeken van de mierenkenners Henri Fabre en Auguste Forel die zijn vader uit Parijs meebracht.

Vooral het intelligente gedrag van de mieren vond hij boeiend. Hun nietigheid ontroerde hem. Hij kon razend worden als iemand per ongeluk op het terras op een mier ging staan. In de grote tuin achter de villa in Wassenaar zette hij, met behulp van zijn vader, in 1939 een mierenkolonie uit. Vele oorlogsjaren lang zat hij uren achtereen naar de mierenfamilie te kijken. De geringste verandering of beweging noteerde hij. Zijn observaties stuurde hij in 1946 naar het wetenschappelijke tijdschrift Entomologische berichten. Het artikel ('Een geval van gewelddadige verwijdering van Lasius Umbratus uit gemengde kolonie Fulignosus-Umbratus') sloeg dermate goed aan bij de mierenkenners, dat zij hem lid maakten van de Royal Entomological Society in Londen.

Op het Haags Lyceum vertelde hij in de pauzes aan zijn klasgenoten vol enthousiasme over mieren. En over sterren. En over handlezen. Ze luisterden met ingehouden adem naar zijn verhalen.

'Hij verdiepte zich echt in deze onderwerpen,' vertelt zijn zuster Greetje. 'Hij las er boeken over, hij kon er reuze boeiend over praten. Handlezen doen zoveel mensen, maar als hij het deed had je echt de indruk dat hij er veel van wist, dat het menens was. Ik vond het wel een beetje griezelig.' Zij herinnert zich, dat hij zijn eigen, vroege dood uit zijn hand voorspelde. Omdat in haar hand een langere levenslijn getekend stond, moest zij hem steeds vergezellen.

Op het Haags Lyceum liep hij vaak in de pauzes op het schoolplein te discussiëren met zijn leraar klassieke talen, Kruisinga. Hij hield van de klassieke talen, vooral van Grieks. Volgens Nele waren zijn vertalingen van Griekse gedichten prachig van toon. Behalve met Kruisinga kon hij goed met zijn biologie-leraar opschieten, dr.

Van Rijsinge, in de jaren vijftig een bekend radiospreker. Vrienden of vriendinnen had hij op de middelbare school niet. Op het Haags Lyceum zaten geen leerlingen uit Wassenaar. Hij fietste of alleen of samen met Nele naar huis. Hij trok veel met zijn zusters en met zijn vier jaar jongere broer op.

Thuis werd veel gelezen. Hans verslond Proust, Eluard, Nietzsche, T.S. Eliot, Couperus. Met zijn vader verschilde hij van mening over Gide. Zijn vader vond Gide uiterst boeiend. Hand vond hem hypocriet omdat hij niet openlijk voor zijn homoseksualiteit durfde uit te komen. De memoires van Casanova mocht Hans daarentegen graag lezen, zoals hij later de autobiografie van Salvador Sali zou verslinden. Het zinneprikkelende bij Casanova en de absurde humor bij Dali, het zijn twee elementen die hem in het leven aantrekken.

De oorlog. De Duitsers vorderden de villa van de familie Lodeizen. Het gezin trok naar Den Haag. Een paar weken later mocht het terugkeren naar het huis in Wassenaar.

‘Een ontzettend gezellige tijd,’ herinnert vader Lodeizen zich. Na zoveel jaren van reizen kon hij eindelijk iedere dag met zijn gezin optrekken. ‘Wij waren toen helemaal op elkaar aangewezen.’

Voor Hans werden de familiebanden echter een te strak corset. Als puber had hij hevige conflicten met zijn vader. Op school ging het niet zo best. In de vijfde klas van het gymnasium bleef hij zitten. Boos en teleurgesteld liep hij van huis weg. Een week later kwam hij pas terug.

Tijdens de eerste oorlogsjaren bezocht de familie nog regelmatig concerten in Diligentia en K. en W. in Den Haag. Klassieke muziek kwam voor de Lodeizens op de tweede plaats, na literatuur. Een bescheiden derde plaats was voor toneel. Hans hield van Cor Ruys, en van Snip en Snap. Het verdere toneelgebeuren liet hem koud.

Voor muziek stond hij in vuur en vlam. Hij hield van Stravinsky, Ravel, Milhaud, Mahler, Beethoven. Naar concerten nam hij vaak de partituur mee. Als Frits Schuurman, een oude vriend van zijn vader uit diens Amsterdamse tijd, dirigent van het Residentie Orkest wordt en in Wassenaar komt wonen, sluit hij vriendschap met hem. In de oorlogsjaren kwam Schuurman vaak bij de Lodeizens thuis; Hans discussieerde veel met hem.

In 1943 kreeg hij een oproep van de Duitse Arbeidsdienst. Zijn ouders besluiten dat hij moet onderduiken. Voordat hij onder de vloer gaat, wil hij eerst zien hoe het bij de Arbeidsdienst toegaat. De oorlog was al drie jaar aan de gang, en nog steeds was zijn leven saai. Hij zocht avontuur. Hij verstopte zich in het kantoor van de Arbeidsdienst in Den Haag en zag hoe zijn leeftijdgenoten klaargemaakt werden voor de reis naar Duitsland. 's Avonds ontsnapte hij uit het gebouw, met de hulp van een werkster. Thuis kreeg hij er van zijn ouders van langs, ze hadden doodsangsten uitgestaan, ze zagen hem al op transport naar Duitsland. Hun woede begrijpt hij niet. Hij haalt zijn schouders op en mompelt: ‘In plaats dat je me nu een boterham met spek geeft.’ Een roekeloze jongen.

Hij dook onder bij de zoon van een vroegere vriend van zijn vader in Wassenaar, een jonge jonkheer. Met zijn vrouw, een freule wier vader één van de laatste Nederlandse ambassadeurs in het tsaristische Petersburg was geweest, kon Hans heel goed opschieten. Zij is een bewonderaar van Boutens; de dichter kwam vroeger regelmatig bij de familie van de freule op de thee. Hans praat uren met haar over poëzie. Hij schreef toen al verzen. De meeste verbrandde hij in 1945. Alleen zijn *Rijmoefeningen* bleven bewaard. In dat schrift bekwaamde hij zich in verstechnieken, er staan uitgebalanceerde sonnetten en epigrammen in. Eén van de gedichten droeg hij aan de freule op, hij schrijft het ook in haar poëziealbum, het is een perfecte imitatie van Boutens: ‘Wanneer ik U in dezen zang gedenk, / Dan is dat niet om Uwer schoonheid gaven, / Noch wijl Uw stille rust mij een geschenk / Was, groter dan ik ooit dorst vragen; / Dan is het niet, omdat ik denk / Dat U mijn verskunst zal behagen, / Noch ook bevreesd dat ik U krenk / Wanneer mijn vriendschap zou vervagen, / Maar enkel om 't gebaar waarmee / Gij 's avonds dronk uit chinees porselein / Stil lachend Uw Chinese thee. (Uit: *Rijmoefeningen*, nog niet gepubliceerd).

Zo trok de oorlog langs hem voorbij. Hij las veel, hij dichtte veel. Hij at bloembollen, misschien heeft hij wel eens honger gehad, maar indruk heeft dat nooit op hem gemaakt. Het woord ‘oorlog’ komt maar één keer in zijn poëzie voor. Oorlog betekende voor hem: opgesloten zitten. Geen avontuur, zelfs geen angst. Na de oorlog moest en zou hij er tussenuit breken. In Londen en de Verenigde Staten begon het leven pas zoals hij het wilde.

Weer terug in Nederland schreef hij een scriptie voor zijn Amerikaanse hoogleraar Schotté. De professor, wiens vrouw in de nazomer van 1948 in Wassenaar te gast was, had Hans beloofd dat hij alsnog een diploma zou krijgen als hij een scriptie zou schrijven. Schotté vond Hans briljant, maar lui; hij wilde nooit iets uit zijn hoofd leren. Hans had Schotté altijd grappig gevonden. In Amherst had hij de agnosticus Schotté voor zijn verjaardag de grootste bijbel cadeau gegeven die in Amerika te vinden was. De scriptie voltooide hij pas aan het einde van het jaar, in biologie had hij niet veel fiducie meer.

Zijn ouders stonden er op dat Hans niet alleen studeerde maar ook werkte. Zijn vader gaf hem een baantje bij de Verenigde Ertshandel Maatschappij aan het Buitenhof 47 in Den Haag, een dochteronderneming van Müller en Co. Heel manmoedig schrijft Hans in februari 1949:

> Dat ik nu zal moeten werken / geeft niets: want van alles zal ik wat leren / ook zal de dag komen dat ik rijk ben / liggend in bed naar kwartetmuziek luister / wetend dat de zon daalt en dat / liefde buigt met een slaafse beleefdheid.
> (Gedeelte uit een nog niet gepubliceerd gedicht).

Het werken beviel hem niet. 's Morgens kreeg hij van mijnheer Wijngaard een stapeltje contracten dat hij moest afhandelen. Dan ging hij achter zijn bureau zitten, trok rare gezichten, schuifelde met zijn schoenen over de vloer en zei na een uur: ik ga even weg. Dan kwam hij de hele dag niet meer terug. Of hij zat in zijn Amerikaans lichtgewicht pak, wit overhemd en vlinderstrik, achter zijn bureau gedichten te schrijven. Een tweede Paul van Ostaijen, ook flaporen, ook dandy, ook worstelend met een kantoorbaan die hem verveelt. Daar, aan het Buitenhof, ontstond het gedicht dat grotendeels is opgebouwd uit fragmenten van telexberichten. In dat gedicht vergelijkt hij de stadse kantoorgebouwen met hoerenhuizen; een vondst waar hij zelf zeer tevreden over zal zijn geweest. (Zie *Gedichten*, pag. 111)

Als hij de handel moe was, trok hij Den Haag in. Stappen, of naar De Posthoorn. In deze periode leidde hij een druk erotisch leven. Voor de buitenwereld sloot hij dat leven hermetisch af; veel is er niet over bekend. In De Posthoorn, het artiesten-café van Den Haag, zat hij meestal te praten met Bloem. De dichter hield van ouwehoeren onder een neutje; Hans was een onderhoudend causeur. Ze mochten elkaar graag, Bloem kwam geregeld bij Lodeizen thuis.

‘Hans kon zeer boeiend vertellen,’ herinnert Adriaan Morriën zich. ‘Over kleine dingen soms, maar geniaal. Ik herinner mij nog hoe hij het verhaal vertelde over een zakenreis, die hij met enige mensen van kantoor naar Duitsland had gemaakt. Op de Lüneburger Heide gaf één van de directeuren de chaffeur opdracht de auto stil te zetten. De autolampen moesten aan blijven staan. De man stapte uit, haalde uit het bagageruim een netje, en ging vlinders vangen. Hans deed direct mee, ook vlinders vangen. Onderwijl deden de anderen een dutje. Zulke verhalen, weet je wel.'

Hans kwam bij Morriën om over zijn gedichten te praten. Hij had met de grootste zorg 59 gedichten geselecteerd en samengebracht in *Het innerlijk behang* ('een gezochte naam,' vond Greshoff). Hij zocht nu een uitgever. Stols in Den Haag, destijds uitgever bij uitstek van poëzie, weigerde de bundel. Morriën, die toen in de redactie van Libertinage zat en poëzierecensent van Het Parool was zag er wel wat in.

> Ik keek wel even vreemd aan tegen die gedichten waarbij hoofdletter en interpunctie goeddeels ontbraken. Maar inhoudelijk troffen ze me door de tegelijkertijd luchtige en melancholieke, romantische toon. Tegengesteld aan de hoge, gedragen plechtstatige bijbeltoon van Lucebert en Schierbeek.

Morriën stelde de mede-redacteuren Huib van Leeuwen en Hans Gomperts voor het bundeltje in Van Oorschot's serie De vrije bladen / Cahiers van Libertinage uit te geven. In oktober 1949 verscheen *Het innerlijk behang*, na enige moeilijkheden over de typografie. Hans liet op het laatste moment de opmaak van de gedichten veranderen. De zetters hadden alle gedichten op dezelfde hoogte gezet, terwijl Hans sommige gedichten midden op de pagina wilde hebben. De extra kosten die deze veranderingen met zich meebrachten, betaalde hij uit eigen zak.

Slechts één recensent merkte het bundeltje op. Jan Greshoff schreef in Het Vaderland een zeer lovende, maar tevens verwarde kritiek.

> Er bestaat een soort motregen, mist bijna, welke de wandelaar dieper doorweekt dan een stortbui. Zulk een mist is Lodeizens poëzie en men kan er zich niet tegen beschermen. Men begint zijn boekje argeloos te lezen, leest verder, ontdekt er weinig bijzonders in, tot men opeens het gevoel krijgt, dat deze gedichten door gewoonte en afweer heendringen, de huid bereiken en ook daar doorheen filteren. Zij hebben iets kils, iets 'griezeligs' en zijn tegelijkertijd onafwendbaar.

Behalve de verwijzing naar de magnetische kracht van de poëzie, zat Greshoff er met zijn omschrijving falikant naast. De poëzie van Lodeizen is niet kil, maar zwoel, niet griezelig, maar melancholiek en dromerig, niet onafwendbaar maar innemend, aantrekkelijk. Toch sprak een grote waardering uit de kritiek, vooral uit de slotzin: 'Tussen de vele bundels nieuwe poëzie, welke ik de laatste maanden raadpleegde, trof mij die van Lodeizen als de afzonderlijkste, de boeiendste en die welke een beroep doet op de meest verborgen bestaansvoorwaarden.'

Mevrouw Lodeizen had Het Vaderland opengeslagen naast zijn ontbijtbord neergelegd. Toen hij beneden kwam en in grote, zwarte letters zag staan *De gedichten van Lodeizen: doordringend als motregen*, schrok hij zichtbaar. Hij ging zitten, las het artikel, en kreeg een kop als vuur. Zijn vader: 'Populariteit heeft hij nooit gezocht, waardering wel.'

In 1951, een jaar nadat hem postuum de Jan Campertprijs was toegekend, verscheen *Het innerlijk behang* opnieuw, gevolgd door ruim honderd gedichten die J.C. Bloem, Jan Greshoff en Adriaan Morriën op verzoek van vader Lodeizen uit de nalatenschap geselecteerd hadden. Het is een zeer slordige uitgave, sommige gedichten staan twee maal afgedrukt. Twee jaar later verscheen bij Van Oorschot een gecorrigeerde, tweede druk. Het duurde tot 1969 eer het *Nagelaten werk* verscheen, samengesteld door Peter Berger en Pierre H. Dubois. Een wetenschappelijke of semi-wetenschappelijke uitgave van het *Verzameld Werk zal* pas over een paar jaar verschijnen.

Volgens sommige neerlandici heeft *Het innerlijk behang* een grote invloed gehad op de Vijfigers. A. Sivirsky noemt Lodeizen in *Het beeld der Nederlandse Literatuur* (Groningen, 1960, deel twee) een heraut van de experimentelen.

De Vijftigers (behalve Simon Vinkenoog, die Lodeizen de ‘Jacques Perk van de Vijftigers’ noemde) ontkennen zijn invloed. Ook Remco Campert, die volgens sommigen het meest door Lodeizen is beïnvloed, vooral in zijn beginperiode.

Helemaal los van de Vijftigers staat Lodeizen natuurlijk niet.

Maar het is een feit dat zijn gedichten veel meer aansluiten bij de jaren zestig. Zijn verlangen naar vrijheid, naar reizen, naar het *on the road* zijn, naar openhartige en vrije liefde en erotiek, zijn zachtheid en zijn ongedwongenheid pasten bij een generatie die in de jaren vijftig de middelbare scholen en in de jaren zestig de universiteiten bevolkte. Deze generatie heeft zijn werk dan ook beetgepakt en dweepte ermee. *Het innerlijk behang en andere gedichten* is acht maal herdrukt, in schoolkranten verschenen eind jaren vijftig begin jaren zestig honderden imitaties van Lodeizen-gedichten, geschreven door jongens en meisjes die evenals hun grote voorbeeld naar liefde-erotiek verlangden en die bang waren voor de dood.

In zijn gedichten wordt moeheid synoniem met ik. De moeheid in een bootje, zo begint hij zijn *Innerlijk behang.* In '49 manifesteert die moeheid zich steeds vaker. Als hij een dag met zijn vrienden op stap was geweest, kwam hij doodmoe thuis. Dan kroop hij naar zijn slaapkamer.

Aan welke ziekte hij leed, heeft hij waarschijnlijk nooit geweten. Leukemie was in de jaren veertig nog een onbekende naam. Bijna niemand had van die ziekte gehoord. Hij wist wel dat zijn lichaam geen kracht meer bezat. Dat het steeds moeilijker werd dat lichaam onder controle te houden. Dat er langzamerhand iets stierf in hem.

In '49 ging hij met zijn hele lichaam aan het leven hangen. Hij schreef als een bezetene honderden gedichten, stukjes proza, aantekeningen. Hij bezocht vele mensen. Adriaan van der Veen in Den Haag, op wiens vrouw hij zeer gesteld is. Adriaan Morriën in Amsterdam, die hij ontzettend graag mocht. ‘Een man die geleden heeft,’ schreef hij naar een vriend in Amerika, ‘een man die op het randje van de dood heeft gelegen.’ Morriën en Lodeizen spraken uren met elkaar, hele middagen lang. Over allerlei dingen, weinig over persoonlijke zaken. Morriën: ‘Gek, hè. Hij maakte bij voorbeeld steeds toespelingen op zijn homoseksualiteit. Maar ik heb hem er nooit naar gevraagd, ik vond dat hij daar zelf maar over moest beginnen.’

‘Ik had met hem over honderden onderwerpen willen spreken. Maar ik maakte me geen zorgen, hè. Hij was 25, ik 36, we hadden nog een heel leven voor ons. Dacht ik.’

In Amsterdam bezocht hij balletvoorstellingen, in Den Haag ging hij vaak met zijn zusters naar concerten. Van Benjamin Britten was hij zó onder de indruk, dat hij na afloop van het concert de kleedkamer van de componist binnenliep en hem uitbundig complimenteerde. Greetje: ‘Dat deed hij vaker. Hij moest zijn bewondering cp de één of andere manier kenbaar maken.’

Hij bezocht lezingen. In Amsterdam woonde hij op De Kring samen met Greetje en het echtpaar Morriën een lezing van de Amerikaanse schrijver Thornton Wilder bij, die hij van vroeger kende. Na afloop ging een groot gezelschap, onder wie W.F. Hermans, samen met Wilder een borrel drinken in Casablanca op de Zeedijk, waar je live-jazz kon horen. Hans praatte druk, Hermans zat hem zuur aan te kijken. Later zei hij tegen zijn moeder, toen hij Hermans bij Bloem tegen het lijf was gelopen: ‘Ik weet niet wat ik die man gedaan heb, maar hij heeft zo'n hekel aan me.’

Hij reisde. Naar Parijs, waar hij tentoonstellingen van Picasso bezocht, naar Genève, naar de Verenigde Staten. Over reizen schreef hij in een ongepubliceerde aantekening.

> Er zijn zo van die mensen die op ieder moment van de dag een bad kunnen nemen, slapen of eten kunnen. Voor mij is de ochtend voor het bad, de middag voor lectuur of schrijven, de avond voor het eten en de nacht om te slapen. Wat me het meeste hindert van reizen is de

> onregelmatigheid van mijn gewoonten: het vroege opstaan; het slapen in ongemakkelijke houding, het vlugge eten enz... Toch is het heerlijk te reizen.
> Een van de geraffineerdste genoegens van het reizen is de nevelige gemoedsstemming als je zegt: Ik ben zo juist terug van de reis. Maar alleen wanneer je *werkelijk* op reis geweest bent heeft dit zinnetje effect (en hoe langer de reis des te beter effect).
> (Cursivering van Lodeizen)

Hij droomde dat hij een half jaar in Marokko kon luieren, een land dat hij in 1946 al een keer samen met zijn broer Guus bezocht had. Of droomde dat hij in een slaperig Zuidamerikaans land een baantje op het Nederlands consulaat zou krijgen. Het leven daar stelde hij Morriën zo voor: om elf uur op het kantoor komen om de post te openen, om één uur in de stad gaan lunchen, en voor de rest: schrijven.

Soms droomde hij ook van Spanje. Zijn zwager (Nele was in 1948 getrouwd) zou de leiding krijgen van een kantoor van Müller en Co in Spanje, onder hem zou hij een kantoorbaantje nemen. Hij nodigde Morriën alvast in Spanje uit. ‘Dan kom je met de trein naar de grens, dan haal ik je daar op, en dan gaan we samen met de auto door Spanje toeren.’

Met zijn vader sprak hij daarentegen zo weinig mogelijk over werken. Lodeizen: ‘Als hij naar Spanje gewild had, had hij er binnen vijf minuten gezeten.’ Echt willen deed hij waarschijnlijk niet. Hij had niet de kracht om nog wat te willen.

Onderzoek wees uit dat zijn bloed niet in orde was. De specialist raadde hem aan een paar weken naar Zwitserland te gaan. Samen met Greetje vertrok hij naar Sierre sur Crans.

Begin 1950 keerde hij in schijbaar goede gezondheid naar Nederland terug. Hernieuwd onderzoek toonde een paar weken later aan, dat hij aan leukemie leed. Zijn vader besloot dat hij zijn laatste maanden in Zwitserland zal doorbrengen.

Met zijn ouders vertrok hij naar een hotel in Glion, dicht bij Montreux. Wanneer hij aan één oog blind wordt en een ontsteking aan een tand niet meer geneest moet hij in een kliniek worden opgenomen, in de Clinique Cecil in Lausanne.

‘*Here they all come to die’* dichtte James Merrill na een bezoek aan zijn oude vriend in Lausanne. Hij mocht maar een uur bij de doodzieke Hans blijven; daarna keerde hij naar de Verenigde Staten terug.

Raymond Daum bleef in Lausanne. Nadat Lodeizen hem ingelicht had over Hans' ziekte, had hij zijn baan aan de Amerikaanse ambassade in Den Haag opgezegd. Met een grammofoon en een koffer vol platen arriveerde hij in de kliniek.

Ook Seldon werd per brief ingelicht, maar hij kwam niet naar Lausanne. ‘Ik ben bang voor de dood,’ excuseerde hij zich later.

In de ziekenhuiskamer klonk bijna onophoudelijk muziek van Ravel, Beethoven, Mozart en Stravinsky. ‘Ik stel me de hemel voor,’ zei Hans eens tegen Ray, ‘als een plaats waar aan één stuk door *Daphne et Cloë* van Ravel wordt gespeeld.’

Soms hoopt hij nog dat hij beter wordt. ‘Als ik dit overleef,’ zei hij tegen Ray, ‘dan ga ik gewoon tussen de mensen leven. Heel gewoon.’ Soms ook was hij bang. Toen zijn vader een paar dagen voor zaken in Rotterdam verbleef vreesde hij in zijn afwezigheid te zullen sterven. Hij belde iedere dag naar Holland. Door de telefoon kon hij er alleen maar ‘Vader’ uitkrijgen.

Uiteindelijk verloor hij alle hoop. Op een dag vroeg hij Ray of hij hem naar het raam wilde begeleiden. Hij wilde nog één keer de bergen, de straat en de spelende kinderen zien. Ray ondersteunde hem tot op het balkon. Daar zakte hij in elkaar; Ray moest hem naar bed terugsiepen.

Op 16 juli is zijn vader jarig. ‘Ik heb geen cadeautje voor je,’ zegt hij, ‘maar ik zal een gedicht voor je schrijven.’ Hij pakte een vloeipapiertje, en terwijl zijn moeder en zijn zuster hem ondersteunen, schrijft hij zijn laatste gedicht.

Voor Vader

o vader wij zijn samen geweest
in de langzame trein zonder bloemen
die de nacht als een handschoen aan-
en uittrekt wij zijn samen geweest
vader terwijl het donker ons dichtsloeg.

waar ben je nu op een klein ritje
in de vrolijke bries van een groene auto
of legde de dag haar handschoen
niet op een tafel waar schemering en
zachte genezing zeker zijn in de toekomst.

mijn lippen mijn tedere lippen dicht.

Tien dagen later, zes dagen na zijn zesentwintigste verjaardag, overleed hij 's avonds laat. In de vroege morgen van de 27ste juli kwam Ray mevrouw Lodeizen en Greetje in de kliniek tegen. Ontroerd vertelden zij hem dat Hans enkele uren eerder was ingeslapen.

Ray liep naar boven, kuste Hans op het voorhoofd en trok zachtjes het laken over hem heen.

Met dank aan: Peter Berger, die samen met Pierre H. Dubois de nalatenschap verzorgt; Gerard Bes, die een documentatie over Hans Lodeizen samenstelt, en die in de Verenigde Staten gesprekken voerde met Seldon James, Raymond Daum en James Merrill; Adriaan Morriën en de familie Lodeizen. Gebruik is gemaakt van Adriaan van der Veens memoires *Blijf niet zitten waar je zit* en van Adriaan Morriëns *Cryptogram.* Het werk van Hans Lodeizen is in twee bundels verschenen bij G.A. van Oorschot, te weten *Gedichten en Nagelaten werk.*

* In het artikel ‘Hans Lodeizen om en nabij’ (zie elders in dit nummer) corrigeert Gerard Bes op 2 plaatsen mijn artikel in de Haagse Post van 26 mei 1976. Het gaat om 2 gegevens die ik destijds van Gerard Bes zelf gekregen heb ‘hij had kort daarvoor in Amerika gesprekken gevoerd met James Merrill, Raymon Daum en Seldon James’ en die naar later bleek niet juist waren. In deze versie van mijn verhaal zijn die feiten weggelaten.

Hans met zijn zusje Nele in Italië, omstreeks 1929.

Gerard Bes
Hans Lodeizen
Om en bij

> *(Aan het Haagse Om en Bij was het Roode Kruisziekenhuis gevestigd. Pas in december 1949 werd daar vastgesteld wat hijzelf tijdens het mislukte studieverblijf in de Verenigde Staten op een of andere manier al te weten was gekomen. In juli 1950, zesentwintig jaar, stierf hij aan leukemie in een Zwitserse kliniek. Het kontrakt voor de verzorging van zijn graf in Lausanne loopt tot 1990.)*

Dat waren nog eens tijden. Of overdrijf ik? Je ontdekte dat gedichten, al was het niet voorgoed, kwesties in hun macht konden krijgen die de wetenschap in boekdelen vol jargon zo goed als sprakeloos achterlieten. Ze deden dat, die gedichten, steeds weer bij komplete verrassing en met een overtuigingskracht die je niet anders dan mirakuleus kon noemen. Het leven, waaronder het jouwe, bleek allesbehalve op een inlossing van vrolijkgestemde verwachtingen uit te draaien. Wat konden kluitjes woorden in de blanko kuil van een bladzijde tegen zulke ingrijpende teleurstellingen uitrichten? In zoiets als poëzie, aan geen enkele vorm uit principe gebonden, kon je je voorstelling op voorstelling blijven vormen van het verwachte leven, waarin het gedicht het zonder woorden af zou kunnen. Vroman had je bij je om het lunchuur mee door te komen, Slauerhoff las je voor je insliep, na het geploeter met invuloefeningen en sommen. Iemand had Van Ostaijen ontdekt, een ander Achterberg, weer een ander kwam met Andreus of Lucebert aanzetten. Er werd, ondanks het al dan niet genoten literatuuronderwijs, poëzie gelezen, en er werd zelfs over gepraat. Van de draaitafel nog geen popmuziek, de graffiti nog in het stadium van de drieletterwoorden, de verbeelding bij lange na niet aan de macht.

Valt er wat Hans Lodeizen betreft nog te overdrijven? Deze zomer vroeg de VPRO-radio aan vijf of zes poëzieliefhebbers wat ze nou precies in zoiets vreemds als gedichten zagen - dit dan, om de vanzelfsprekende wartaal tenminste èrgens op te laten slaan, aan de hand van Lodeziens

omdat je het geluk niet kent

wacht even ik ben er haast
wat is de nacht zacht ik hoor
nachtegalen en kikkers

waar zijn de duinen welvend
als het lichaam daarom slaap
je er natuurlijk en de stranden
zijn verlicht als jouw ogen

luister de zee reist rond
in de vuurtoren schepen
spattend wees langzamer,

rustig en reik me je hand

ben jij het jij bent het toch...?

De geïnterviewden biechten op wat er in hen omgaat: oceanisch gevoel, invoelbare ervaring, mooie zinnen, roept meteen eigen ervaring op, mogelijkheid iemand te ontmoeten, kosmos, enorme ruimte waarin mensen bezig zijn, overgang tussen slaap en wakker worden, een moeilijk geheel, is van Lodeizen, dus het zal wel een beeldschoon gedicht zijn, en je moet niet meteen gaan interpreteren, want als je erover gaat praten, wordt het heel ingewikkeld enz. enz.

Hij werd in 1924 in Naarden geboren. Er was al een zusje, Nele. Het huis, gelegen in een schootsveld, was van hout. Na een verhuizing naar Arnhem en een langdurig verblijf in Italië, waar vader direkteur was van de Enka-vestiging Italo-Holandese, kwam het gezin in Wassenaar terecht. Er waren nog een zusje, Greetje, en een broertje, Guus, bijgekomen. De middelbare school wordt het wat deftige Haags Lyceum. Het vervoer heen en weer wordt niet zelden verzorgd door een auto met chauffeur van vaders zaak, Müller en Co. te Rotterdam. Hans is nogal een randfiguur, niet iemand die tot de zijlijn veroordeeld is, maar ervoor kiest. Hij kuiert liever met een leraar over het schoolplein dan dat hij zich met zijn medeleerlingen bemoeit. Ook aan sport doet hij niet mee. Een handicap is bovendien dat er niet veel andere leerlingen uit Wassenaar op school zijn.

De kinderen Lodeizen met hun chauffeur. Italië, ca. 1931.

In de tuin van het ouderlijk huis. V.l.n.r. Greet, Nele, Guus en Hans.

Hans bij vrienden thuis in de V.S.

Tegen het eind van de opleiding, wanneer de oorlog al twee jaar aan de gang is, doubleert Hans. Hij wordt een leerling genoemd die even intelligent als lui is. Hij vindt het maar knap lastig hoe er door iedereen op de 'ramp' gereageerd wordt en blijft doodgemoedereerd een week van huis weg. Nadat hij geslaagd is voor gymnasium alpha, moeten hij en Guus onderduiken. Na de bevrijding is het weer hard werken geblazen. Hij begint, op aandrang van zijn vader, de rechtenstudie. Als dan straks het zakenleven tegenstaat, kan hij altijd nog de diplomatie in. Maar na twee tentamina gaat het bergafwaarts en wil hij er meteen een punt achter zetten. Het is hem onmogelijk zich lang onledig te houden met slaafs uit het hoofd leren van niet al te boeiende leerstof, juist omdat het hem aan tijd ontbreekt om zich genoeg in al zijn interesses te kunnen uitleven. Hij mist het vereiste bèta-diploma om de biologiestudie aan te kunnen vatten. Een bevriende professor, dr. Stärcke, schrijft een klinkende aanbeveling en Hans, groot natuurliefhebber, wordt toegelaten op Amherst College in Amerika. Daar is dan alle hoop op gevestigd. Het eerste jaar gaat voortreffelijk, maar het tweede jaar blijkt dat hij er met de pet naar gooit. Terug in Holland moet hij van zijn vader dan maar geloven aan een baantje op één van de kantoren van diens zaak. Bedoeling is dat hij in de praktijk opklimt naar een goede positie. In Amerika heeft hij genoeg van de vrijheid geproefd om daar ook nu goed mee overweg te kunnen. Echt werken is er maar heel zelden bij. Geen kollega die er bezwaar tegen maakt, heus niet alleen omdat hij de zoon van de grote baas is. Zo gedraagt hij zich allerminst. Hij neemt iedereen voor zich in. Bovendien moet hij vaak verzuimen vanwege een ziekte die hij onder de leden schijnt te hebben. Als hij al achter het bureau te vinden is, zit hij meer grapjes uit te halen en de draak te steken met de gewichtigdoenerij van het in feite zo banale zakendoen, dan dat hij doet waarvoor hij is aangesteld. Zeker bij mooi weer wandelt hij ruimschoots door stad en park, leest op zijn gemak in Proust, de schrijver aan wie hij dan het meest verslingerd is, schrijft het ene gedicht na het andere, maakt vrienden, met wie hij, als het zo uitkomt, tedere momenten beleeft. Bij slechter weer duiken ze een restaurant of bioskoop in. Tot het grote lezerspubliek is het pas later doorgedrongen, maar homosekseule dichters beschouwden hem meteen als de eerste in de Nederlandse letteren die zijn hartstochten niet langer verpakte in veilige, heteroseksuele tafereeltjes.

Een tweede Nederlandse dichter als Lodeizen is er niet. Daar is hij te bijzonder voor, te weinig Nederlands ook. Als hij niet in de gelegenheid was geweest om, gemeten naar de omstandigheden van het naoorlogse tijdvak, uitgesproken kosmopolitisch door zijn korte leven te gaan, reizend, lezend en dus ook dromend, zou hij ons bedrukte polderland niet zo snel met zijn bijna mediterrane dichterlijkheid verrast kunnen hebben. Zijn poëzie heeft maximaal effekt bij een minimum aan effektwerk.

Je leest er weinig of geen stilistische inspanning aan af, zo soepel wordt reliëf gegeven aan een diversiteit, rijker bij nader inzien, van belevenissen van hand en hart. Zijn Nederlands geeft zich geïnspireerd gewonnen. Dat is bijzonder, want in ons taalgebied kan een gedicht al snel door zelfs maar een restje weerbarstigheid gefrustreerd raken. Hij ontleent aan onze taal ongeveer de lenigheid van het Frans of het Engels, talen waar hij goed in thuis was.

Echt bekend werd hij door *Het innerlijk behang en andere gedichten* (1952). *Het innerlijk behang* zelf was nog net tijdens zijn leven uit de drukkerij gekomen. Die 'andere gedichten' waren door drie dichters, twee oudere en een jongere, bij elkaar gezocht: Jacques Bloem en Jan Greshoff, die wel eens gebruik mochten maken van Lodeizens sr. Parijse pied de terre en die door hem voor de selektie gerekruteerd waren, en Adriaan Morriën, die Lodeizen jr. zelf gekend had. 'Hans Lodeizen was een door hem ontdekte debutant, die, altijd goed bij kas en van auto met eigen chauffeur voorzien, Adriaan menigmaal tracteerde. Inmiddels was Lodeizen overleden en veel beroemder geworden dan Adriaan. De posthume uitgave werd dermate behulpzaam verzorgd, dat er verscheidene gedichten tweemaal in voorkwamen.' Aldus W.F. Hermans in *Manderijnen op zwavelzuur.*

'Hij becommentarieert, maar doet niet mee', schrijft J. Bernlef in De Gids als in 1969 de tweede bundel met nagelaten werk is verschenen. 'Hij is als een zieke die vanuit zijn raam naar de wereld kijkt, een toeschouwer.' Drukken hier de jaren zestig hun stempel met hun eis van engagement en hun afkeuring van kunst als vluchtheuvel? Of raak je als je wat ouder wordt een beetje op een dichter als Lodeizen uigekeken? Bernlef, sprekend voor een zekere groep volwassen geworden heren en dames: 'Wat irriteert mij nù bij Lodeizen? Het poëtische dat ik als jongen zo mooi vond.' Lodeizen alleen voor jongeren? Jeugdwerk van dichters die gewoon van ouderdom sterven, weet doorgaans aan het lot van zo'n etikettering te ontsnappen. Als je Lodeizen onbevangen leest, op welke leeftijd ook, moet je met gemak iets verder kunnen komen dan de vaststelling dat hij alleen maar poëtisch is. Bovendien was Lodeizen beslist niet de toeschouwer waar Bernlef hem voor houdt. Hoe dan ook, de reaktie op de geestdrift van nog maar pas geleden, op het buitenproportionele epigonisme vooral, is duidelijk. Het kon niet uitblijven. Alleen gaat de ene kritikus, Rutger Kopland bij voorbeeld, wat genuanceerder te werk dan de andere, zoals K. Schippers, Barbarber-kameraad van Bernlef, die aandacht vraagt met zinnen als: 'Vijftien jaar epigonisme heeft Lodeizens poëzie veranderd in verwisselbare souvenir-Eiffeltorentjes, een soort Disneyland-poëzie vol niet onvriendelijke clichés.' En: 'Zijn gedichten horen voor mij bij Wim Noordhoeks Jeugdsentiment van de Jaren Vijftig, bij een sfeer van nostalgische onzekerheid, die nu voorgoed voorbij is.'

Zo'n twee decennia lang werd hij, weer meer door jong dan door oud, gelezen, bejubeld en nagevolgd. De ene kritikus na de andere stak de loftrompet. Een enkeling, bekend van voor de oorlog, had reserves. Je leest het nergens met zoveel woorden, maar het moet de oudere garde opgelucht hebben dat iemand als Lodeizen, vergeleken met die vermaledijde Vijftigers, tenminste door de vingers gezien kon worden. Misschien had hij het pleit zonder de experimentele stampij niet zo makkelijk gewonnen. Twee of drie van de nieuwlichters staken hun bewondering overigens niet onder stoelen of banken. Keer op keer kon uitgever Geert van Oorschot met een herdruk komen. Iedereen wist de paar dingen die over de dichter bekend waren geraakt. Eén: rijkeluiszoon uit Wassenaar. Twee: jong gestorven aan bloedkanker. Drie: melancholie en nog eens melancholie. Scholier, student of grijsaard, iedereen vond zich moeiteloos in zijn toon, beelden en stemmingen. Zijn taal deed gewoner aan dan die van andere nieuwe dichters, 'mist de opzettelijkheid en gewrongenheid van veel uit hun werk', schrijft Knuvelder. Zijn gedichten waren even indringend als de manier waarop Joop Admiraal ze destijds in Shaffy Chantant voorlas - zoals

Hans Lodeizen ze ook zelf aan een enkeling heeft voorgelezen, snel, onnadrukkelijk, terloops bijna.

Omstreeks 1932.

De kinderen Lodeizen in Zwitserland, ca. 1931. V.l.n.r. Nele, Greet, het dienstmeisje Hanna, Hans en Guus.

Hans thuis gefotografeerd. Omstreeks 1946.

De familie Lodeizen in Lennerheide, Zwitserland. Omstreeks 1934. Hans op de voorgrond.

De laatst genomen foto van Hans. Met zijn vader in Zürich. 1951.

Als ik echt gelukkig was, schreef en las ik niet, zei Tsjechow al. Hans Lodeizen hield van boeken, las veel van nogal uiteenlopende schrijvers: Plutarchus, Fontenelle, Casanova, Hölderlin, Novalis, Rimbaud, Mallarmé, De Régnier, Nietzsche, Yeats, Rilke, Eliot, Eluard, Sartre. Kapot van Shakespeare was hij niet. Na in New York *Anthony and Cleopatra* gezien te hebben, maakt hij de volgende notitie in de trein op de terugweg naar Amherst: 'Shakespeare is niet zo mijn smaak, ik houd meer van een geconcentreerd drama als *Medea.* S.'s grappen vind ik niet grappig: zijn mensen hebben teveel tijd nodig om dood te gaan, en hun handelingen (vooral ook hun woorden) zijn vaak onverklaarbaar (dit is reëel, maar het drama moet de realiteit op een delicatere manier gebruiken).' Na Amerika leest hij vooral homoseksuele schrijvers, Auden en Lorca bij voorbeeld, en altijd heeft hij een deeltje Proust op zak. Hij raadde iedereen aan *Orlando* van Virginia Woolf te lezen. Op Gide had hij het niet. Dat blijkt uit het parodiërende 'Reis naar de Congo', en niet minder uit de passage die hij in een ongepubliceerd gedicht tussen haakjes heeft geplaatst: 'Proust heeft verborgen/ geleefd, Rimbaud brak/ aan stukken, Mallarmé/ versteende en Gide was/ een stijve intellectuele flikker.' Hij hield van muziek, van Franse chansons, van Roussel, Honegger, Strawinsky en vooral van Ravel - de laatste dagen van zijn leven liet hij Raymond Daum, zijn studievriend uit Amerika, steeds maar 'Daphnis et Chloé' op diens eenvoudige koffergrammofoon spelen, en bijna letterlijk is hij in de lyriek ervan weggezeild. 'Ik stel me de hemel voor als een plaats waar aan één stuk door Daphnis et Chloé wordt gespeeld', zei hij tegen Ray. Zielsveel hield hij van ballet: Nyjinski heeft hij nooit zien dansen, maar Jean Babilée, Roland Petit, Leslie Caron wel. Hij hield van schilderijen, van de surrealisten, Salvador Dali vooral, en van Marc Chagall en Pablo Picasso. In de bioskoop zag hij Cocteau, Clair, Hitchcock.

Wie schrijft om meer macht over de kansen van het leven te krijgen, probeert ook wat hij schrijft stilistisch zoveel mogelijk naar zijn hand te zetten. Schrijven is dan een vaardigheid met hetzelfde oogmerk als je met het leven zelf hebt. Lodeizen hield van kunst en schreef, gedichten hoofdzakelijk, om het leven draaglijk te maken en, waar mogelijk, onder kontrole te krijgen. Alsof het ontoereikend was het alleen maar te denken, prentte hij het zichzelf bij herhaling schriftelijk in, in poëzie, maar ook in wat bijna zakelijke memo's zijn: 'Ik wil niets meer schrijven: 1. dat niet karakteristiek voor mij is 2. dat niet haar ontstaan dankt aan een behoefte tot leven.' Nog een voorbeeld:

'Ik haat alle werk: en zo haat ik de literatuur. Ik schrijf wat mij helpt om te leven.'

Niet dat hij materiële zorgen gekend heeft. Zijn vader was president-direkteur van Müller en Co., nu onderdeel van Internatio (dat niet lang geleden miljoenen dollars verloor) en toen al wat we nu een miltinational noemen. Maar het bestaan kende voor Hans genoeg minder prettige kanten: de hoe dan ook isolerende voornaamheid van het Wassenaarse milieu, geen al te makkelijke vader, homoseksualiteit (waar hij allesbehalve mee te koop kon lopen), vijf jeugdjaren bezettingstijd, zwakke gezondheid (tot zijn twaalfde jaar astma, maar daar bleef het niet bij) en de steeds dichter aan zekerheid grenzende verwachting jong te sterven.

Dat laatste is hem, hoe dan ook, op zijn vroegst in de loop van 1947 zelf min of meer duidelijk geworden. Het is anders moeilijk te verklaren waarom hij, in Amerika vrij als nooit eerder, zijn biologiestudie aan Amherst College in Massachusetts volledig liet sloffen, na een briljant eerste jaar, en het vooruitzicht inkalkuleerde aan het eind van het tweede studiejaar terug naar het benauwde Holland te moeten. Van juni 1948 dateert trouwens een soort testament, geschreven in New York. 'Men krijgt de indruk dat de aankondiging van zijn dood in de gedichten vóór 1950 (sic) berusten op pose', schrijven Sinninghe Damsté en Molin. Hebben ze het niet over de indruk van een nabestaande die oordeelde met afgewende blik?

In 1950 stierf hij 26 jaar oud. Weer 26 jaar later wilde ik proberen iets meer over hem te weten te komen dan het weinige dat al bekend was. Meer dan twee portretschetsen, hoe verrassend ook, vond ik niet. De eerste, opgenomen in *Cryptogram*, was van Adriaan Morriën. Zonder zijn bemoeienis zou Hans Lodeizen geen gedrukte uitgave van het bundeltje *Het innerlijk behang* in zijn handen hebben kunnen houden. De tweede schets vond ik in Adriaan van der Veens *Blijf niet zitten waar je zit.* Een telefoontje met Peter Berger, die met Pierre H. Dubois de bundel *Nagelaten werk* (1969) samenstelde, leerde me dat ik in Amerika meer dan in Wassenaar kans had wat licht op te steken.

Aan de oostkust ontmoette ik vier van Hans' vrienden. James Merrill allereerst, student Engels, zoon van een multimiljonair, handelaar in effekten in New York en belangrijk geldschieter voor Amherst College, waar alleen zonen van welgestelde ouders konden studeren. Hij was sterk gecharmeerd van de pas gearriveerde, nog wat schuchtere Europeaan. Hans zelf moet behoorlijk onder de indruk zijn geraakt van James' belezenheid, vroege dichterschap en brede toegewijdheid aan de muzen. Dat blijkt ook wel. Hij droeg een kort en raadselachtig gedicht aan hem op, wijdde een ander aan een 'Avond bij de Merrill's', richtte weer een ander aan Jim (ik zou willen weten enz.), maakte een superieure vertaling van 'Kite Poem' en schreef 'De vormen van dood', naar James Merrill, een rijk, vijfdelig staal van dichterlijke co-produktie. Geen ander betrok hij zo uitgesproken in zijn werk. Van dat werk maakte hij voor hem ook geen geheim: herhaaldelijk kwam hij aanzetten met een gedicht waarvan hij voor de vuist weg een Engelse versie leverde.

Het eerste gedicht, niet langer dan vier regels, probeerde Anita Koster in sluitend verband met een aantal buitentekstuele gegevens te brengen. Dat kon niet anders dan stranden op zo'n smalle en onzekere basis - vreemd dat haar artikel juist in Merlyn (mrt. '66) verscheen, het invloedrijke literaire tijdschrift dat propageerde je uitsluitend op het werk te werpen en de dichter erbuiten te laten: interpreteren zonder biografisch hulpmateriaal. In ieder geval had ze een poging gewaagd samenhang boven tafel te toveren waar deze, door Jan H. Cartens, ontkend was. Meer pogingen volgden sindsdien. Gelukkig maar. Op het eerste gezicht lijkt de poëzie van Lodeizen bijzonder spontaan van karakter. Toch is de struktuur ervan zeker niet altijd aan het eerste toeval overgelaten en heeft die een soms verbazingwekkende hechtheid. Hij had het talent om in één keer op papier te krijgen wat hem voor ogen stond. Om althans de indruk te wekken dat hij dat kon, moet hij heel wat kladversies gemaakt hebben.

Hans moet meer met James zelf affiniteit gevoeld hebben dan met diens wereld. Die vond hij vermoedelijk te geëxalteerd en te verfijnd. Zijn reserves blijken helder uit de vriendelijk spottende beschrijving van een 'Avond bij de Merrill's', rechtstreekser nog uit het zelfs enigszins polemische 'Jim ik zou willen weten/ wat maakt het de moeite waard/ dat je door blijft schrijven/ brieven, opstellen en gedichten...' Zelf wilde Hans alleen maar tijd inruimen voor het laatste, voor gedichten: ze vulden de onvermijdelijke of vrijgemaakte uren van eenzaamheid en prentten hem verbeeldingsgewijze in wat hij, zo lang het nog kon, voor geen prijs bij verbeelding had willen laten. Hij dichtte niet om een oeuvre op stapel te zetten, maar om het tegengewerkte leven met verlangde mogelijkheden uit te breiden, de verplichte dag niet helemaal zonder vertrouwen uit te dienen, moed te vatten, niets meer of minder dan levensmoed, durf om roekelozer dan ooit het verbod van de liefde te overtreden, om 'het laatste plezier van de stervende', 'het ene buitengewone avontuur in de nacht', 'liefkozingen en omhelzingen', 'een geluk dat veel later/ en veel beter dan in mijn dromen/ mijn hals zal strelen en diepe rust in mij als wijn in een glas zal gieten...' Om als een epistolair talent uit de bus te komen miste hij alle ambitie. Als hij al met een brief van zich liet horen, schreef hij nogal prozaïsch en een beetje plichtmatig, niet vaker of meer dan hij nodig vond. James' laatste brief aan Hans kwam ongeopend uit Lausanne retour...

De mysterieuze Seldon aan wie *Het innerlijk behang* was opgedragen, bleek Seldon James te zijn, destijds business-student. Hans moet de flair benijd hebben waarmee Seldon het leven naar zijn hand kon zetten. Hij was bovendien de mooie, ruige, begeerde jongen - heeft later niet kunnen doorgronden waarom dat bundeltje uitgerekend aan hem was opgedragen.

Raymond Daum, student geschiedenis, was Hans' boezemvriend. Ze trokken veel samen op. Hij kan nog steeds moeilijk geloven dat Hans homoseksueel was, eenvoudig omdat hij er nooit ook maar iets van gemerkt heeft.

Julio Torres was Portoricaans, van arme familie en aanmerkelijk jonger dan Hans. Nu leidt hij een gerenommeerd Portoricaans danstheater annex dansschool. Hans' vertrek terug naar Holland kwam als een komplete verrassing. Hans deed of het afscheid helemaal niet definitief was. Julio's brieven kreeg hij in bezit door bemiddeling van Adriaan van der Veen. Over zijn ziekte en het onverbrekelijke gevolg had Hans nooit met een woord tegen wie ook gerept - een enkeling vertrouwde hij toe dat hij zich wel eens zorgen maakte over zijn gezondheid. Het moest geheim blijven om de levenskansen niet nog meer in de waagschaal te stellen.

Het doodsbericht heeft Julio, maar niet alleen hem, met verbijstering en wanhoop geslagen. Zijn reaktie aan Adriaan van der Veen was hartbrekend: ‘Dit tragische nieuws doet mij vreselijk pijn, maar ik kan niet geloven dat hij dood is. Ik kan gewoon niet geloven dat hij dood is, hij leeft, ik weet het. Hoe is het allemaal gebeurd? Waarom heeft God hem van het leven en van mij weggenomen? Misschien in een andere tijd zal ik van iemand anders houden maar nooit zoals ik van hem gehouden heb. Hij was mijn inspiratie, mijn alles. Waarom heeft hij nooit gezegd wat er aan de hand was, waarom? Had hij mijn laatste brief gekregen? Hij was de beste ervaring in mijn leven. Ik zal hem nooit, nooit vergeten. Toen ik het bericht kreeg wilde ik er een einde aan maken, maar toen realiseerde ik me dat als ik dat deed ik nooit meer zou kunnen genieten van de herinnering dat hij van mij hield. Ik probeer het beste van de toekomst te maken, zonder hem is het moeilijk maar het leven gaat door. Ik zal proberen te worden wat hij wilde dat ik zou worden. Hij wilde erg graag dat ik een klassiek danser in plaats van een Spaans danser zou worden. Ik had een verrassing voor hem voorbereid: toen hij weg was ging ik naar de dansakademie, nu ben ik de beste danser op school, maar hij is nu weg en ik kan alleen van hem houden vanuit de wereld van de levenden. Als ik ooit beroemd word, misschien kom ik dan naar Holland om zijn graf te bezoeken. Ik kan jou dan ook zien, hield hij soms van iemand anders? Nee? Hans betekende voor mij een nieuw leven boven het mijne. Ik leefde zijn leven en het mijne. Ik herinner me de tweeënhalve maand die ik met hem in 1948 doorbracht, wat een dagen! Vrolijk en licht. De zon scheen vierentwintig uur per dag. Alles was hemels. 14 november 1948 ging hij naar Nederland terug. Op die dag rustte een vloek, schreef hij me. Sinds die tijd vochten we uit alle macht om bij elkaar te zijn, maar zoals je weet is er helemaal niets gebeurd. Waarom heeft me nooit verteld over zijn ziekte? Waarom? Ik hoop je een keer te ontmoeten en je dan zelfs dankbaarder te zijn dan nu. God zegene je omdat je zo aardig voor ons bent. Blijf schrijven alsjeblieft. Jij bent de enige die Hans en mij kende.’

Moeizaam opgebouwde kontakten kunnen op details al makkelijk verstoord raken. ‘Toen Merrill jr. de metafoor bij Proust gevonden had, zijn proefschrift schreef en daarmee zijn graad behaalde, kreeg James een blok huizen in New York cadeau', las betrokkene in de Haagse Post (22 mei 1976), 'when in fact he gave me a gold cigarette case worth at most $ 500', korrigeerde hij me.

'Hans kreeg maandelijks een toelage uit Nederland. De uitbetaling liep via de Amerikaanse directeur van het kantoor van Müller en Co. in New York. Zo kwam hij in contact met Ries, die hij maandelijks bleef ontmoeten. Later onderhield hij een drukke literaire correspondentie met Ries. Vreemd genoeg vertelde Hans Ray dikwijls dat Ries hem verveelde. Als hij uit New York terugkwam, zei hij tegen Ray: 'Ik moet de dag een kleurtje geven. Dan begon hij zich te poederen', las Raymond Daum in de Haagse Post. Misverstand: niet Hans, maar Ries had zich gepoederd, en Hans vond dat wel grappig, wilde het spelletje allesbehalve belachelijk maken.

Over Seldon James, evenals Hans buitenlander (Uruguay), staat in de HP dat hij een rauwdauwerige manier van optreden had, zich een geaffekteerd spraakje had aangeleerd om op het deftige Amherst niet uit de toon te vallen. Enz. Natuurlijk hoef ik op Seldon James niet meer te rekenen.

Hans' vader, dit jaar op 92-jarige leeftijd in Wassenaar overleden, zag niet bijster veel in een biografische benadering van wijlen zijn zoon de dichter. De moeder en oom van Petrarca konden immers ook niet meer geïnterviewd worden, en toch werd het bijzondere familielid nog gelezen. Ik moest maar over Shakespeare of Couperus gaan schrijven.

Lodeizen sr., die na de onderwijzersopleiding in de avonduren de rechtenstudie voltooide, heeft met mr. Peter Berger en mr. Sinninghe Damsté, confrères dus, herhaalde gesprekken over zijn zoon gevoerd. Uiteindelijk heeft hij, samen met echtgenote en beide dochters, ook voor HP-journalist Jan Brokken een volle middag ingeruimd, en een tweede middag voor mij.

Over alles valt te schrijven. Een biografie komt zo goed als nooit erg ver uit de buurt van een vie romancée, en waarschijnlijk geldt dat zelfs voor iedere autobiografie. Wat je optekent, zo overtuigend als je maar kan, is nooit hetzelfde als wat eraan ten grondslag ligt. Het enige wat je doet is daar van alles aan toevoegen, ondanks alle voortreffelijke schijn van soms letterlijke gelijkenis. Aan iedere vaststelling valt wel iets uit te breiden, af te dingen of bij te stellen. Wie Lodeizen bestempelt als een melancholikus, mist vast en zeker een paar andere opvallende kanten van zijn persoonlijkheid. Behalve toeschouwer was hij ook aktivist, in ruimere dan politieke zin en bijna altijd als individualist, stijfkoppig revolterend tegen beperkingen die door angst en domheid gedikteerd waren. Doodsverlangen? Als pose? Misschien dat binnen het onaantastbare domein van de verbeelding twee gebieden met elkaar in aanraking móesten komen: enerzijds het leven zoals hij het moest proberen te leven, ondanks alles, zonder inachtneming van de reglementen van welke onderdrukkende moraal ook, en anderzijds de dood, voorzover hij zich daar een vriendelijke voorstelling van maakte als zijn hart vrij was van angst en opstandigheid. Op het laatst van zijn leven, vlak voordat hij het bed niet meer uit kon, liep hij, ondersteund door Raymond Daum, naar het balkonraam van zijn ziekenkamer. Samen keken ze naar de mensen die buiten ergens naar op weg waren, in een wereld waarvan leek of die altijd al ver buiten bereik had gelegen. Hans bedwong zijn tranen niet, verlangde, zei hij, zielsveel naar het eenvoudigste leven, één met de mensen om je heen, als een mier onder de mieren, niets meer of minder.

Het Watergate-schandaal van destijds, waardoor de Amerikaanse president Nixon van zijn troon recht naar omlaag duikelde, bracht journalisten, studenten, werklozen en hobbyisten op het aantrekkelijke idee ook een schandaaltje boven tafel te werken. Er was keus genoeg en de demokratie stond garant voor de toegankelijkheid van de openbare gegevens. De lol schijnt er sinds een tijdje weer een beetje van af te zijn. Een schandaal doet niemand meer iets.

Een beter idee is nu misschien dat iedereen eens een biografie van de grond probeert te krijgen. Het lijkt een tijdrovend karwei (de levensbeschrijving geniet hier te lande weinig traditie, zul je merken), maar als je vroeg begint, kun je na je pensionering de zaak afmaken. Het is spannender dan lezen, geschakeerder dan schandaal-research, het afdoende antwoord op roddelzucht, minder riskant dan recherchewerk en het geeft een extra dimensie aan de scheppingen van de persoon die het onderwerp van je speurtocht is. Her en der ontmoet je allerlei heel verschillende mensen. Zelfs de dagen die je in bibliotheken en archieven slijt, zijn opwindender dan je misschien denkt. Sla vooral zijpaden in; anders word je monomaan en leer je eigenlijk niet zo gek veel. Bovendien zal menig zijpad een hoofdpad blijken te zijn of ernaar toe blijken te leiden. Iedere richting die je in slaat, horizontaal of vertikaal, leidt tot verrassende en leerzame dwarsverbindingen. Niet de slechtste manier om wereld en mensdom, werk en leven te bestrijken zowel als te doordringen. Alles komt, als je flink volhoudt, in een mooi raamwerk te passen, alsof dat a priori, in andere dimensies, al bestond.

Waar zijpaden je al niet heen kunnen voeren. Ik heb de tegendraadse, au fond zo zachtaardige Wim Schumacher en zijn tekeningen en schilderijen leren kennen; hij kende Lodeizen sr. voordat deze in het huwelijk trad met mejuffrouw Greta Gijswijt, die daarvoor haar toneelkarrière bij dr. Willem Royaards opgaf. Ik heb een beeld gekregen van de bijzondere persoonlijkheid en al even bijzondere ideeën van professor A. Stärcke op het terrein van de sociale psychologie; hij deelde met Hans Lodeizen de liefde voor de entomologie, de studie van mieren in het bijzonder. Ik leerde de Duizenddichter Willem Berend H. kennen, die een fenomenale poging onderneemt de poëzie eindelijk weer naar het volk te brengen; hij wijdde de tweede aflevering van zijn Inktkoelie, semi-literair tijdschrift rond en om de Nederlandse dichtkunst, aan Hans Lodeizen.

Ik nam verbijsterd kennis van de onfrisse politieke hetze tegen mr. L.A. Ries, topambtenaar onder Colijn en homoseksueel; na het zogeheten schandaal nam Lodeizen sr. hem in dienst bij Müller en Co. op het kantoor in New York.

De jaren tachtig zijn al een eindje op streek. Een oordeel over Lodeizen hoeft niet meer mank te gaan aan irritatie of bewondering die aan appelflauwte grenst. Beide slaan de plank mis. Zijn werk kent matige passages. Soms strandt je aandacht op de buitenkant van regels die al te gezocht of alleen maar ondoorgrondelijk zijn. Er zijn fragmenten die hij haastig op papier heeft gezet, als een soort van dagboeknotities, en waar hij zich door tijdgebrek niet verder om heeft kunnen bekommeren. Uitsluitend *Het innerlijk behang* heeft hij voor publikatie bedoeld. Al het andere, soms al wel tot een betitelde afdeling gegroepeerd, is postuum, en het merendeel daarvan zou hij ons niet onthouden mogen hebben.

Meer en meer, in tijdschriftartikelen en boekjes, wordt geprobeerd te ontdekken wie Hans Lodeizen was, wat zijn werk tot in hoeken en gaten voorstelt. Voor grootscheeps epigonisme hoeft niemand meer bang te zijn. Alle mogelijke en onmogelijke varianten van de vrije dichtkunst hebben de revue in dichte drommen gepasseerd, en zelfs de reaktie daarop, de toepassingen van allerlei vorige-eeuwse stijlfiguren, lijkt een beetje tot bedaren te zijn gekomen. Steeds meer en betere vertalingen verlenen inzage in de literatuur waar rond 1950 weinig of niets in gezien werd, maar die de nieuwe dichters van toen, Lodeizen inbegrepen, en daarmee onze brave vaderlandse letterkunde, op een weer wat breder spoor zetten.

In zijn poëzie overheerst de eerste persoon enkelvoud. Maar voor de lezer is hij eigenlijk anoniem, en daardoor, voor de duur van het gedicht, bijna de lezer zelf - als die daar tenminste geen stokje voor steekt. Autobiografie en anekdotiek blijken alleen maar losse aanleiding, schijn - het is zo goed als vruchteloos die terug te voeren op kalenderdata en stippen in je atlas. Uiteindelijk, tegen wil en dank, was op papier het leven het meest buigzaam.

Adriaan van der Veen
Tussen Wassenaar en New York: op weg naar de dood
Herinneringen aan Hans Lodeizen

Roekeloos, begerig, absoluut zonder angst voor de buitenwereld. Zo trof ik Hans Lodeizen aan, toen ik met mijn vrouw voor het eerst met hem kennismaakte na zijn terugkeer uit de Verenigde Staten.

Tegelijk viel het op dat zijn heftig verlangen te krijgen wat hij begeerde, zijn leven in te richten zoals hij dat wenste, hem niet gevoelloos of hard maakte. Zijn leven in het Wassenaarse ouderhuis na zijn studietijd in Amerika, beschouwde hij als voorlopig, maar hij wilde niemand bruskeren en vooral zijn ouders niet kwetsen en teleurstellen. Er bestond een bijzonder hechte familieband.

Op enkele uitzonderingen na, een ontmoeting met de schrijfster Jo Boer in hotel De Wittebrug en met de Amerikaanse toneelschrijver Thornton Wilder in Amsterdam, zagen we elkaar altijd bij hem thuis of bij ons, nooit in een of ander café. Hij had wel relaties in de stad, maar die hield hij geheim. Bij ons zinspeelde hij erop, maar nooit meer. Wel was het duidelijk dat hij na een bezoek vaak doorging, Den Haag in. Voor zijn ouders was hij dan bij ons. Dat was zijn alibi.

Wij vonden dat doodgewoon, heel begrijpelijk. Zijn erotische voorkeur kende ik. Tenslotte had ik voor het eerst van hem gehoord van mijn oudere vriend, dr. L.A. Ries, thesaurier-generaal voor de oorlog, tot hij door laster bij een homoseksueel schandaal werd betrokken.

Ries was zo bekwaam en had zoveel invloedrijke vrienden gehouden dat hij al in de eerste oorlogsjaren uit Lissabon, waarheen hij was uitgeweken, voor een belangrijke functie naar het Nederlands Informatie Bureau in New York werd gehaald. Ik werkte voor hem vóór ik in 1942 voor een jaar naar Washington vertrok en hij zorgde ervoor dat ook Jan Greshoff uit Zuid-Afrika naar New York kon vertrekken voor stimulerend, vooral cultureel gericht voorlichtingswerk.

Door deze band tussen Ries en Greshoff - met wie ik al sinds mijn jeugd bevriend was - heeft Greshoff onmiddellijk aandacht besteed aan de poëzie van Lodeizen. Betrekkelijk kort voor zijn dood heeft Hans Greshoffs lovende bespreking van zijn debuut *Het innerlijk behang* in Het Vaderland nog kunnen lezen.

Ries stuurde mij als eerste wat verzen van Hans uit New York toe (die ik weer aan Adriaan Morriën liet zien; hij vooral heeft veel gedaan voor de promotie van Hans' werk). Ries zag er weinig in, vond die poëzie maar vreemd en geforceerd. Door de nieuwe vorm, nog vóór de experimentele explosie in ons land, ontging hem de echtheid en gedrevenheid. Mij was nooit iets dergelijks onder ogen gekomen, ook niet in Amerika, maar de gedichten leken me net zo waardevol als de eerste verzen van L.Th. Lehmann die ik in 1938 kreeg - ze stonden in een oud schoolschrift - van een neefje van me, evenals Lehmann leerling op de hbs in Schiedam. Zo makkelijk leesbaar als Lehmanns eerste werk waren ze overigens niet. Pas na herlezing kon ik begrijpen wat Hans bezighield: het roekeloos zoeken naar erotiek, dat voor hem voor een moment de afhankelijkheid van het ouderhuis, nog meer het vaderhuis, ophief.

Verrassend was verder ook Hans' taalgebruik dat sterk door het Engels was beïnvloed. Hij ontwierp zijn eigen regels, met een volmaakte onverschilligheid voor iedere taalconventie. Net zoals hij zich zonder angst in elke situatie stortte, welke risico's daar ook aan waren verbonden, zo sprong hij een gedicht in. Wat hij in zichzelf bezat aan taal drukte hij uit op papier als verf uit een tube, meer gericht op het totale effect dan op nauwkeurigheid. Hij hechtte aan zijn poëzie, dat heeft hij ons wel duidelijk gemaakt. Wat hij schreef trof ons vaak als kreten, soms noodkreten.

Steeds drong in zijn verzen de melancholie door, die hij in zijn dagelijkse leven ver op de achtergrond hield, een droefheid waarvan ik een enkele keer een vermoeden kreeg, al vóór zijn ziekte - op late avonden op het terras van het Wassenaarse huis, hoe vrolijk het gezelschap om hem heen ook was.

Toch slaagde Hans er gewoonlijk makkelijk in zich onder vrienden, zonder enige opdringerigheid in het middelpunt te plaatsen. De eerste indruk van hem, toen hij op aanbeveling van Ries ons kwam opzoeken, was overrompelend. Zoals ik eerder heb beschreven in het derde deel van mijn memoires *Blijf niet zitten waar je zit*, van het begin af aan hield hij het gesprek gaande. Met geen woord sprak hij over zijn poëzie, of over het leven dat hij hier leidde, of kort daarvoor in Amerika. Des te meer had hij over mieren die een grote passie voor hem bleken te zijn.

Hij was het allerjongste lid, vertelde hij, van een London Biological Society of zoiets en hij wisselde geregeld gegevens uit over zijn mierenbevindingen. Hij wou een woordenboek samenstellen van de mierentaal. Door het geduldig opvangen van de geluiden die zij maakten had hij al zestien woorden.

Mijn vrouw en ik luisterden verbluft en verrukt naar wat hij had te zeggen. Ries had ons onvoldoende voorbereid op wie wij in huis zouden krijgen, een volstrekt unieke persoonlijkheid. Des te aantrekkelijker was hij omdat zijn mierenrelaas geen show was, vooral ook geen poging om zich interessant voor te doen, maar evenmin diepe ernst. Hij stak een beetje de gek met zichzelf en met zijn mierenobsessie.

Hans' gezicht bleef terwijl hij sprak steeds in beweging, zo herinner ik me, heel levendig, met veel optrekken van zijn wenkbrauwen alsof hij zelf verbaasd raakte door wat hij allemaal beweerde. Hij had golvend blond haar, naar de mode van die tijd hoog opgekamd. Zijn kleren waren niet opvallend verzorgd, hij verscheen meestal in een monty coat. Wel droeg hij altijd een of andere foulard van een mooie zij die uit Frankrijk kwam, het land van zijn voorkeur door de dichters die hij het eerst was gaan bewonderen, René Char, Aragon.

Door het mierenverhaal kreeg ik toch enig zicht op de achtergronden van zijn leven. Het beeld doemde op van een jongen die zich in oorlogstijd afkeerde van de volwassenen om het zo klein mogelijke leven te verkennen van de mieren, dat hem niet verwarde of mistroostig maakte en zijn wakkere intelligentie prikkelde.

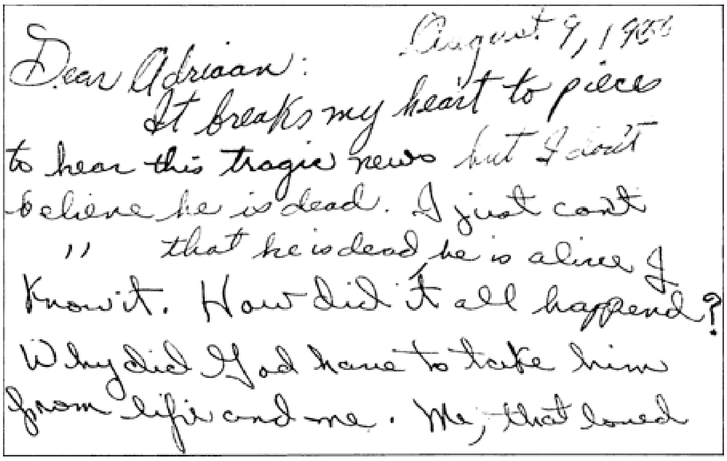
Met ons en ik geloof met vrijwel iedereen was hij overigens bijzonder ontspannen in de omgang, zonder schuwheid, maar ook zonder veel van zichzelf prijs te geven. Even snel als hij sprak kon hij verrassen met iets aardigs, genereus. Toen mijn vrouw de zijden das die hij omhad bewonderde knoopte hij die los en gaf die haar. Tijdens zijn ziekte toen we nog niet wisten hoe ernstig die was, schreef hij een warm briefje aan ons zoontje dat aan het herstellen was van een astma-aanval, met een tekening van hemzelf, ook in bed.

Ik heb hem nooit horen klagen, ook niet in de periode toen tot hem was doorgedrongen dat hij tot de dood was veroordeeld. Zijn gevoeligheid was zeker groot, maar met zijn sentimenten liep hij niet te koop. Dat heeft weleens tot misverstanden geleid, in de eerste plaats bij Ries die toch al lang niet alles begreep van wat Hans bewoog.

Ries was diep gekwetst en woedend zoals hij mij schreef toen hij na de dood van zijn moeder - zijn dierbaarste bezit - niets van Hans hoorde. Ik had meteen geschreven, net als iedereen zou hebben gedaan die wist wat Ries voelde, ook al had hij van die deelneming niets gemeend.

Toen ik Hans er naar vroeg bleek dat hij was blijven zwijgen uit gêne en een sentiment van machteloosheid. Wat moest je iemand schrijven die verloren had waaraan hij het meest hechtte? Zo iets toch te doen uit plichtsbesef kwam niet overeen met Hans' karakter. Ik vond dat na zijn uitleg volstrekt overtuigend, maar dat Ries duidelijk te maken was onbegonnen werk. Hans was er niet toe in staat zich te schikken naar de conventie, niet in de taal en evenmin in zijn gedrag.

Hans heeft ons nooit uitgelegd waarom hij, vermoedelijk tegen zijn wil, uit Amerika was teruggekomen. Wel wilde hij er zo gauw mogelijk weer naar toe, desnoods zonder de steun van zijn ouders. Hij wilde in New York een antiquiteitenwinkeltje beginnen, samen met een vriend. Met zijn smaak en charme zou hij er vermoedelijk een succes van hebben gemaakt. Maar wat er voor hem het meest op aankwam: hij wilde vóór alles een leven waarin hij zich erotisch zou kunnen bevestigen. De erotiek telde voor hem het meest en zijn rusteloosheid was daarop het meest gericht.


August 9, 1950
Dear Adriaan:
It breaks my heart to piece
to hear this tragic news but I don't
believe he is dead. I just can't
" that he is dead he is alive I
know it. How did it all happend?
Why did God have to take him
from life and me. Me, that loved

Een fragment uit de brief van Julio Torres.

Hoe mateloos Hans kon bekoren is me gebleken toen ik na zijn dood hartbrekende brieven kreeg van zijn Portoricaanse vriend in New York, Julio Torres, geschreven in hanepoten en het gebrekkige Engels van iemand zonder enige scholing. Hans had hem ontmoet toen hij van Amherst, het jongenscollege waaraan hij studeerde, naar New York overkwam, wat hij zo vaak mogelijk deed. Julio moet niet ouder dan achttien of twintig zijn geweest. Zij bleven corresponderen toen Hans naar Nederland terugmoest - in november 1948. Hans vroeg of hij de brieven uit New York naar mijn adres mocht laten sturen.

Kennelijk heeft Hans op de jongen een overrompelende invloed gehad. ‘I will try to make myself’, schreef Julio, ‘What he alwas wanted me to be.’ Zo was hij overgeschakeld van danser in Spaanse stijl naar een opleiding voor het klassieke ballet, waartoe Hans hem had aangezet.

Op welk tijdstip Hans tenslotte besefte dat zijn ziekte elk teruggaan naar New York uitsloot, weet ik niet zeker. ‘A curse must have taken us’, schreef hij naar New York. Toch bleef hij volgens Torres nog plannen maken voor zijn terugkeer, tegen beter weten in. Tegenover zijn vriend bleef hij vaag over wat hem tegenhield. ‘Why didn't he ever tell me what was his sickness’, schreef Julio. Misschien wilde hij de New Yorkse vriend niet te verdrietig maken.

In Julio's brief aan mij, waarop ik in een antwoord weinig meer kon schrijven dan dat Hans tot het eind toe had verlangd naar leven in New York en naar ik kon aannemen met hem, gaf hij weer welke indruk Hans' voor hem niet te verdragen dood maakte. Zo'n onzinnig sterven was ‘ugly and humiliating’. Zijn hele brief is vervuld van deze opstandige wanhoop over zijn verlies.

De onstuimige roekeloosheid waarmee Hans Lodeizen naar het leven toe was gekeerd, met een concentratie op deze vriend, moet zijn verhevigd, er is geen twijfel daaraan mogelijk, door het voorgevoel dat aan die slechte en vernederende dood niet viel te ontkomen. Die heeft hem achterhaald terwijl hij zijn armen nog uitgestrekt hield naar het leven zoals hij dat wilde leiden.

Peter Berger
Een zondagskind op maandag

Op de middelbare school stonden we op het ferme standpunt dat biografische feiten absoluut niet van betekenis zijn als het gaat om het verhelderen van een literair werk. En verhelderen van literaire werken, dat was een sport van ons, pubers van zestien, zeventien jaar. Dat standpunt was overigens voornamelijk door luiheid ingegeven, want praten over literatuur mocht dan een hartstocht van ons zijn die ons een beetje in de buurt van de Parnassus bracht, het lustoord voor kinderen van onze gevoelige leeftijd - praten best dus, maar het leren van feiten uit boekjes als de Vooys stond ons aanzienlijk minder aan. Bovendien gaf het een schijn van toegankelijkheid terwijl we de literatuur voor niet - ingewijden geheim wilden houden. Maar het standpunt deugde niet, want ondertussen wel stiekum *De vriend van mijn jeugd* van Lehning met rode oren lezen.

Daarom, wat je ook aan principieels kunt verzinnen pro of contra het standpunt dat inzicht in het leven van de auteur van belang is voor de omgang met literatuur - het blijft een academische kwestie. Je dóet het gewoon, afdalen naar het biografische bestaan van je geliefde auteurs. Ook als H.U. Jessurun d'Oliveira géén interviews had verzameld waarin hij auteurs uitvraagt over hun literaire visie, en over hun manier van werken en over het work in progress, terwijl die persoonlijke inzichten strijden met zijn Merlinistische visie dat het gaat om de tekst en de tekst *alleen*, dan had ik op grond van eigen ervaring toch wel geweten dat de werkelijkheid hier sterker is dan de leer. Je ontkomt er niet aan. Soms voegt het toe, zoals A. Roland Holsts herinneringen aan zijn broeders in de kunst, herinneringen die zelf weer de schittering hebben van alle echte literatuur. Het avontuur van de revolutie van Vijftig is voor mij zelfs helemaal vervlochten met wat uit kranten en weekbladen ook een maatschappelijke revolte leek: het uitdagen van de burgerij, op zolders samenzweren, een gedicht voordragen dat niets anders is dan een gebaar: het omkeren van een glas water boven het hoofd.

Soms ook voegt het niets toe, versmallen de nadere feiten zelfs het beeld dat men had. Maar ook dat houdt de lezer vaak niet tegen. Het is als met liefde of vriendschap. Je tracht het eerste moment, dat eerste vermoeden dat eigenlijk al de kiem van de hele liefde of vriendschap in zich droeg te herhalen. En dat kún je niet anders doen dan door dieper in het wezen van die ander te dringen, feiten bemachtigend, meer details verzamelend, ofschoon dat het eerste moment niet terughaalt, en zelfs vaak verzwakt. We kunnen nu eenmaal niet anders dan door middel van nieuwsgierigheid uiting geven aan onze affecties, of het nu persoonlijke zijn of literaire. Maar overigens is de nieuwsgierigheid niet in alle gevallen even groot. Er zijn vele factoren in spel. Zoals bijvoorbeeld de mate waarin een werk als gebonden aan een tijd (ik zeg niet: tijdgebonden) overkomt. Zo wil ik persoonlijk bijvoorbeeld méér weten van de mensen die Ter Braak en Du Perron waren, van de biografische personen, dan van een dichter als Martinus Nijhoff. Is het omdat de tijd, de politieke spanning, het gevecht binnen het etmaal directer in het werk van deze essayisten aanwezig is dan in dat van die dichter? Een tijd met zijn opkomend fascisme die ik, ongetwijfeld door het jaar van mijn geboorte, door die vroege indrukken van geweld en een geur van de komende oorlog nog steeds probeer te achterhalen, ook in persoonlijke feiten, in ongestyleerde meningen, in contradicties. Heeft het er mee te maken dat het de dichter vaak meer te doen is om de vorm, en de essayist om de vent? Maar goed, hoe meer een schrijver een lyricus is, hoe minder behoefte heb ik er persoonlijk aan om de auteur ook in zijn gewone doen, als de man of vrouw àchter het werk, te ontmoeten.

Ik denk echter dat iedereen daar andere ervaringen mee heeft.

Een schrijver bij wie ik helemaal niet de behoefte had om ook maar iets van het persoonlijke te betrappen was Hans Lodeizen. Dat heeft ongetwijfeld ook te maken met het tijdstip in mijn leven dat ik de dichter Lodeizen voor het eerst las. Of nee, daar is het niet goed mee gezegd. Lodeizen was voor mij en zoveel leeftijdgenoten van ongeveer zestien geen dichter. Hij was een openbaring. Wat hij schreef vertegenwoordigde voor ons de poëzie zelf, achtergelaten door iemand die even het bestaan was binnengewaaid, om via een romantische dood, na een kort leven weer af te zwaaien. Hij, Hans Lodeizen, had te kort geleefd om door het bestaan bezoedeld te raken, een niet helemaal ontwaakte dromer, wiens onvree met de boze wereld nog vol zuivere verbazing om zoiets vreemds was, iets dat eigenlijk maar niet moest. Een dichter die, voordat hij de kans had gekregen cynisch en hard te worden alweer was verdwenen. Natuurlijk, hij was vol melancholie. Ja, haast elke regel die hij geschreven heeft bezit een weemoedig timbre. Maar dat is geen melancholie waar het slepende verdriet zijn vervuilende stempel al heeft opgezet. Hij, die zijn dwarse verwantschap met Slauerhoff, die dichter van het spleen en de onvervuldheid onder woorden bracht in het gedicht 'Oneerlijk zeemansgraf', en die evenals Slauerhoff ook wel geteisterd kon worden door een soort van metafysische verveling, een zacht wanhopige dadenloosheid en hangerigheid, bleef in die typisch romantische vermoeidheid fris. Alsof hij, nog onwennig in een wereld die hij niet liefhad en zo innig liefhad, met grote, kinderlijke onbevangenheid blijft verkeren in de nabijheid van een speels wonder. In die beginnende en al alles doordringende levensmoeheid is een tegenstroom van verbaasd enthousiasme. Hij kan de wereld bezien met grijze ogen. 'De moeheid in een bootje'. Maar er zijn altijd toch weer vrolijke en kleurige beelden die door het lyrische floers van zijn zacht zingende, getemperde strofen heenbreken. De weemoedige toon wordt vaak licht door een nabij, kinderlijk geluk. Hij lijkt vermoeid van nature te zijn. Maar hij is óók jong, en avontuurlijk op het soms onverantwoordelijke af en open voor verwachting.

Puberpoëzie, zo heeft men deze lyriek wel gekenschetst, vooral toen men na zestig meer zakelijkheid, meer realisme eiste. Hij heeft in ieder geval de kans niet gekregen een gezeten volwassene te worden. En ongetwijfeld slaat deze poëzie aan bij pubers die nét hun eigen onvrede met de wereld ontdekken, de wereld van de vaders, de volwassenen.

Maar met het woord puberpoëzie is aan de grootheid van deze poëzie niets afgedaan. Ik moet daar nog even op ingaan. In nauwe omgang met zijn manuscripten, later, viel me het volgende op.

Een groot aantal gedichten was in potlood genoteerd op de velletjes van kleine notitieblokjes. Een enkele keer met een tekeningetje erbij, een kleine, pretentieloze, handige krabbel. De blokjes maken niet de indruk de versie in het net te zijn van eerder verschenen kladjes. Dan zouden ze wel netter zijn, met minder doorhalingen (want die tref je wel aan). En dan zouden die gedichten ook niet in dat voorlopige potloodschrift zijn geschreven, zouden er ook niet hier en daar probeerseltjes zijn genoteerd. Kortom, ik kan niet aan de indruk ontkomen dat Lodeizen zijn gedichten in één keer schreef met het gemak waarmee een ander gewone persoonlijke notities neerschrijft, met hier en daar een verbetering, maar in de regel al voltooid zoals ze opkomen.

Dat zou betekenen dat hij met dezelfde natuurlijkheid schreef waarmee men bij wijze van spreken ademhaalt, zonder inspanning, zonder zich te forceren. De vorm vereist ook geen ambachtelijk passen en meten met veel rijm en strenge metra. Er zijn geen harde eisen van prosodie, er hoeft geen noest schaven en timmeren aan te pas te komen. Maar wonderlijk is het wel dat een dichter zo geïhspireerd is dat de associaties in een gave vorm van een inwendig melodieus praten moeiteloos in hem opwellen.

Als de hierboven beschreven indruk juist is dan bevestigt het wat men zó ook al voelt: dat de poëzie de makkelijk geïnspireerde Hans Lodeizen bijna aanwaaide. Onbevangen als hij was bleef hij vlak bij een nog makkelijk stromende bron van aandoeningen. Hij heeft de onbeschadigde ontvankelijkheid van een jong mens, zo men wil dus van een puber. Men is geneigd aan Bloems woorden te denken: de makkelijke ontroerbaarheid van de jeugd. Maar aan de andere kant is er toch ook een scherpe waarneming van de gevoelens. Aan de andere kant worden de beelden die zo spontaan opdoemen in een schriftuur die iets weg heeft van half bewuste écriture automatique toch gecensureerd en gerangschikt zodat het in een lucide orde in hem boven komt. Hij heeft een scherpe aandachtige zelfwaarneming die de gedichten ver uittilt boven de gewone verliefde weemoed en de gebruikelijke lieve sentimentaliteit van zoveel 'jongerenpoëzie'. De ontroerbaarheid, het gemak waarmee de gevoelens stromen: dat is ontegenzeglijk erg jeugdig. Maar de beelden die hij vindt zijn vaak van een schitterende originaliteit, vindingrijk maar niet vergezocht. Het taalgebruik is vol souplesse gehanteerd met het vanzelfsprekende gemak van de virtuoos. Maar bovenal is zijn inzicht, zijn poëtische intelligentie hoog ontwikkeld: de uitdrukking van gevoelens die kenmerkend zijn voor een zachte, romantische jongen ligt gerangschikt in wat men een eigen dichterlijke mythe kan noemen. Een mythe met de 'algemeen menselijke geldigheid' van om het even welk voldragen dichterschap. Het is het verhaal van een onvrede en onrust dat zijn neerslag in zoveel dichterlijke oeuvres gevonden heeft, en dat ver uitgaat boven die ongemakkelijke verhouding tot de omgeving van poëziegevoelige jonge mensen. Ik zou het nog wat anders willen stellen: die onrust en onvree wordt door zoveel jonge mensen die hun gevoel ontdekken hevig ervaren om dan later in aangepast vaarwater te komen, ingebed in baan en gezin, verdronken in makkelijk cynisme of in een borrel op zijn tijd. Maar geldt die onvree niet eigenlijk voor een heel leven als men het er niet mee op een akkoordje gooit? En als men al jong die onvrede weet te verwoorden op een poëtisch voldragen wijze, dan gaat deze de grenzen van 'door een puber voor pubers' te buiten, hoe jong de toon ook mag zijn. Dat geldt wel alleen als men in een ongeneeslijke dwarsligger als Slauerhoff niet ook maar een geprolongeerde puber wenst te zien, en in Marsman een wat erg gepassioneerde eeuwige knaap.

Zo kunnen ze ook wel overkomen, dat wil zeggen: vrienden en kennissen zullen ze zeker af en toe wel zo gezien hebben, ook toen die dichters de jaren des onderscheids bereikt hadden. Maar doorslaggevend zijn de gedichten, is het talent. Niet omdat mooie woorden een alibi vormen, maar omdat woorden de zin van het onaangepaste, opstandige gedrag blootleggen en van een filosofische zin voorzien. Onaangepastheid is vaak de keerzijde van de poëzie. Of liever: in de poëzie wordt de aard van de onaangepastheid pas opgedolven. Het inzicht dat het bestaan iets is waar men zich niet aan kan aanpassen dan via het geschonden en helende woord.

Enfin, de lezer die meent op te kunnen merken dat ik me nogal gestoord heb aan uitlatingen als puberpoëzie, toch waarachtig niet door de eersten de besten gedaan, die heeft gelijk.

Natuurlijk, ik kan (en wil) me met deze visie ook niet losmaken van de manier waarop Lodeizen zich aan ons, jonge lezers van eens manifesteerde.

Of men nu Lodeizen tot de Vijftigers moet rekenen (ik heb daar wel mijn twijfels over, ook al nam hij deel aan de bevrijding van de poëzie, na de oorlog en heeft hij op zijn eigen natuurlijke wijze deel aan de vernieuwing, en paradeert hij in Atonaal), toen mijn generatie hem ontdekte gold Lodeizen als de Jaques Perk van de poëtische bevrijding van de Vijftigers. Hij heeft dezelfde romantische signatuur. Een dichter die poëzie schrijft als bij inblazing, die verrukt met verzen die in alle gaafheid spontaan opgeweld lijken te zijn, en die een regelrecht appèl doen op de ontroering door de onbedorven genade van de jeugd. En in beide gevallen: de vroege dood. dood.

Die visie is voor mij eigenlijk zo vanzelfsprekend, dat ik ervan schrok toen mij in een radio-interview gevraagd werd of ik van mening was of het vermoeden van een vroege dood het dichterschap bepaald heeft. Over die kwestie speculeerde je wel in de tijd dat we Lodeizen begonnen te lezen, maar ik werd er nu door overvallen omdat ik daar vroeger nooit een serieuze kwestie van maakte, te vanzelfsprekend als het was dat de dood de voltooiing was van dit in zichzelf gesloten dichterschap. En later, op een leeftijd dat men niet meer met dit soort vanzelfsprekendheden omgaat heb ik er tot mijn schande ook geen punt van gemaakt. Hoe komt dat? Omdat er twee antwoorden kunnen bestaan. Het ene is, objectief, dat dit soort vragen verkeerde kwesties zijn omdat het antwoord nooit gegeven kan worden. Perk had een romantische ziekte, tering. En Lodeizen had een slepende ziekte die daar ook nog wel toe te rekenen valt: leukemie. Maar alle gepraat over dat soort ziektes is gepraat achteraf, als we de afloop kennen. Bovendien zou het best wel eens kunnen zijn dat die ziekte van Lodeizen toe te schrijven is aan een stom ongeluk: hij is een keer onder de hoogtezon in slaap gevallen. En als de ziekte daar een gevolg van is geweest - niet onwaarschijnlijk - dan is elke voorbestemming voor een vroege dood natuurlijk helemaal illusoir.

Maar er is toch ook een subjectieve waarheid van een zekere geldigheid. En dat is, dat alleen bij een bepaald soort poëzie met een romantische, jonge allure die mythe van de vroege dood steeds een rol speelt. Het is bij dichters die als jong schrijver zich al in zo overrompelend gave verzen presenteren, op een wijze die hun jeugd als het ware al in een nog fris, maar toch inzichzelf rijp, genuanceerd en uitgewogen dichterschap uit, dat we ons eenvoudig niet voor kunnen stellen hoe deze van god gegevenen ooit oud kunnen worden. Als zo'n romantische voorstelling van de jonggestorven dichter een hersenspinsel is, dan is het toch een zingevende. Want het zegt heel wat van het aard van het werk, van de manier waarop het op ons af komt dat het geplaatst wordt binnen zo'n verhaal.

Aan de objectieve visie had ik geen behoefte gehad. Zo sterk gold voor mij persoonlijk ooit de kracht van dat verhaal, dat deze dichter voor mij in de literatuur nergens vandaan gekomen opdoemt als een plotselinge verschijning, om na een kort leven even abrupt te verdwijnen. Eigenlijk: iemand van zo buiten de wereld dat hij alleen even als dichter kon bestaan. Dit was een van die gevallen waarbij ik helemaal niet geïnteresseerd was in het persoonlijke leven van de auteur, volstrekt onverschillig voor de biografische feiten. Het ging terug op een subjectief ongeloof in het feit dat deze dichter als mens ooit had bestaan. Zo sterk had de dood een mythe losgeslagen die het feitelijke leven van deze dichter had ingehaald.

Het was een rare speling van het lot dat juist de vader van Hans Lodeizen (dat hij ooit ouders, en twee zusjes en een broer had gehad!) mij vroeg een biografische schets van het leven van Hans te schrijven.

De vader vertelde mij in een paar eerste gesprekken veel over het leven van Hans Lodeizen, en mijn beginnende verwondering gold het feit dat ik zoveel autobiografische feiten kon ontdekken in gedichten die zich als pure lyriek laat lezen. De gedichten zijn evenzeer ontstegen poëzie als - vaak - heel directe notities over zeer feitelijke omstandigheden. De aankomst in New York, herinneringen aan het leven in Wassenaar waar het gezin Lodeizen woonde, het gedicht geschreven op het kantoor van Müller & Co op de Plaats in Den Haag waar Hans een tijdje werkte en door de telex tot een gedicht geïnspireerd werd, het verblijf in Amherst, de liefde voor Seldon, voor James Merrill, het weglopen van huis. De plaatsnaam Wassenaar komt zelfs in een van zijn nagelaten gedichten klip en klaar voor. Maar nog iets anders merkte ik geleidelijk aan. Het grote conflict met de vader, dat mijns inziens een bepalende rol heeft gespeeld in dit dichterschap. Juist omdat het de vader was die me de eerste gegevens verschafte voelde ik me overigens steeds meer gehinderd me in de achtergrond van deze levens te verdiepen. Zelfs deze vluchtige aanduiding kost me nu moeite. Vond ik die vader een verwerpelijke man, dan had ik dit ook niet geschreven. Maar de volgende portretstreken zijn gebaseerd op bewondering. De tragiek in de relatie had iets onontkoombaars, maar dat doet aan de statuur van de betrokkenen niets af.

Ja, die vader. Jarenlang lees je woorden als tycoon zonder dat het een levend begrip is. En dan kom je er een tegen. Tycoon, dat is: een natuurverschijnsel van macht en geld, en in dit geval ook: van een scherpe en zeer precieze intelligentie, en van een grote eruditie, en honger naar cultuur.

Vader Lodeizen: op hoge ouderdom was hij nog een mooie man, broos geworden maar toch hoog van gestalte, een duur flitsende, strenge bril, meer hoffelijk dan vriendelijk, peper en zout krullend en nog steeds vol haar, een heersende neus. Een paar oudere politici die ik nog wel eens een enkele keer van dichtbij meemaakte hadden flauw iets van wat ik ook in hem herkende: de kracht van de mensen die na de bevrijding Nederland weer zouden *maken.* Bezielde optimisten uit de tijd van herrijzend Nederland.

Het ouderlijk huis in Wassenaar.

De vader dus. Een imponerende, erudiete selfmade man, die van onderwijzer in Amsterdam socialist, via een in de avonduren bijeengestudeerde doctorstitel in de rechten (op stellingen) opklom tot directie-secretaris bij een bank om tenslotte machtig man te worden bij een wereldomvattend scheepvaartbedrijf. De vader had de vanzelfsprekende grandeur van iemand voor wie fortuin, macht en aanzien even vanzelfsprekend was weggelegd als cultuur. Het huis in Wassenaar is een half landgoed, omgeven door de grote, glooiende tuin die men - zo men wil - in de gedichten van Hans kan terugvinden. Trouwens, in veel gedichten treft men die sfeer van luxe, long drinks en terassen aan. (Ook later, in Amerika, waren de kringen waarin Hans verkeerde welgesteld) Klassieken, vooral de Franse, werden wérkelijk gelezen, de omgang met kunstenaars was gewoon (veelzeggend is dat de jonge toen nog Simon van het Reve vader Lodeizen het manuscript van *De Avonden* schonk). Aan de muren hingen schilderijen: topkwaliteit - zoals de kunsthandelaarsterm luidt - van de Hollandse romantici en de Haagse School, verworven in een tijd dat deze werken niet om de belegging werden gekocht, maar uit voorkeur. Ik herinner ik me een Isaac Israëls, een paard met amazone in het Clyde Park te Londen, een schitterende Schelfhout, verdwijnend bootje in de zomernevels, en een Breitner. Een van zijn Amsterdamse bouwputten. Maar laat ik ophouden met deze liefhebberspraat, een indruk is genoeg, en terugkeren naar de vader.

Hij was ongetwijfeld, als selfmade man gefascineerd door zijn daadkracht. Veel van de gesprekken keerden steeds weer terug naar zijn carrière. Ik dacht eerst dat het was omdat hij het vanzelfsprekende van de macht niet had meegekregen door een lange familietraditie die dat stempelt, zodat hij in dat steeds weer terugkeren naar het verleden de eigen achtergrond steeds weer moest verankeren in een door hem zelf geschapen traditie. Hoe dat zij, ik merkte dat deze gesprekken ook dienden om met een suggestie van maatschappelijk succes het wak dicht te vriezen dat de dood van Hans in het leven van de vader (en de moeder) geslagen had. Steeds weer, en steeds niet lang nadat een gesprek begonnen was zwermden de woorden naar dat ene gebeuren, waarmee geen verzoening tot stand was gekomen. Geen verzoening met die dood.

Dat Hans z'n laatste gedicht een verzoening met de vader is, is duidelijk. En in het geheel van dit oeuvre, als waarlijke afsluiting in het bewustzijn van een op het einde vrijwel zeker geweten dood is dat zinvol.

Maar kon het daarmee ten einde zijn voor wie overleefden, en die bleven met het verdriet?

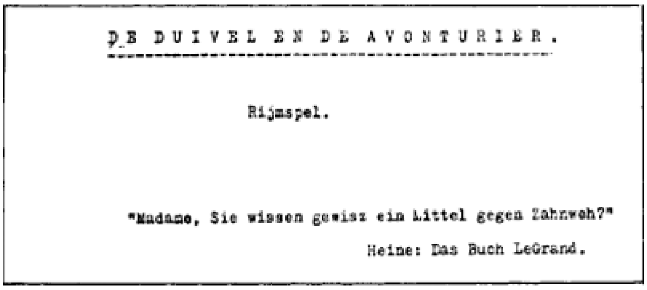
Dat er conflict was, dat lag voor de hand.

Hans was homosexueel, of minstens bisexueel (hij kon het uitstekend met meisjes vinden), en dat was in die tijd vaak schokkend.

Ik weet niet of de ouders daar overigens meer dan een vermoeden van hadden, want in gesprekken bleef dit alles in pijnlijke suggesties versluierd. Maar hoe het zij, Hans verkoos een levensweg die volgens de nonnen van toen in veel opzichten nogal tegendraads was. In de ogen van die sterke man van de daad, die man van het maatschappelijk succes die de vader was zou je eigenlijk moeten zeggen dat Hans niet helemaal wilde deugen. Ik merkte uit alles dat vader en zoon veel van elkaar gehouden hadden, maar dat maakte het conflict er niet minder om. De vader adoreerde Hans, de begaafde, die al jong zijn weg vond in de klassieken, die een meer dan bijzondere aanleg had voor biologie, die met een speels en charmant gemak met alles en iedereen omging, handig organiseerde (bijvoorbeeld toen hij bij zijn reis naar Engeland op goed geluk regelde dat wat bijdragen verschenen in Vrij Nederland). Een dromer was hij en een vlotte losbol, die alles lukte. Behalve een ding: in maatschappelijke zin lukken. Zonder meer begaafd verdroomt hij steeds weer voordat hij een stuk van zijn maatschappelijk leven met een examen moet afsluiten. Het interesseert hem niet, andere dingen houden hem eenklaps bezig. Zelfs in Amherst, waar hij toch weer de kans kreeg zijn wat wiebelige loopbaan op aarde te repareren, laat hij het afweten, en verzandt zijn daadkracht omdat er weer iets anders is dat hem intens bezig houdt.

Steeds weer hangt de vader een maatschappelijk vangnet onder de soms uitbundig, soms verstild capriolen makende Hans, maar in maatschappelijke zin slagen: het heeft Hans aandacht nu eenmaal niet. Men kan speculeren dat het door het welgestelde en veiliggestelde milieu komt. Wel, zoiets kan misschien medebepalend zijn. Ik houd het erop, dat Hans gewoon een beetje niet in het leven paste. Wat hij deed, zelfs het handig organiseren was, zo lijkt het, van een volstrekte ingenuiteit, om het woord onschuld maar niet te gebruiken. Hij was een peinzer en een vrolijke jongen. Maar in beide facetten van zijn wezen: maar half aangesloten op het leven van alle dag. Hij wilde denk ik wel, maar vergat steeds dat hij het wilde. Dat ging zover dat hij zelfs geen dichter wilde zijn, dat wil zeggen iemand die deze levensinstelling in zekere zin cultiveert.

Wat me sterk trof was, dat de vader er geen flauw vermoeden van had dat er in Hans een dichter van een dergelijk kaliber stak. Terwijl die vader toch een open oog had voor wat er in de literatuur om hem heen gebeurde, en begrip had voor het meest contemporaine, getuige zijn houding ten opzichte van Van het Reve, toch waarlijk geen 'oncontroversieel' schrijver in die dagen. Was het een blinde vlek ten aanzien van de eigen zoon? Ik geloof er niets van. Ik denk veeleer dat Hans Lodeizen zozeer vanuit zijn natuurlijke aard dichter was, dat hij het uitzonderlijke dat hij het was niet merkte. Dichten, dat was voor hem het noteren van wat hem overkwam en het nadenken daarover, en dat als vanzelf de lyrische vorm aannam van poëzie. Natuurlijk, we moeten niet overdrijven. Hans hád moderne dichters gelezen, waaronder Eluard die hij ook vertaalde (Leda en de zwaan). En van Eluard vindt men dan wel geen regelrechte beïnvloeding, maar van de overgave aan de stroom van gedachten die Eluard kenmerkt, heeft Hans Lodeizen zeker wel een en ander opgestoken.



DE DUIVEL EN DE AVONTURIER.

Rijmspel.

"Madame, Sie wissen gewisz ein Mittel gegen Zahnweh?"
Heine: Das Buch LeGrand.

Titelpagina van het ongepubliceerde jeugdwerk 'De duivel en de avonturier'.

Uit een typisch jeugdwerk dat zich in de nalatenschap bevindt, *De duivel en de avonturier*, blijkt dat hij Nijhoff terdege gelezen heeft en zijn invloed althans daar heeft ondergaan. En 'Een reisje naar Congo' waarin Cide rondspookt heeft ook een opzettelijk literaire vorm in zijn enscenering als ware het een dagboek. Het gaat dus veel te ver om de opmerkelijk belezen, en in een cultureel milieu grootgebrachte Hans in literaire zin naief te noemen. Maar tòch blijft dat onopzettelijke in deze poëzie opvallen, tòch blijft die indruk - althans bij mij, van onbedorvenheid en onschuld. Geboren dichter als hij was mag hij dan ook wel - in bescheiden mate eigenlijk - met literaire voorbeelden gespeeld hebben, ik geloof niet dat hij zich bewust was van zijn grote talent, en ik geloof ook niet dat hij de opzet had een dichterschap uit te bouwen en te cultiveren, laat staan om zich als de romantische, bijzondere dichter naar buiten toe te afficheren en van zijn bijzonderheid een door verzen gerechtvaardigd maatschappelijk fenomeen, het fenomeen van de dichter, te maken. Ook in dit opzicht wordt men getroffen door een allesoverheersende luchtigheid, speelsheid bijna, argeloosheid bijna die de tegenkant is van zijn weerloze melancholie. In zijn ontvankelijkheid laat hij zich makkelijk meevoeren in het bestaan, en wordt er makkelijk door gekwetst. Maar zich van zijn positie, ook van zijn positie als dichter bewust maken, nee, daar was hij niet aan toe. (Maar die onschuld, het gebrek aan opzettelijkheid, geforceerdheid en pretentie verklaart ook iets van die overrompelende originaliteit. Hij hoeft niet, door dichters geïmponeerd, na te volgen.

Als het leven hem vervoert is het spel. Bezeert het hem, omdat het dagelijkse leven zijn eisen stelt, en de realiteit zijn droom verraadt, dan is er een alles doordringende, maar toch luchtige melancholie. Hij, het verdroomde en speelse zondagskind blijft aan de andere kant van de realiteit van ‘uur en feit’. De nabijheid daarvan ziet hij scherp genoeg, en bezeert hem genoeg. Maar zijn vlucht ervoor in wat zich zo vaak aandoet als speelsheid (vervolg op de vroegere droom, het: ‘toen ik bij de mieren in Zwitserland was...) is de pertinente weigering deze realiteit voluit te betreden. Hij leeft inderdaad tussen het gebied van de droom en de daad, en handhaaft zich daar met een souvereine onbevangenheid van een jong mens die in zijn elegante natuurlijkheid het spel dat hem in leven houdt nog niet als spel heeft ontdekt, en die met al zijn melancholie onbekommerd is en zonder pose. Een dichter voor wie het nog niet nodig was zich als dichter te ontdekken en zich zo voor te doen. In feite heeft de figuur Lodeizen alles van de Pierrot. Maar hij is het innerlijk. Het wordt bij hem nergens het *beeld* van de Pierrot wiens weemoedige spel is verstard in een wuft-sentimenteel bewust *spelen* voor Pierrot.

En dat deze dichter, die het zo niet nodig vond de dichter uit te hangen en die eerder speels en soms zelfs luchthartig overkwam door de vader niet herkend werd als dichter, wat is logischer?

Daar komt dit bij dat, zoals ik zei, de Hans' affectie groot moet zijn geweest, zie het gedicht vol kinderlijke bewondering ‘Voor vader’, maar dat voor Hans de vaderfiguur met zijn grote persoonlijkheid en zijn optimistische werkkracht en ambitie evenzeer de vertegenwoordiger van die ontoegankelijke wereld van de daad was. Terwijl Hans anderzijds voor de vader een jongen was die zijn ontegenzeglijk grote gaven op een voor hem onbegrijpelijke manier verspeelde en verspilde.

Heeft dit conflict het dichterschap een impuls gegeven? Het antwoord zoals dat volgens mij moet luiden heb ik al gegeven. Ja. Bij een puber uit de wil tot een eigen plaatsbepaling in de realiteit zich van nature immers al heel vaak in een verzet tegen de vaderfiguur. De kiem van het authentieke dichterschap moest dus wel tot een botsing van twee sterke karakters leiden, met het gevolg dat dit ook Hans Lodeizens eigen positiebepaling op zijn eigen domein aanscherpte. Hij zocht geen vage verliefdheden te uiten zoals zoveel dichterlijke leeftijdsgenoten. Zijn ‘notities’ hadden de regelrechte functie, lijfelijk en direct; zijn plaats te bepalen ten opzichte van zijn vader, zijn omgeving, Wassenaar, en later in Amerika de maat van zijn eigen zelfstandigheid en vrijheid te meten. Zie de extase in ‘De avond in Central Park’, New York: Als een ballon bibberend stijg ik ten hemel. Maar het is ook de kinderballon die loslaat, het verlies van de veiligheid, het ontdekken van de weemoed als bestaansgrond die hem steeds achterhaalt als hij, bijna als een jonge hond zo enthousiast, zijn vrijheid viert in het land van de ongekende mogelijkheden. Want welke mogelijkheden ook, de realiteit blijft de realiteit en het verdriet ook, in al zijn soms vrolijk ogende vermommingen.

Hans Lodeizen, de dichter die een verleden, een leven, een biografisch te traceren bestaan bleek te hebben. Of niet? Veel feiten, waarvan de sporen soms overduidelijk in de gedichten blijken te liggen, worden FEIT in de poëzie in zover ze onthullen dat de dichter toch niet kon aarden in dit bestaan, en aan zijn biografische dagelijkse realiteit tracht te ontsnappen. En hoe Lodeizen zijn dichterschap ontwikkeld zou hebben, ware hij blijven leven, het blijft in de absurde nevels van het if...

Pierre H. Dubois

Versplinter de spiegel waarin je gezicht heeft gehuild
Hans Lodeizen na dertig jaar

Toen ruim dertig jaar geleden, op 26 juli 1950, in de Clinique Cécil in Lausanne, de toen juist 26 geworden dichter Johannes August Frederik (Hans) Lodeizen aan leukemie overleed, genoot hij buiten een zeer kleine kring van vrienden, nog nauwelijks enige bekendheid. Zijn eerste en enige bundel, *Het innerlijk behang* was in het begin van dat jaar als cahier van De Vrije Bladen verschenen. De waardering daarvoor was wel aanstonds vrij algemeen en positief: een authentiek, jong en nieuw geluid. De zogenoemde experimentelen, sinds kort als zodanig optrekkend naar de voorgrond die zij lange tijd zouden gaan bezetten beschouwden hem als een der hunnen, en Harry sprak over hem destijds als de Jacques Perk van deze nieuwe generatie. Achteraf gezien als vergelijking nog niet eens zo gek, want al heeft de poëzie der Vijftigers met de Tachtigers van de vorige eeuw alleen maar het élan en het revolutionair karakter gemeen, het is niet onmogelijk parallellen te zien tussen de verschijning en wellicht zelfs het dichterschap van bijvoorbeeld Kloos en Lucebert, en dan ook wel tussen dat van Perk en Lodeizen, al lijkt geen vers van de een op een vers van de ander. Maar de criticus Dinaux had geen ongelijk, toen hij in 1958 in *Gegist Bestek I* Hans Lodeizen een plaats gaf bij de eerste fase van de naoorlogse ‘avant-garde’, namelijk de pre-experimentelen. Daarmee hangt vermoedelijk ook het feit samen dat Lodeizen, toch wel min of meer in tegenstelling tot de andere experimentelen of Vijftigers, ook door vertegenwoordigers, dichters, critici en lezers, van oudere generaties werd gewaardeerd. Dat was ook enigermate het geval met Perk. Zij zijn beiden figuren die tussen de generaties instaan op het moment waarop zich zulke ingrijpende veranderingen in de opvattingen betreffende poëzie gaan voordoen dat er van een revolutie wordt gesproken. Zij vormen daarvan de voorhoede. Maar omdat literaire revoluties zelden met moord en doodslag gepaard gaan, anders dan figuurlijk, en omdat de geschiedenis derhalve achteraf altijd een corrigerende rol kan spelen, tegelijkertijd ook de overgang van het ene tijdperk naar het volgende.

In 1952 verscheen onder de titel *Gedichten* bij G.A. van Oorschot een soort verzamelbundel, waarvoor op verzoek van Lodeizens vader drie oudere dichters van verschillende generaties, namelijk J.C. Bloem, J. Greshoff en Adriaan Morriën, een keuze maakten uit wat op dat ogenblik van hem in manuscript beschikbaar was. Daarin werd de enige eerder verschenen bundel in zijn geheel weer opgenomen (ten gevolge waarvan door slordigheid een tiental gedichten zelfs tweemaal werd afgedrukt) en men kon praktisch zeggen dat deze uitgave een herdruk vormde van *Het innerlijk behang*, aangevuld met een keuze uit nagelaten gedichten.

Sedert de verschijning daarvan heeft de poëzie van Lodeizen een plaats in het beeld van de moderne Nederlandse dichtkunst gekregen die het wenselijk maakte uit ander ongepubliceerd werk een (door Peter Berger en mij) samengestelde nieuwe keuze te maken, die in 1969, eveneens bij Van Oorschot verscheen onder de titel *Nagelaten werk.* Deze keuze was qua omvang niet of nauwelijks geringer dan de bundel *Gedichten* en omvatte, zoveel mogelijk chronologisch gerangschikt (de handschriften gaven daaromtrent niet altijd uitsluitsel en bovendien werden van veel gedichten en andere teksten geen handschriften aangetroffen), gedichten uit 1948, uit 1948-'49 en uit 1949, voorts een klein aantal verzen in het Engels, enkele prozastukken, waaronder *Avonturen en schilderijen* en *Reis naar de Congo*, benevens door Lodeizen vertaalde gedichten. Verder werd een biografische aantekening toegevoegd, waarin een beknopte chronologische biografie wordt gegeven om enkele vergissingen die daaromtrent gangbaar waren in hoofdzaak recht te zetten. De veelal als verzamelbundel beschouwde uitgave onder de titel *Gedichten* kan dus alleen op die grond al niet als de verzamelde poëzie van Lodeizen gelden, nog afgezien van het feit dat ook wij weer een keuze maakten en dat wij niet de zekerheid konden hebben over al het werk dat Lodeizen in manuscript of typogram naliet de beschikking te hebben gehad. Er dan ook alle ruimte en alle reden om tot een nieuwe editie te komen die een definitiever karakter kan dragen en waarin, behalve wat in de beide uitgaven werd bijeengebracht, ook het resterende niet gebundelde een plaats vindt, nadat er een nauwkeurig onderzoek naar is gedaan.

Wanneer ik, zolang na zijn dood, Lodeizens poëzie herlees, zijn er (in hoofdzaak) twee dingen die mij treffen. Het eerste is dat wat in 1950 verrassend kon lijken, nu volmaakt vertrouwd is geworden. In de bekende kritiek van Greshoff over de eerste kleine bundel *Het innerlijk behang* - kritiek die wel het een en ander voor de reputatie van de jonge dichter heeft gedaan - en die voor de vader aanleiding was Greshoff te verzoeken zich mede met de keuze voor de uitgave *Gedichten* te belasten, schreef deze: ‘Schoonheid, zoals wij die meenden te ontdekken in Boutens bijvoorbeeld, is in een kleine verzameling als deze dan ook ver te zoeken’. Deze, overigens geenszins negatief bedoelde, uitspraak was op dat moment stellig verantwoord, maar op het ogenblik is zij nog moeilijk voorstelbaar. Natuurlijk zijn er verschillen waarneembaar, zelfs zeer aanzienlijke, maar de gedichten van Lodeizen zijn in de inmiddels dertig verstreken jaren zo volledig opgenomen in de verschuivende begrippenwereld van de poëzie, dat zij nu volkomen, en voor ieder poëzielezer invoelbaar, als romantisch kunnen gelden. Romantisch mag dan een tamelijk vaag en moeilijk strak te definiëren begrip zijn, ook als men rekening houdt met de uitgebreide vak-literatuur, het belet niet dat deze poëzie aan een algemeen aanvaarde idee beantwoordt en als zodanig herkenbaar is geworden. De verschuiving zit dus niet in het gevoel, maar in de gevoels-connotaties van een veranderde tijd. Die tijd is veel sterker veranderd *sinds* Lodeizen dan vóór hem en dan, derhalve, in zijn poëzie kon worden verwoord. De schoonheid waarvan Greshoff in 1950 nog kon spreken, zij het reeds als het veranderend begrip, heeft in 1980 dimensies gekregen die dertig jaar voordien wel ver te zoeken konden lijken, maar nu niet meer. Ik denk dat men dit kan vast stellen zonder enige pejoratieve intentie, als een sociologisch feit, in zoverre schoonheid, kunst, poëzie, dit zijn.

Het tweede dat mij bij de herlezing van deze poëzie treft, is dan ook precies de functie van trait-d'union tussen de ‘oude’ en de ‘nieuwe’ poëzie door het overtuigende karakter ervan. Veel minder dan een breuk met de voorgaande periode, zoals het Greshoff nog kon schijnen, blijkt het de voortzetting van de poëzie van altijd ‘met andere middelen’. Ook in dit opzicht is de vergelijking met Perk geen onzinnige. Lodeizens aansluiting met de vernieuwingen die bij zijn overlijden begonnen door te breken liggen niet in het maatschappelijk-functionele van het dichterschap, de poëzie als zuurdesem van een nieuw of zich vernieuwend besef van mens-zijn, van een daarmee samenhangend veranderend sociaal bewustzijn, zoals het bij Lucebert, bij Polet, bij Kouwenaar en bij Jan Elburg, in elk geval aanvankelijk, is geweest, maar in een bevrijding uit de formele poëtica van die tijd. Zijn vers is slechts zelden rijmend en metrisch en wordt door andere wetten beheerst, het ritmisch-muzikale en het beeld. En vooral in het laatste ligt de verwantschap met, of als men wil zijn ‘voorgangerschap’ van, de Vijftigers. Wat hem met hen verbindt is dus niet wat hen van voorgaande generaties scheidde, maar wat ook hen - na een assimilatieproces, met die voorgaande generaties zou blijken te verbinden.

Wie regels leest als de volgende:

> als ik nu ga zal het minder
> wreed in je schouder bijten en
> ook plezier op je lichaam leggen
> als veel fruit op een schaal als
> ik nu ga zal het regenen de
> wind zal sprookjes weven in
> de avond als ik nu ga zal
> het zomer zijn voor het garen
> ...
>
> (*Gedichten*, blz. 31)

constateert dat er geen sprake is van maat en rijm, maar van ritme en innerlijke melodie. Dat is (of dat was) in zekere zin misschien ‘nieuw’, gemeten aan de traditionele poëzie, maar het kan moeilijk revolutionair worden genoemd na bijvoorbeeld Gorter, Leopold, van Ostaijen, na veel ouderen nog, om van buitenlandse voorbeelden (ik denk aan sommige gedichten van E.E. Cummings, met wie hij in bepaalde opzichten verwantschap vertoont) niet te spreken, met inbegrip van het ontbreken van leestekens die bij een zo natuurlijk ritme en een zo zichzelf bepalende melodie volmaakt overbodig zijn, zelfs storend omdat ze een modulatie zouden fixeren die nu juist aan de versregels hun raffinement van flexibiliteit geeft. En die mogelijkheden zijn poëtische winst omdat zij niet worden gedragen door logische samenhangen van gedachten of denk-beelden, maar door beeld- en gevoelsassociaties, door de mogelijkheden van een continuïteit die niet noodzakelijk aan voorzienbare verwachtingen beantwoordt, maar aan verrassende. Dat is de oorspronkelijkheid van deze poëzie.

De ondergrond daarvan is, als bij alle dichters, een persoonlijke en bij Lodeizen had die niets revolutionairs, niets maatschappij-vernieuwends, ik meen zelfs te mogen zeggen, integendeel. De ondergrond van Lodeizens levensgevoel is een globaal maar intens-aanwezig besef van vergeefsheid dat in vrijwel al zijn gedichten aanwezig is, ook als het niet met zoveel woorden wordt gezegd. De toon is daarvoor veel meer bepalend dan het concrete woord, het beeld veel sterker dan de gedachte.

Dit levensgevoel heeft verschillende evidente componenten gehad. In de eerste plaats natuurlijk fysieke: zijn leukemie en zijn homosexualiteit, want die zijn *onmiddellijk*, zij vormen wat men zou kunnen noemen een *persoonlijk* fatum. En in dit geval ook een rechtstreekse bedreiging met een lichamelijke en morele dood, - een lichamelijke door de leukemie die hem niet losliet en op 26-jarige leeftijd overwon, een morele door het niet aanvaard worden van zijn sexuele geaardheid door de vader. In de tweede plaats een culturele component.

Lodeizen was uiterst begaafd, zowel intellectueel als artistiek, en deze begaafdheid waaraan hij een aanzienlijke intellectuele en culturele bagage dankte, drukte tegelijkertijd het stempel op hem van een *historisch* fatum, dit namelijk van de vergankelijkheid, het ruïneusze waarin al het geschapene door de tijd wordt achterhaald en vernietigd. Het is volkomen duidelijk, dunkt mij, dat dit levensgevoel tegengesteld moet zijn aan het revolutionaire van de Vijftigers. De jonge Lodeizen was voor het hunne veel te oud, ouder dan revolutionairen zijn, al wórden zij het doorgaans tenslotte ook. Dat is ‘the way of all flesh’. Maar wat hem met hen dan weer verbindt is de levensliefde, de dorst naar schoonheid (wat men daaronder dan ook wil verstaan), elementen van de jeugd, maar tevens, en wellicht vooral, van het dichterschap.

Bij Lodeizen, zoals bij de eveneens jonggestorven Perk, is de melancholie een alles doordringende factor van de levensliefde. Zij geeft aan zijn poëzie bijna een zekere eentonigheid maar die niet hindert en de lezer zelfs onontkoombaar inwikkelt. Greshoff formuleerde het destijds aldus: ‘Er bestaat een soort motregen, mist bijna, welke de wandelaar dieper doorweekt dan een stortbui’. Maar ik leg er de nadruk op dat het een factor van levensliefde is in deze poëzie en dat de melancholie bij Lodeizen niet het kenmerk is van somberheid en wanhoop, op een enkele uitzondering na misschien. En deze levensliefde is dan toch een vorm van verzet tegen het bewustzijn van een onontkoombaar vroege dood, tegen het doemkarakter ook van de homosexuele levenskans. Maar het is een verzet dat zich vergeefs weet, zonder feitelijke strijdbaarheid, en dat zich manifesteert in scepticisme, ironie, ingehouden pathos, en in de smartelijke ernst van die levensliefde.

Van al deze facetten zouden er tal van voorbeelden in het werk van Hans Lodeizen zijn aan te wijzen. Ik beperk mij slechts tot enkele korte citaten, een fragment als dit o.a.:

> in het oog van de nacht woon je als een merel,
> of als een prins in zijn boudoir: de kalender
> wijst het zeventiende jaar van Venetië en
> zachtjes, zachtjes slaan zij het boek dicht.
>
> kijk! je schoenen zijn van perkament
>
> o - mijn vriend - deze wereld is niet de echte.
> (*Gedichten*, blz. 42)

Of dit subtiele perspectief van een moment:

> de wind van deze middag wandelt
> met de herinnering
> van vele geuren en mijn hart
> is als een huiskamer waar door het open venster
> het donker over verloren dingen praat
> ik weet dat de pendules naar hun einde draaien
> (*Nagelaten Werk*, blz. 8)

Of de berustende wanhopigheid van dit korte vers:

> er is geen grotere zuiverheid
> dan die van de morgen
> er is geen langere liefde
> dan die van de glimlach
> (*Nagelaten Werk*, blz. 28)

Zelfs formeel is hier geen verschil met poëzie uit vroeger tijden, ik denk bijvoorbeeld aan het sublieme, eveneens vierregelige, ‘Das Angenehme’ van Hölderlin die, oud en in de waanzin gevangen, hetzelfde verlangen wanhopig uitdrukte in hetzelfde vergankelijkheidsbesef.

De indrukwekkendste kwaliteit van Lodeizens poëzie lijken mij, resumerend, de geringe hoeveelheid sentimentaliteit in zoveel elementair gevoel, de combinatie van zoveel wijsheid met zoveel jeugd, en van zoveel zelfbeheersing in zoveel zelfexpressie: ‘Versplinter de spiegel waarin je gezicht heeft gehuild’.

Hans v.d. Waarsenburg
Forever young

Het eerste exemplaar van *Het innerlijk behang en andere gedichten* heb ik gekocht op 12 september 1962. Waarschijnlijk was de verkoop van Hans Lodeizen's verzamelde gedichten toen een weinig gestagneerd, want mijn exemplaar behoorde tot de vierde druk, die sinds 1959 werd uitgegeven. Ik was 19 jaar en in plaats van kerk- of studieboeken stopte ik boekentassen en jaszakken vol met gedichtenbundels. Overal las ik gedichten: op stations, in wachtkamers en cafés, in bussen en treinen, tot op school en in bed.

Tijdens iedere ballingschap, de zomers aan zee doorgebracht, waren er doorschenen wolkenranden en zelfs voorbij een laatste stad, had ik een bloemlezing gedoemde dichters bij de hand. Later klopten dichters met andere woorden op de poorten van het nog onbestemde poëtische gevoel.

In ieder geval was ik jong en straalde van overmoed. Ontvankelijk voor allerlei (soms nog) onbekende prikkels en indrukken, was het moeilijk om deze gevoelens te definiëren en te plaatsen. Gelukservaringen liepen parallel met een blik in de onmetelijke afgrond; beide deden het lichaam tintelen van spanning en genot. Het intense leven en de altijd loerende dood wandelden, meestal onaangekondigd, samen broederlijk het hoofd binnen. De overmoed van de dag liep dood in de avond of de nacht. Het niet duidbare zwart werkte soms verpletterend op je gemoedsstemming. Het moeizame bereiken van een zeker evenwicht was nog nauwelijks begonnen.

In die jaren zat er altijd en overal iets in de lucht, dat lichaam en geest vleugels leek te geven. Dat ‘iets’ kon bepaald worden door de geur van nevel tijdens een herfstmorgen of een regenbui in de lente. 's Zomers waren het de zee en de zindering van de zon in de duinen.

Nadat het ‘onbestemde’ zich meer en meer richtte, begonnen wezens van vlees en bloed zichtbaar te worden. Vrouwelijke wezens die gestalte kregen en benoemd dienden te worden. Daar wist je zeker, wanneer je met je eenzame hoofd kreukels in het hoofdkussen woelde, terwijl buiten de maan scheen en uit open ramen tango's klonken:

> toen de dag was weggelopen in het zachte
> gras en de nacht haar jurk wellustig
> neerspreidde, een sluier over de bloemen,
> toen het donker was en de nachtegaal zong,
> heb ik je ogen herkend overal om me heen
>
> nu is het avond: donker als altijd
> wanneer de zon's handgewuif
> vrolijk is ondergegaan of als een waaier
> is toegevouwen voor de hemel waar
> vogels als een waterval zingen.
>
> en zo stil als nooit ben ik langs de
> paden van de tuin gegaan, lachend
> tegen de nacht; zal ik zeggen hoe
> droevig de geuren roken die langzaam
> deinden op de wind als zeilschepen...?

De verzamelde gedichten van Hans Lodeizen werden een tijdlang mijn nieuwe bijbel. Ik las en herlas zijn gedichten, kritiekloos en met bewondering. In de brieven die ik schreef naar de wisselende objecten van mijn poëtische stemmingen, verwerkte ik meer en meer citaten uit de gedichten van Lodeizen. Voor alle gemak leerde ik strofen uit het hoofd om ze op het gewenste ogenblik fluisterend te citeren, zonder er de naam van de maker bij te vermelden, waar overigens nooit naar gevraagd werd.

Wilde ik tijdens saaie lesuren ‘van deze wereld af’, dan schreef ik in de marge van het boek dat voor me lag, of op een kladblaadje:

de moeheid in een bootje
roeit langs geweldige steden
die drijven ieder een eiland
langs de kust van het
gefantazeerde intellect.

Het lezen en herlezen van deze regels werkte op mij als de stem van een hypnotiseur die iemand in trance probeert te brengen. Ik zeilde het klaslokaal uit en vertoefde spoedig in andere landschappen. Lodeizen's spel met droom en werkelijkheid, het pendelen tussen deze twee constanten in zijn werk, leek samen te vallen met het najagen van mijn eigen dromen en droombeelden, die door de dagelijkse realiteit onmogelijk werden gemaakt of vertroebeld.

In zijn gedichten werd je bevestigd in je vlucht uit de werkelijkheid (je was uiteindelijk niet alleen), vond je troost (bij hem was het verdriet gelukkig buigzaam) om verdwenen geliefden of wanneer verliefdheden onmiddellijk ‘retour afzender’ werden verzonden. Hele gedichten, of de ene strofe na de andere, werden als pleisters op de bedroefde, gekwetste of geraakte jongensziel gelegd.

‘ik wil weer van je houden
hoe is een tweede
maar nu is de wereld
droevig en naar...’

dit zei zij en het was avond en
van het terras klonk vrolijk lachen
het klinken van wijnglazen, het
verschuiven van een stoel dan
stilte als iemand iets vertelde
en de stem van Erna op de wind

in de verte blafte een hond een
vleermuis piepte bij de berken

zij was alleen in het donker
en zo langzamerhand ging zij terug.

Bij dit gedicht moet ik opmerken, dat ik de naam ‘Erna’ al vrij snel zodanig heb doorgehaald, dat er op die plaats een zwart blokje is gekomen, waaronder ik met zwarte inkt drie puntjes heb gezet. Zodoende kon ik, zonder gestoord te worden, een mij nietszeggende naam, vervangen door een naam, die me op dat moment beter schikte.

Dat de gedichten van Lodeizen niet altijd een gunstige uitwerking hadden - op voor poëzie blijkbaar ongevoelige personen - was mij al enkele keren gebleken. Sommige meisjes kregen lachbuien, terwijl anderen zich van mij afkeerden en mij daarbij aankeken of ik spoedig aan de waanzin ten prooi zou vallen. Gelukkig waren de positieve effecten talrijker, zodat ik vrienden in nood menigmaal kon verblijden met een gedicht of een paar strofen, die door mij getoetst en goed bevonden waren. Pakjes sigaretten (inhoud tien stuks) of een biertje werden mij soms vriendelijk aangeboden. Problemen onstonden er, wanneer vriend X er niet bij vermeldde, dat het poëtische hulpmateriaal diende bij de verovering van meisje Y, dat enkele maanden tevoren, mijn verliefdheid aan zich voorbij had laten trekken.

De grootste teleurstelling in de praktische toepasbaarheid van de poëzie van H.L. werd mij door mijn vader bezorgd. Naast eenzaamheid, verliefdheden en teleurstellingen brengt ook het verschijnsel ‘autoriteit’ commotie teweeg in de jaren der puberteit. Leraren en vaders zijn uitstekende objecten om het leven zuur te maken, of om doffe woede-aanvallen aan te ontlokken. Schor geschreeuw in klaslokalen, keukens en woonkamers, soms gepaard gaande met lichamelijk geweld in de vormen van stompen, trappen tegen het achterwerk, of klappen in het gezicht, zijn de vormen waarmee zij zich - dikwijls voor een laatste keer - in hun wanhoop uiten. Ook het verbale geweld dat ze kunnen toepassen is soms van een ontroerende naïviteit. Jonge mensen die aan de poort van het ‘grote’ leven staan, worden opgezadeld met de ellende hunner vaderen. Ook daar bood de poëzie van Hans Lodeizen troost aan een door verbaal en lichamelijk geweld beschadigde jongeling:

voor prof. Carp

ben ik nu werkelijk zo slecht
als mijn vader zegt...? Wanneer
ik naar muziek luister stroomt er
van mijn schouders een beek schaterend
door het maanlicht...

‘wat jij me al niet in mijn leven
hebt aangedaan kan ik niet vergeten’,
de woorden die hij zegt zinken als stenen
in de dunne blauwe avond waar
de wind uit de berkebomen glijdt
en het terras als een wijnglas vult.

soms luwt hoop even als een fakkel
die de ruisende schemering dooft.

Na een daverende ruzie in de vooravond vol geschreeuw en dichtknallende deuren, uren lang rondwandelen in een miezerige motregen gevolgd door een thuiskomst zonder woorden, besloot ik bovenstaand gedicht over te schrijven en op het nachtkastje van mijn vader te leggen, in de overtuiging dat óók hij door dit gedicht geraakt en ontroerd zou worden, zó dat hij naar me toe zou komen om zijn spijt te betuigen, waarna we vriendschap voor het leven zouden sluiten. Gemakshalve had ik woorden van gelijke strekking bij het gedicht geschreven.

Een woedende man in pyama, bril van het hoofd en gebit al uit de mond, trok 's nachts de dekens van mijn bed en probeerde me met de hiel van zijn pantoffel te bewerken.

Enkele jaren lang heb ik gedichten geschreven, zonder hem daarvan in kennis te stellen. Toen mijn eerste bundel verscheen, schoof hij het exemplaar dat ik voor hem had meegebracht zonder het een blik waardig te keuren onder het smyrnakleed op het dressoir.

In 1963 besloot ik een scriptie over Hans Lodeizen te schrijven. Een besluit dat ik niet betreur omdat ik me daardoor meer op de technische aspecten van Lodeizen's poëzie moest richten en me ook intensiever met de (andere) Vijftigers ging bezig houden.

Vooral het essay van Paul Rodenko ‘Over Hans Lodeizen’ oorspronkelijk verschenen als Maatstafdeeltje nr. 11 in 1954 en later-ongewijzigd-herdrukt door uitgeverij Reflex (Utrecht, 1977) maakte diepe indruk. De poëzie van Hans Lodeizen werd door Rodenko in een breder en ander verband gezet. Hij onderbouwde de soms fragiele, zwevende, romantische poëzie van Lodeizen. En zodoende kwam ik met mijn beide benen op de grond terecht.

Nu ik mijn scriptie en het essay van Paul Rodenko herlees, valt vooral datgene op, dat ik niet gebruikt of geciteerd heb. Na het dwepen met Lodeizen, het gebruik van Lodeizen's poëzie als wegwijzer voor *het leven*, wemelt het in mijn scriptie van de technische uiteenzettingen. Over het feit dat Lodeizen door Rodenko bij de ‘romantische lyrici’ wordt ingedeeld, maak ik geen melding. Ik had er waarschijnlijk geen behoefte aan, door mijn leraar Nederlands ook als zodanig geclassificeerd te worden.

Ook het volgende citaat vind ik in mijn scriptie niet terug: ‘Hij is geen romanticus-uit-één-stuk, maar een gebroken romanticus, een “goudzoeker” die telkens bevreesd achterom kijkt of er geen belastingambtenaar in de buurt is.’ Maar het meest bevreemdt mij, dat ik het volgende gedeelte aan me voorbij heb laten gaan, hoewel het genoeg zegt over mijn toenmalige ‘prille’ staat en gebrek aan kennis over de wereldse zaken in en om de poëzie:

> Ik meende deze wat lange inleiding nodig te hebben om een dichter als Hans Lodeizen de hem toekomende plaats te kunnen geven binnen de vernieuwing, die zich de laatste jaren in de Nederlandse poëzie aan het voltrekken is. Al te zeer immers bestaat de neiging, alles wat in de literatuur niet rechtstreeks en uitdrukkelijk ‘sociaal’ georiënteerd is, als ‘escapism’ te beschouwen. En in het bijzonder Lodeizen met zijn enigszins narcistisch wereld-ontwerp, zijn elysisch verlangen, zijn romantische voorliefde voor verre reizen en zijn ‘ouderwets’ aandoende voorkeur voor woorden als muziek, fluitspel, geluk, versieren, boudoir, prins, princes-sen (met een c gespeld!), enz. loopt groot gevaar, zowel door de zogenaamde ‘progressieven’, voor wie een gedicht pas goed is wanneer atoombommen en straaljagers er een rol in spelen, als door de principieel - mismoedigen, grootgebracht in de ‘le noir pour le noir’ - school van Sartre en de moderne Amerikanen, miskend te worden. Ik hoop inmiddels duidelijk gemaakt te hebben dat de maatschappelijke functie van de poëzie elders ligt dan in haar manifeste inhoud: het is het taalvormend, taalvernieuwend genie van de dichter dat hem zijn plaats in de cultuurgeschiedenis van een volk geeft; het is niet het wat - of althans niet in de eerste plaats het wat -, maar het hóe van zijn dichterschap. Het gaat om de *wijze waarop* hij als dichter zijn positie bepaalt temidden van wereld en mensen, niet om de morele waardering van deze positie.

Met Paul Rodenko en Adriaan Morriën (hij schreef in zijn boek *Concurreren met de sterren* (G.A. van Oorschot, Amsterdam 1959) een hoofdstuk over Lodeizen) heb ik een enkele brief gewisseld over de persoon en het werk van Hans Lodeizen. De originelen kan ik nergens meer terug vinden. Waarschijnlijk zijn ze verloren gegaan bij de vele verhuizingen, die toentertijd om de paar maanden plaats vonden. Wat rest is een citaat uit een brief van Adriaan Morriën, waarin hij op sympathieke wijze Hans Lodeizen karakteriseert en waarmee ik mijn scriptie eindigde:

> *Ik betreur het nog altijd, dat Hans dood is. Hij was een buitengewoon aardig en inspirerend mens. Je verveelde je nooit met hem. Hij wist je altijd tot gesprekken, uitstapjes en plezierige avonturen mee te slepen. Hij had veel gevoel voor humor, deed zich tegenover mensen van verschillend maatschappelijk en intellectueel niveau ongedwongen voor, had*

> *daarbij niets vulgairs, was gul hartelijk, meelevend. Er is tussen ons nooit een wanklank geweest. Ik mocht hem onmiddellijk bij onze eerste ontmoeting heel erg en meteen tijdens die ontmoeting waren wij al vrienden. Hij had een uitgesproken talent voor vriendschap.*

Met het voltooien van de scriptie over Lodeizen leek ook het tijdstip aangebroken dat mijn belangstelling voor zijn gedichten begon te luwen. De interesse voor andere dichters nam toe en na enkele jaren leek het of de poëzie van Hans Lodeizen behoorde bij een tijdperk dat definitief afgesloten was: dat van de jeugd. Hoewel het bijna niet meer te achterhalen is, ben ik er van overtuigd, dat Lodeizen ongetwijfeld invloed heeft gehad op de gedichten die ik schreef. Van deze gedichten is bijna ieder spoor uitgewist. In mijn debuutbundel *Gedichten* (Eindhoven, 1965) vind ik geen spoor van Lodeizen terug. Een gedeelte van mijn vroegere leven scheen uitgewist en plaats te hebben gemaakt voor de turbulente ontwikkelingen in de maatschappij van die dagen en niet te vergeten, de Vietnam-oorlog die in 1965 nog in aanvangstadium verkeerde, maar waarvan alle verschrikkelijke ingrediënten (van napalm tot fragmentatiebom) toen al bekend waren.

En wanneer Lodeizen letterlijk opduikt in een van mijn gedichten is het in 1968. In de bundel *Met Innige Deelneming* had ik blijkbaar indirect ook nog een rekening met Hans Lodeizen te vereffenen, terwijl het in werkelijkheid om een collega - dichter ging, die romantisch-lyrische gedichten schreef:

We kunnen (...) ons beeld op het
tele-apparaat laten plaatsen,
genoegzaam handen wrijvend
het image van dichter oppoetsen

Als blinde paarden onze stappen laten leiden
om te vergaan in bundels, bloemlezingen en
krantenknipsels of vervallen (is het niet zo
Frans?) in poëzie.

Met een lepel Lodeizen, een vingerhoed nu,
een zakje tranen om jezelf en vooral zo zacht,
zo lyrisch, het begrip trachten te omhelzen
en begrepen te worden (..)

Terugbladerend zie ik, dat ik in 1970 - in de bundel *Stadtekens* in iets mildere vorm en ook weer gedeeltelijk indirect, gebruik maak van leeservaringen uit voorbije tijden. Een gedeelte:

Boot naar Londen

Met de hand
worden repen licht
over de dag geplakt

Het innerlijk behang
van b.v. Lodeizen
krijgt opnieuw reliëf

Wat van zijn kadaver
is overgebleven bewijst
iedere dag opnieuw

Het nut van vroege dood
en poëzie, want uit
de gebeitelde letters

Van zijn grafsteen komen
gekleurde ballonnen en
proefschriften (..)

En in dezelfde bundel wordt Hans Lodeizen door mij naar Berlijn verplaatst. In het gedicht ‘Berlin-1900-zoveel’ laat ik hem - jong en blond - gearmd met Thomas Mann over voortdurend bruiner asfalt lopen. Ze worden beiden verblind door het schellenraam van een voorbijtrekkend ‘Marschkorps’ en horen het huilen van Rosa Luxemburg en het gelal van Kloos. Paul Klee vliegt in een doorzichtige long aan hen voorbij.

De sympathie voor een lyricus pur sang schijnt zich opnieuw op een keerpunt te bevinden. De werkelijkheid kan niet zonder de poëzie, de poëzie niet zonder de droom, het fantastische. En de wereld is ook niet alles. Binnen mijn gedichten (omstreeks 1973) ‘rondt’ zich mijn relatie naar de poëzie van Lodeizen. Eigenlijk is er niets veranderd:

‘Wat moet hij nog doen met deze wereld
Kleuren of veranderen
Veranderen of vertrappen

Behouden of vergeten
en huilen in de schil
van een opgelegde hardheid?’

Nu, bij herlezing van *Het innerlijk behang en andere gedichten*, weet ik opnieuw, dat het niet aan de gedichten van Hans Lodeizen ligt, dat ik ze met een opgetrokken wenkbrauw bekijk. Een aantal gedichten vertoont technische manco's, balanceert op de grens van een weliswaar eerlijke sentimentaliteit, maar toch.

Het doet er eigenlijk allemaal niet toe. Mijn jeugd is nu eenmaal voor een gedeelte verbonden met de poëzie van Hans Lodeizen en het bladeren in zijn innerlijk behang brengt soms iets terug van dat kamperen in een jeugddunne huid, met zandkorrels op de voeten en een stralende taal op de tong.

Wie Bob Dylan de Oude het lied ‘For ever young’ heeft horen zingen, weet precies wat ik bedoel.

Omstreeks 1934.

Hans Lodeizen
Ongepubliceerd werk
Een keuze, verzorgd door Dirk Kroon

Verantwoording

Kort nadat de kopij voor het Hans Lodeizen-nummer van BZZLLETIN was afgesloten, werd een groot deel van Lodeizens literaire nalatenschap in kopie aan het Letterkundig Museum in Den Haag overgedragen. Het omvat teksten die Peter Berger (met toestemming van Lodeizens vader) kopieerde om samen met Pierre H. Dubois, na de voorlopige bloemlezing *Nagelaten werk* (Van Oorschot, Amsterdam, 1969) een zo volledig mogelijke, chronologisch gerangschikte en van een verantwoording voorziene uitgave te kunnen verzorgen. Een editie die door onvoorziene omstandigheden nog niet tot stand kon komen.

Het ongepubliceerde werk bleek divers en boeiend genoeg om er een keuze uit te maken, die de informatieve waarde van dit themanummer kon vergroten. Zo werden verzen uigezocht die een nadere blik gunnen op de ontwikkelingsgang van Lodeizens dichterschap en mogelijke misverstanden hieromtrent ophelderen. Daarnaast leek het raadzaam een indruk te geven van de aard van tot op heden niet beschikbaar materiaal. De tussentitels, met de erbij gemaakte aantekeningen, dienen daar mede toe.

Aanspraak te maken op volledigheid lag allerminst in de bedoeling. Afgezien van het feit dat de beschikbare tijd kort was en een teksteditie voorzichtigheid gebiedt, leefde het besef dat er ten aanzien van volledige publikatie het morele recht van andere uitgevers - ‘editors’ inbegrepen - gerespecteerd diende te worden. Degenen die deze ‘voorpublikatie’ mogelijk maakten, vooral mevrouw Lodeizen, Peter Berger en Pierre H. Dubois verdienen bijzondere dank.

1 Uit ‘rijmoefeningen’

Opdracht

Voor het eerst dezen avond, sinds de nacht
Voorgoed Uw ogen heeft gesloten,
Open ik droevig, o dichter, en zacht
Uw boek, met somber blad besloten.

En op reis langs Uw wegen, beschermd door Uw macht,
Heb ik van Uw land genoten,
Waar ik helden en goden in levende kracht
Door de macht van Uw woord zag gesproten.

Verblind ben ik achter Uw schreden gegaan,
Tot het duister water der dodenrivier;
Als men gaat naar de nacht zonder troost of vertier...

Maar voor U zal ter anderen oever staan
De Roem die U trots uit het heilige woud
Door de pijnen toont haar laurier van goud.

Weet je nog?

Weet je nog...? - Toen de wind de bomen
Tergde en hen de mantels van het lichaam trok,
Dat wij samen - de regen kletterde bij stromen -
Schuilden onder 't loof, en jij zo schrok

Toen ik je zei dat dit het eind was, en voorgoed
Onze wegen voortaan zouden scheiden.
‘Mijn arme kind, 't is droevig maar het moet;
Beter is het heen te gaan’ Ik zweeg en jij schreide

Weet je nog? Toen mijn hand de jouwe
Zachtkens drukte, omdat jij spoedig zou zien
Dat ik niet de beste was: ‘zo zijn de vrouwen!’
En dat jij door je tranen lachte, en zei ‘Misschien...!’

Nu is het herfst opnieuw en regen, maar alleen
Schuil ik onder 't lover, denk aan jou - en ween...

(Naar een zeer oude franse ballade)

Stance

De liefde heeft mijn mond gekust; de dag
Is bang van liefde, bang voor liefde is de nacht,
Bang zijn de mensen voor liefde - in een wilde lach
Barsten mijn lippen: mijn mond versmacht!

O leven, niet geheel
Is deze dag verdronken.
Als vogelengekweel
In bos verzonken,

Komt zwak nog hier
Uw stem tot mij
En broos vertier
Nog geeft zij mij.

Maar in avondrood
Liggen de horizonnen
De dag is dood
Haar bloed geronnen.

En de zwarte band
Van zonne-rouw
Speldt Nachtgezant
Op Dagemouw.

O leven, niet geheel
Is deze dag verzonken
Vogelen in hart-prieel
Hebben nà-geklonken!

15 Maart '45

‘O, - laat om weinig smart...’

O - laat dees dag om weinig smart U niet bedorven wezen!
Denk aan de bloemen die in Meiwind staan
Denk aan de sterren - als tranen van geluk
Op wang van nacht gegaan.
Denk aan zonne nauw gerezen
- als 't bladerenlied gefluister is -
Wond in bloedend wolkenvaan.
Denk aan het druk druk
Dalen
Der vale,
Dorrende kinderen van zomerloof
Hoog uit de kale
Arm der boom
In winterroof
Naar troost van aardes droom...
Heb jij in deze
Dingen dan zó klein geloof...??
O - laat om weinig smart dees dag U niet bedorven wezen.

(Alpina)

Epigram

De dag was doodgedrukt in arm van nacht -
De uren gleden heen met schreden zacht,
De zon vocht om door wolken te breken,
Het licht kwam melkwit uit de hemel leken;
De dag was dood uit het Oosten gebracht:
De dag was doodgedrukt in arm van nacht.

16 Febr. '45

2 Getypte gedichten met dagtekening

O reiziger, als ooit Uw weg U brengt
Naar gindse oorden waar de roeiboot wacht
Zeg dan Eurydice dat haar gedenkt
Orpheus de zanger in een droeve klacht.

Zeg haar dat mijn leven is vergeefs verlengd,
Omdat ik als een stervende versmacht
Zolang de dood mij niet ons weerzien schenkt
In het sombere rijk van het dodengeslacht.

En dan, geef haar dan deze rozen,
Geplukt aan de oevers der lage stad
Omdat ook zij droefheid verkozen

Boven geluk dat hen toch vergat...
Maar dan, o reiziger, ga zonder rozen
En zwijgend verder op Uw pad.

18 Maart 1945

Vandaag ben ik teruggekeerd bij het water
Waar ik gelegen heb tussen het riet
Waarvan ik fluiten sneed bij het gesnater
Van eenden pratend in de vliet.

Hoe menigmaal zong bij 't geklater
Mijn instrument zijn schrille lied!
En zomer was het toen ik later
Met droeve pas de stroom verliet.

En nu de lente mijn moede schreden
Opnieuw naar de beek van vroeger leidt,
Vind ik het riet van de oevers versneden,

En een krans van narcissen omspreidt
Het ruisende water, en buigt naar beneden
Haar wiegende kopjes en schreit...

26 Maart 1945

Het loklied van avontuur

Toen ik het logboek mijner dagen schreef
Kend' ik niet de reis der jaren,
Bevroedde niet dat ik slechts leef
Wanneer ik eindeloos kan varen.

En als ik ooit naar schoonheid streef
Als goud, dat ik veel wil vergaren,
Dan is dat wijl mijn boot niet dreef
Op de eeuwige zee en de zingende baren;

Omdat niet het loklied van avontuur
Mijn schip naar de klippen kan leiden
En omdat ik verlangend van uur tot uur

Het sein van de vaart moet verbeiden.
Want de Schoonheid is geen eeuwig vuur
Als liefde is, als angst, als lijden...

11 April 1945

De bladeren hangen
als parelsnoeren aan de bomen
en de lucht is als een beker
melk zonder de koe
die ver weg is in het heelal
ik ruik de onsterfelijkheid
van het lichaam uit de bloemen
die het groen beschermt
de groene maan
de stinkende wanden
van mijn kamer gillen
omdat zij sterven moeten
het witte kind
en haar tranen dansen
vrolijk en huilen
onder het gaan zo erg

vanwege het feit dat
de dood zo nabij is.

17 Mei 1948

zo zacht zo de minuets
en de glaasjes stralend
en voeten bewegend
o drinkt en lacht
de zoete zoete minuets

ik leefde hier en ginder
als een bij zoemend tussen bladeren
op de dag die 's avonds in
bloemen regende zonder vader
en moeder zou ik beter zijn

12 December 1948

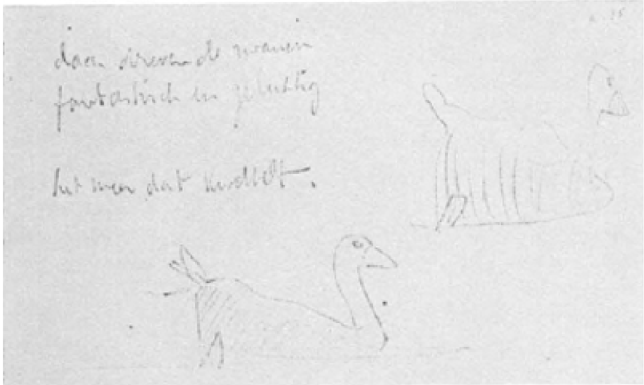
Wanneer ik in jou armen lig en droom
wat het had kunnen zijn dat wij vergeten
hebben, het geluk dat ons met schroom
Voorbijging toen wij elkaar verweten

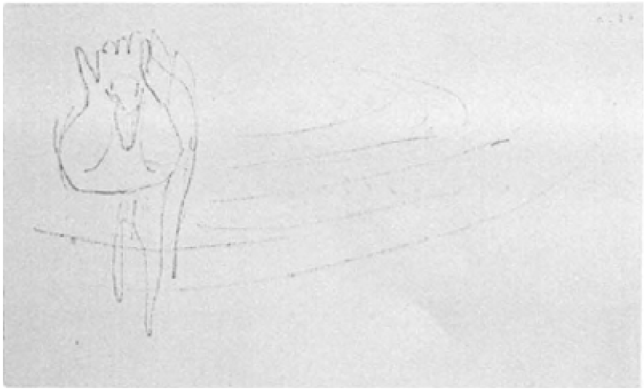
De te late handkus of de te lange lach...
Wanneer ik denk aan al wat wij verwierven;
De prille blijheid van een enkele dag
En lust waar onze vragen stierven,

Dan ween ik, want de dagen gaan
En ik zie het leven als een regen
Waarin ik naast jou heb gestaan,
Niet wetende wat jou te geven...

En nu! het leven is maar smerig spel;
Wij zijn als boeven in hun cel.

26/27 Februari 1949

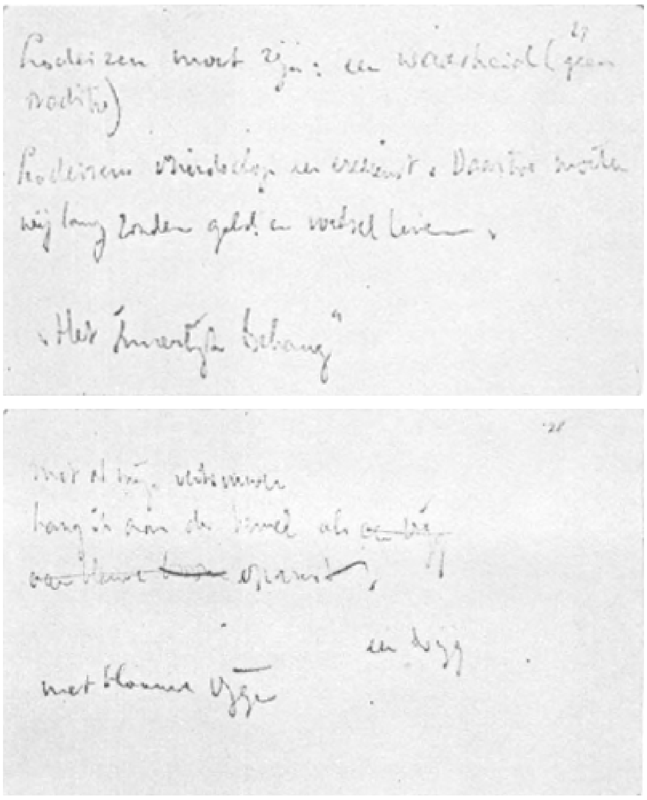




Twee notitieblaadjes.

Eenzaam als boeven in hun cel
Zijn wij; het leven is een smerig spel
Dat wij in de lente verloren.
O, zijn wij enkel geboren
Om dit lange uur te rekken
Hopeloos levend op het lekke
Schip dat de kringen
Passeert en alle dingen
Weet, zwijgt onder de nacht
En in 't gladde licht glimlacht
Maar bij iedere dageraad
Is het alsof het zwaarder gaat
Het schip is als een oude man
Die ieder uur weer minder kan
Zwaarder het hoofd buigt onder zorgen
En niet meer dromen kan van morgen
Schip en lading zijn teloor...
's nachts kruist een meteoor
Haastig en telt de sterrebeelden
En sluit zich weer in de hemel op
Het schip gaat door het witte sop
En knikt in de golven; het hoorde
De wijsheid en toen boorde
Het zich dieper in de zee
Het weer is goed, alles werkt mee.
Zo zijn wij menschen wij leren drinken
Van de dood zoals schepen die zinken,
Eenzaam in de nacht die weet.
Als in een cel niet al te breed
Wonen wij de boeven opgesloten
Wij varen als op heel wrakke boten
Maar zolang er leven is is er hoop
Er is toch nog wel iets te koop.

27 Februari 1949



47

Lodeizen moet zijn: een waarheid (geen notitie)

Lodeizens vriendschap een vreemde. Daarom moeten wij lang zonder geld en voedsel leven.

„Het innerlijk behang"

28

met al mijn vlindernetten
hang ik aan de wereld als ~~een bij~~
~~van blauwe bloemen~~ opgewonden,

en vrij

met blauwe vingers

Het handschrift van enkele notities.

Ik was voor een klein poosje
in de hemel op rolschaatsen
om bij God op audiëntie
te komen aanwaaien

hallo God je vriend van beneden
zendt je zijn allerbeste groeten
leef langer dan je angst God
dat ik je zal laten zitten

wij zijn geen vrienden meer?
ach, hoeveel is er nog over!
de hele wereld de hele wereld
als een glas fonkelende wijn

wij zijn geen vrienden meer?
jij bent de enige buiten
zijn de bomen, de bloemen, de
bijen, de mensen mijn vrienden.

13 Maart 1949

God zijn spiegel

Toen God de wereld had geschapen,
En ze daar klaar voor hem lag
- Rustig als een baby aan het slapen -
Was hij niet blij met wat hij zag.

Men zou toch zeggen hij had alles
Zelf naar zijn eigen wens gemaakt:
Wij zaten parterre, hij zat stalles;
De film werd als hij wou gestaakt.

Maar nee, in een geweldig pesthumeur
Zat hij alleen in zijn stoel te kniezen;
Hij keek aanhoudend naar de deur,
Men dacht: straks pakt hij nog zijn biezen.

De wereld was naar zijn evenbeeld
En precies als hijzelf geworden
En daarom keek de Heer zo verveeld:
Hij was niet gevleid met de horde.

Caïn sloeg Abel in een kwaje bui,
De zondvloed kwam, een beetje later,
De toren van Babel verwarde de lui
En tenslotte sloeg Jezus een flater.

Eén ding was duidelijk: het was niet goed
Wat hij gedaan had met zijn vrije uren.
Hij herkende overal zijn eigen snoet
En de mensen bedreven zijn dolste kuren.

Nu is God van de wereld weggegaan,
Maar een fout is er om een les te leeren:

Kijkt mijn spiegelbeeld me met liefde aan
Dan wil ik het de rug toekeren!

18 Mei 1949

het geluk is een verrekt klein olifantje
in het bezit van een pascha met een harem
die het doet zuchten iedere nacht van
o God wat heb ik met mijn leven gedaan en waarom
hebben jullie toch de fans afgezet en laten
we die engelsen morgen maar vermoorden.

het geluk heeft een verrekt klein hokje
daar staat het met zijn slurf te zwaaien en denkt
wat moet ik toch beginnen als olifant er is
werkelijk weinig te beleven op deze aarde die al net zo
stinkt als mijn kooi en net zo klein is!

het geluk is een geste van de herinnering

19 Aug. 1949

ei lieve hoeveel dierbaren
stierven er niet in het zand
der aarde zij schilderden
het landschap purper en
waren artiesten van de dood

ei lieve hoevelen zijn gestorven

10 September 1949

ik ben van jou

ik kleed je aan
met de sandalen van het morgenrood
in de loterij
van je vruchtbaarheid
heb ik een prijs gewonnen

en ik kleed je uit.

20 December 1949

wat wil je dat ik voor je doe, mijn kleintje
moet ik je helpen met het potje onder je gat
of wil je leven

waarom moeten we zo plotseling vertrekken
heb je zo'n haast om dood te gaan
laten we toch eerst wat leven
ik jouw lichaam jij het mijne
de lente is dit jaar toch al zo laat

19.4.1950

3 Getypte gedichten zonder dagtekening

het heelal van zijn ogen
heb ik bewoond

altijd mee te gaan
met mensen voor wie ik niets ben,
een aanhangsel;
nee dit is toch niet mijn doel
ik wil een eigen
leven leiden aan de Riviera
als dat maar kan

De aarde is niet mooi maar langwerpig, als een dorp,
er zijn wegen waar geen einde aan is, geen stof, geen moeheid.
waar de maan overheenrolt als een dobbelsteen die noch het
geluk aanwijst, noch het ongeluk.

te zwak om vrede te vinden
verlangend naar de lente
waar zijn wij gebleven toen de stilte het raam uitviel
en in de muziek van de nacht brak.
ik zal dit bewaren om te leven
ook als de dood met houtskool schrijft
is alles groen als het wegrijdt.

De aarde is niet mooi, maar langwerpig, als een dorp,
Er zijn wegen waar geen einde aan is, geen stof op ligt,
geen moeheid.
Waar de maan overheenrolt als een dobbelsteen die noch het
geluk aanwijst, noch het ongeluk.

Zomer. Een hardnekkige vlieg zoemt in de lucht,
Die ondeugend telkens op de ronde kruin gaat zitten,
En met de mouw van zijn pij slaat de monnik geducht,
Maar vergeefs. De pij ruikt naar was en vet in de hitte.

als je deze extase vasthoudt
als je nooit toegeeft
nooit toegeeft aan de zwakte
aan het gelach tegen de avond
aan de traan in de dageraad
nooit toegeeft zul je rijk
zijn en uit de Oost terugkeeren

(o kom toch een keer ik wacht op je met extase.)

O mijn geluk daar zijn ze de bladeren
Libellen meer opaal en paviljoenen
Limonade gewoon met witte raderen
Over het water vier uur vingers zoenen
Vandaag nog

Later maan bah! frivole geheimen
Bebloemde jurk rovend van de voet
De witte de witte narcis en 't kleine

Wonder dat de boot langzaam doet
In traag zog.

Onder het venster loopt de wind
leg je arm in je ogen uitgeput kind

het is drie uur in de middag. Vind
geen enkel ding meer dat je bindt
aan deze zwart gestoffeerde kamer?
de lente is ons niet welgezind.

kastelen in het donker
door geluk bewoond
(princes die in 't geflonker
van sterren en ramen troont)

kastelen in het donker

Ik wil geen literatuur
Ik wil leven

Ik wil je woorden niet
Geef me je handen

Ik wil je ogen niet
Geef me je mond

Ik wil je lichaam niet
Geef me je leven

Heb je het geweten dat de kermis
Van de nacht draait met mallemolens van geuren?
Dat de nachtegaal als een magisch rad
Door 't oneindig ruim blijft sturen?
En acrobaten in hun tent zijn mijn gedachten.

Barbaars

Lang na de dagen en de jaargetijden, en de wezens en de landen.

Het paviljoen van bloedend vlees over de zij van zeeen en poolbloemen; (die niet bestaan.)

Bekomen van het oud trompetgeschal van moed - dat nog ons hart en hoofd belaagt - ver van vroegere moordenaars. -

- O! het paviljoen van bloedend vlees over de zij van zeeen en poolbloemen; (die niet bestaan.)

Heerlijkheden!

Vuren, die stormvlagen rijp regenen, - Heerlijkheden! - vuren in een regen van wind gooiend diamanten door het aardse hart dat voorgoed is verkoold voor ons - O wereld! -

(Ver van oude schuilhoeken en oude vlammen, die men hoort, die men voelt.)

De vuren en het schuim. De muziek, wenteling van afgronden en klap van besterde ijskegels.

O Heerlijkheden, o wereld, o muziek! En daar, de vormen, het zweet, de haren en de ogen, drijvend. En de witte, kokende tranen, - o heerlijkheden! - en de vrouwenstem die de bodem der vulkanen en poolgrotten heeft bereikt.

Het paviljoen...

ofschoon hij niet gekleed ging als
baron van Heemstrate kende hij
alle vlinders en keek soms lang
naar een mierennest, wat de
baron van Heemstrate niet deed.

daarom was hij dan ook in
zekere zin groter dan baron van
Heemstrate, want zo goed als
deze gelukkig was in zijn kleren,
was hij gelukkig van binnen,

wat van Heemstrate niet was.

4 Uit notitieboekjes

ik heb geslapen
op de rug van de nacht
ik heb geleefd in een uur
ik heb gevochten

zij kennen van de nacht
allen het gesmede uur

als ik de wil in opzet heb
gaat het licht beginnen.

de wind heb ik overal gevonden
Juli heb ik overal gezocht
als de nacht nog tweemaal langsging...

daar dreven de zwanen
fantastisch en gelukkig

het meer dat kwettert

ik heb onmiskenbare vrede tegen
de gletscher van mijn ziel in milde
zonneschijn laten klimmen op
ladders van gouden vreugde en
nu dans ik als een mug in avondrood

dit is het stilste lied
van de nacht een vliet
rijdend onder de bomen
een vlucht zonder heenkomen
dit is een lied

het is niet de vrede die van liefde
komt waarnaar ik heb gezocht
ik was rijk genoeg en wat mij griefde
heb ik van de wereld gekocht

ik ben verliefd op het leven
en op mijn kennis van de dood

5 Getypt proza zonder dagtekening

Wij moeten onze begeerten sterker maken in plaats van te proberen ze te verminderen.

Het geluk is de bron van al het schone.

Wetenschap moet begrijpelijk zijn voor allen, als poëzie.

Wij moeten allen het plezier van de dingen kunnen delen. Het raadsel van wetenschap moet toegankelijk zijn voor allen.

Wij moeten over een gedicht dromen als over een vrouw.

Ik vertel U wat mij aanspoort om te leven.

Ik haat alle werk: en zo haat ik literatuur. Ik schrijf wat mij helpt om te leven.

Ik haat alle theoretici, alle geleerden, alle vaklieden; zakenmensen, ambtenaren en schoolmeesters.

Het geluk is de bron van alle ongeluk.

wat ik wil is datgene wat het leven steunt
zuiverheid=ik wil mijn onzuiverheid zuiver uitdrukken

ik ken in de wereld mijn natuur
en er bestaat voor mij alleen mijn (biologie)

hoe maak ik het oog levend

Het is noodzakelijk dat we ons met een heleboel onzuivere dingen vermengen om duidelijk uit te vinden wat we zijn. Dit is een reden om te werken.

Ik heb al zoveel dingen gedaan met succes, en zoweinig dingen met volharding dat ik begrijp niet waarom ik zo bang ben van alle dingen.

- Aan de ene kant wens ik dat ik maar dood was, aan de andere kant ben ik bang om te leven. Ik vat al de dingen te zwaar op. Zodra ik het bestaan zie zoals het is: een ijdel spel; wel ijdel maar toch nog steeds een spel, en daar zit de nobility van het leven: het moet volgens de regels en met glansrijke durf gespeeld worden. Un amusement suprême.

- Als je wint is niet veel anders dan wanneer je verliest alleen het verschil is dit: je zult de misère alleen van buiten af kennen, als een dorre heide, gezien vanuit een trein, inspirerend en bedroevend schouwspel als het middag is. Maar wie in de misère moet leven, wordt een keuterboertje.

- Als het leven een spel is, moet je je goed verbergen en de eerste zijn die aftikt.

6 Getypt proza met dagtekening

Het is betrekkelijk onbelangrijk hoe ik geleefd heb en hoe ik leef.

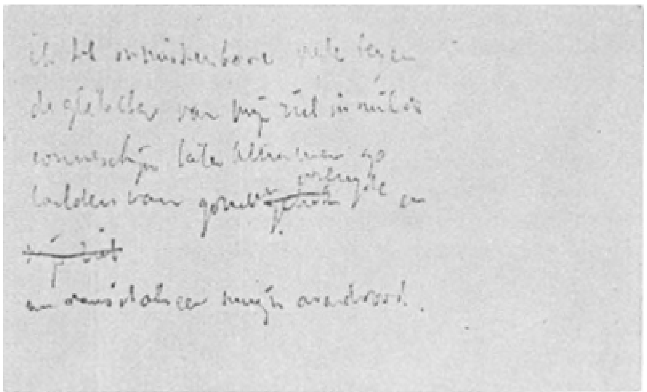
Mijn herinneringen doen er alleen wat toe, wat ik van mijn leven gemaakt heb en hoe ik mijn ervaringen heb gebruikt. Ik zal waarschijnlijk nooit een van de ‘populaire’ schrijvers worden. Maar ik moet reizen, en een innerlijk leven leiden, door de omstandigheden geleid, niet gedreven. Mijn boeken moeten zó zijn dat in latere eeuwen de mensen de behoefte gevoelen om ze te vertalen. Ik houd van het leven op een andere manier dan wie ik ook maar ken. Ik houd er van om toeschouwer te zijn in vele dingen en toch in zekere zin acteur. Toch in zekere zin God, de man die aan de touwtjes trekt.

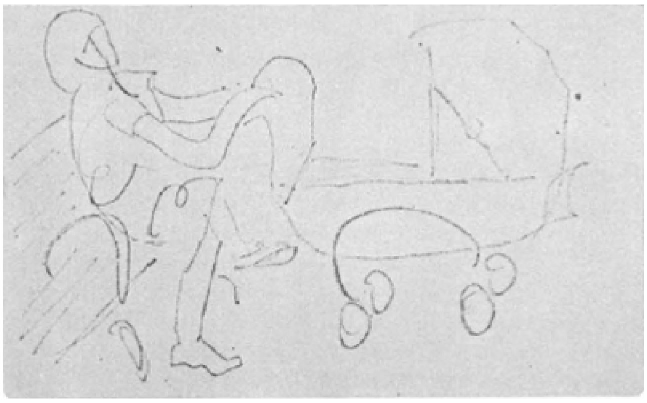
Reizen. Maar wat voor zin heeft het om op 't papier te jeremineren. Dat is alleen maar om uitstel van handelen te verkrijgen, verkeerd.

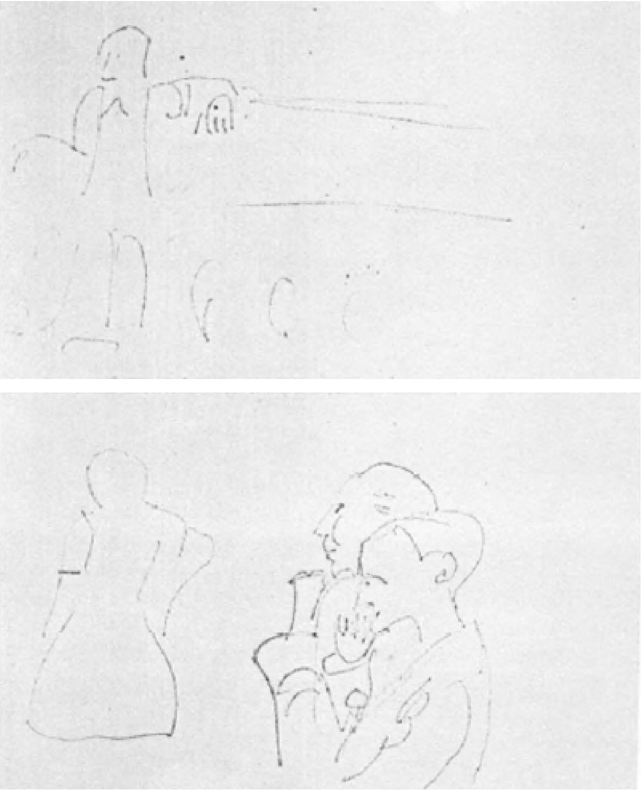
Dit jaar uit in Amerika, dan naar Noord-Afrika en op andere lange reizen. Mijn reiservaringen nauwkeurig bijhouden. Ik ben maar weinig veranderd in de laatste jaren na de oorlog. In alle essentiële dingen ben ik precies hetzelfde gebleven. Ik wil nog steeds hetzelfde. Ik haat nog steeds om mijn persoonlijke vrijheid kwijt te zijn. Ik kan nog steeds niet mezelf voor langere tijd vasthouden. Ik vlucht in de voorstelling van mensen die ik bewonder, probeer mezelf te identificeren met iets dat ik liefheb, alleen om later de ellendigste desillusie te beleven wanneer ik ontdek dat ik niet in alle opzichten op de persoon van mijn verbeelding pas.

Gewoonlijk eindigt de affaire met een haat tegen mijn originele gevoelen, dat ik toch nooit geheel verzaken kan, omdat het wáár is. Als ik zou durven mijzelf te zijn met al de gevaren dat dat met zich meebrengt, zou ik de enigste kans aangrijpen die er is om nog eens iets van mij te maken. Ik bewonder in mijzelf het meeste dat wat het minste bijzonder aan mij is: ik bewonder de deugden die ik enkel maar geleend heb, en ik bewonder ze juist omdat het me zoveel moeite kost om ze te lenen. Het is verkeerd echter te denken dat noodzakelijkerwijs alles wat moeite kost daarom ook goed is. Dat iets moeite kost bewijst hoogstens dat het iets is dat niet een heel karakteristiek deel van je uitmaakt, maar integendeel iets is dat verworven moet worden. In zo'n geval ben je altijd doodsbenauwd je gedachten op iets anders te concentreren dan dit immediate doel: nabootsen, identificeren. Je kunt niet meer aan 't werk gaan uit louter vrees dat je al werkende je opgeschroefde zelf zult vergeten; terwijl dat juist is wat moet gebeuren. Dit is mijn geval en ik heb alles in het voorjaar 1945 heel duidelijk ingezien en neergeschreven. Ik zei: ‘vergeet dit nooit, waar je ook bent, hoe je ook bent...’ Op deze manier verloopt mijn leven in niets. Veranderen, Hans!

11 Maart 1948







Tekeningen uit notitieboekjes van Hans Lodeizen.

Aantekeningen

Ad 1

‘Rijmoefeningen’ omvat 12 gedichten, geschreven tussen 1943 en 1945 toen Hans Lodeizen als onderduiker verbleef bij de familie De Beaufort in Wassenaar. Ze behoren tot of vormen zijn vroegste literaire werk. Aangezien hij met de vrouw des huizes veel sprak over Boutens, kan met veronderstellen dat het eerste, ongedateerde gedicht ‘Opdracht’ geschreven is onder de indruk van Boutens' dood (14 maart 1943). Later geschreven werk heeft hij verbrand. Het calligrafisch ogende handschrift van ‘Rijmoefeningen’ is met titelblad en al bewaard. Lodeizen koos bij ‘Rijmoefeningen’ duidelijk voor een andere volgorde dan de strikt chronologische.

Ad 2

Deze gedichten werden in typescript aangetroffen. Waarschijnlijk zijn ze door Lodeizen zelf getypt. Zekerheid hieromtrent was op korte termijn niet te verkrijgen. Wel komen op enkele bladen verbeteringen in het handschrift van de dichter voor. Het is niettemin mogelijk dat typewerk werd verricht ten behoeve van of door de verzorgers van de twee posthuum verschenen verzamelbundels. Van een van hen kan ook de streep zijn tussen de tekst van 12 december 1948, beginnend met het Amerikaans getinte ‘zo zacht zo de minuets’.

Ad 3

Over de datering valt niets met zekerheid te zeggen. Bij de vorige afdeling is duidelijk geworden dat Lodeizen nog in 1948/49 ‘traditionele’ verzen met eindrijm schreef tussen vele andere vrije verzen door. De inhoud echter van ‘Barbaars’ doet vermoeden dat we met een gedicht uit 1950 van doen hebben. In dat jaar bleek hij immers aan leukemie te lijden en nam men hem op in de Clinique Cécil te Lausanne.

Ad 4

De notitieboekjes bevatten honderden aantekeningen, versfragmenten en volledige gedichten, waarbij vaak niet meteen duidelijk is waar een gedicht begint of eindigt. Bovendien gaat het vaak om eerste versies. Het handschrift is veelal moeilijk te lezen, zeker in kopie. Vele van de notities bleken reeds gepubliceerd. De hier gemaakte keuze en tekstverzorging dient men als zeer voorlopig te beschouwen.

Ad 5

Behalve een lang, onvoltooid prozawerk, ‘De bron van Medusa’, liggen er in de afgestane nalatenschap slechts enkele ongepubliceerde bladen. De keuze viel hier op de voornamelijk aforistische notities, die wellicht achtergrondinformatie bieden.

Ad 6

De hier afgedrukte tekst is het enige gedateerde ‘dagboekblad’. Of het inderdaad deze titel verdraagt is niet te zeggen, aangezien Lodeizens dagboeken niet voor kopiëring zijn afgestaan.

M.M. Lommen en Rob Molin

De witte slanke jongen

Pierrot in de poëzie van Hans Lodeizen

In het werk van Hans Lodeizen komt een figuurtje voor dat in de symbolistische poëzie een belangrijke rol heeft gespeeld: het Pierrotfiguurtje. Pierrots stamboom gaat nog verder terug, tot in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Dan herschept Domenico Biancolelli, die van 1661 tot 1668 medewerker was aan het *théâtre italien* te Parijs, het al bestaande, wat boerse Franse Pierrotfiguurtje, dat zo een weerspiegeling wordt van de Pedrolino uit de commedia dell'arte.

De belangrijkste Pierrot is ongetwijfeld de mimicus Jean-Gaspard, genaamd Baptiste, Deburau. De dichter Théophile Gautier, zelf Pierrot-vertolker, sprak over hem als ‘de meest perfecte acteur die er ooit was’. Hij bewonderde Deburau in het Parijse *théâtre des Funambules*, waar deze, na er als toneelknecht werkzaam te zijn geweest, in 1825 in zijn beroemde rol debuteerde. Deburau plaatst Pierrot in een veld waarin latere interpretaties zich veelal zullen ophouden. Na zijn wijzigingen is er ook aan het uiterlijk - zwart kalotje, wit gezicht en wijd, wit kostuum met pompoenvormige knopen - weinig veranderd.

Behalve Gautier ontfermden zich nog andere dichters over het figuurtje. Verlaine bijvoorbeeld, en Laforgue.[1.] Pierrot bezat de voor de symbolisten noodzakelijke vaagheid, zodat zij hem van bijna elk gewenst karakter konden voorzien. Daarenboven sprak hen het toneelmatige van het figuurtje aan. ‘De rol die Pierrot in de symbolistische poëzie speelt lijkt [...] exemplarisch voor een besef van verval, vermoeidheid en berusting dat verder reikt dan het gebied van de kunst alleen, maar bepalend is voor het algemene geestelijke klimaat van het fin de siècle’.[2.]

Het waren vermoedelijk de cartoons van Adolphe Willette, uit *Le Chat noir*, die Laforgue inspireerden tot zijn Pierrot-figuurtje. In de schilderkunst waren Pierrot en de van hem bijna onafscheidelijke Harlekijn, die ook in Lodeizens poëzie figureert, niet minder populair.[3.] De rij van vertolkers reikt van Cézanne en Degas tot Beckmann, Derain, Gris, Hofer en Severini. Het bekendst zijn stellig de Pierrot- en Harlekijn-schilderijen van Picasso, die zich vooral in zijn Rose-periode, de jaren 1917/18 en 1923 met deze figuurtjes bezighield. Lodeizen bezocht in Parijs tentoonstellingen van deze schilder.

In Nederland verschijnt Pierrot veelvuldig in de jaren 1916-1922, in gedichten en dramatisch werk van auteurs rond Het Getij. Met name bij Martinus Nijhoff, Frederik Chasalle (pseudoniem voor Constant van Wessem) en C.J. Kelk. Eerder treffen we te onzent al een Pierrot-gedicht aan in *Carmina* (1912) van P.C. Boutens: ‘Pierrot moderne’. Kurpershoek-Scherft kenschetst Pierrot in *De episode van* ‘*Het Getij*’ als een dromer en fantast die het ‘dagleven’ verafschuwt. Hij treedt derhalve, vaak dansend, 's nachts op bij maneschijn of lantaarnlicht. De hemel of het universum is zijn verblijfplaats, maar graag houdt hij zich ook op in een soort aards paradijs, bijvoorbeeld een rozentuin. In de liefde is hij ongelukkig: steeds wordt hij afgewezen. Het gezelschap van de schaduw die zijn lichaam afwerpt, beklemtoont die eenzaamheid. Hij heeft een voorliefde voor de gitaar, het symbool van zijn poëtische aard.[4.]

De Pierrot-gedichten van Nijhoff zijn verreweg de belangrijkste. In zijn debuutbundel *De wandelaar* (1916) vinden we het gedicht ‘Pierrot’:

Pierrot

'k Ontmoette 's nachts een vrouw bij een lantaren,
Geverfd, als heidenen hun dooden verven -
Ik zei tot haar: ‘Vrouw, ik ben moe van zwerven.’
Zij lachte om mijn wit pak en mijn gebaren.

En ik zei weer: ‘Laten wij samen sterven,
Vrouw, mijn naam is Pierrot -’ Ik vroeg den hare.
Wij dansten samen of we dronken waren.
En mijn stuk hart rammelde van de scherven.

Dit was een dans op den uitersten rand
Der steilten van verbijstring. Als een brand
Joeg waanzin door mijn lijf heen, dat ging breken -

Als wie een moord deed, heb ik omgekeken
En zag me alleen staan in de vale straat,
En vluchtte weg en sloeg me voor 't gelaat.

Het leven van Nijhoffs Pierrot is ontworteld. De vrouw bij de lantaarn vraagt hij: ‘Laten wij samen sterven’. Deze vrouw is waarschijnlijk een hoer: ze is zwaar opgemaakt en de ontmoeting vindt plaats in het licht van een lantaarn. Het sterven staat dus in verband met de erotiek. Door de geslachtsdaad wil Pierrot de rust van de dood ervaren. Strofe drie herinnert sterk aan strofe twee van ‘De vervloekte’ V:

Wee dat verbijstering de menschen slaat
Als over de eeuwigheid zich spant hun kracht:
De oneindigheid is slechts van God gedacht,
Tuimelen moet wie voor die steilten staat.

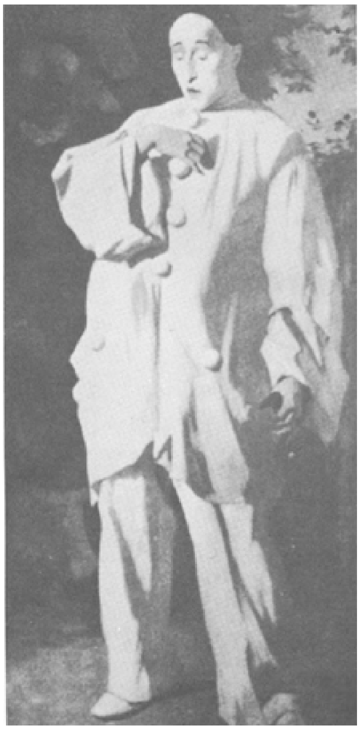
Uit deze regels blijkt Gods aanwezigheid in strofe drie van ‘Pierrot’. God laat hem het orgasme als waanzin ervaren. Het slot laat zien dat Pierrot aan het hoerenbezoek een schuldgevoel overgehouden heeft. Bij het aanbreken van de dag overvalt hem de eenzaamheid en het zinloze van al zijn pogen deze te doorbreken. Ook andere gedichten uit deze bundel ademen een Pierrot-sfeer: ‘De eenzame’, ‘Bruckner’, ‘Sonate’, ‘Polonaise’, ‘Maria Magdalena’, ‘Het einde’, ‘Straat-muzikant’, ‘Het strijkje’ en ‘Clown’.

Pierrot aan de lantaarn: een clowneske rapsodie (1918) kent een diepere uitwerking van het motief. In 1936, in de tweede uitgave, schrijft Nijhoff: ‘*Pierrot aan de lantaarn* is een gedicht in volkstaal. Ik had behoefte mijn persoonlijkste gevoelens uit te drukken in de spreekwijze van iedereen. Ook Pierrot en Harlekijn zijn zinnebeelden, en dit tweevoudig onpersoonlijke, van taal en van gestalten, verleent het gedicht een zeker perspectief.’ Over deze ‘persoonlijkste gevoelens’ laat hij iets meer los in zijn brief aan A. Roland Holst van 27 juli 1918:

> *Pierrot aan de lantaarn* heb ik geschreven om van mijzelf een hard en wrang en cynisch caricatuur te maken. Maar toen ik om mijn leven lachte, leerde ik het niet vergeten en de 'Pierrot' uit *De Wandelaar* en nog andere zijn nog na de *Pierrot aan de lantaarn* geschreven, wat bewijst hoe ik na de clowneske rhapsodie dezelfde bleef.[5.]

Pierrot-dichter bij uitstek werd C.J. Kelk. In 1920 publiceerde hij, onder het pseudoniem Thomas Beker, het toneelspel *De zonde van Pierrot.* In *Wie ik tegenkwam* (1981), zijn literaire memoires, schrijft Kelk over dit stuk: 'Zijn [=Nijhoffs] invloed op mijn eerste "grote creatie", de harlekinade in drie bedrijven *De zonde van Pierrot* is duidelijk aantoonbaar. Hijzelf zei ervan: "Aardig maar te zwak; *ik* had dit moeten schrijven".'[6.]

Buiten de periode 1916-1922 valt Slauerhoffs 'Pierrot', opgenomen in *Serenade* (1930). Het gedicht houdt in de slotregels wel een reminiscentie in aan Het Getij.[7.] De Pierrot in dit gedicht lijkt veel op die van de door Slauerhoff bewonderde Laforgue. Hier verschijnt hij alleen wat ruiger, en wat minder sentimenteel. In tegenstelling tot Nijhoff creëerde Slauerhoff geen schuldbewuste Pierrot. Eerder moet hij erop uit zijn geweest dit motiefje te parodiëren.



Baptiste Daburau. Schilderij van Pezous.

Al bij oppervlakkige beschouwing van het werk van Hans Lodeizen wordt duidelijk dat het past in de traditie van Pierrot. Een enkele keer treedt het figuurtje bij name op:[8.]

als de laatste
droefheid is vermoord
bij maneschijn
en Pierrot lachend
van het strand

> in zee loopt
> dan zal ik
> een geel accoord
> trekken en de wereld
> in twee hakken.
> als de regen zal ziek
> in bed liggen en de laatste
> sacramenten
> ontvangt.
> dan zal ik
> schreeuwen
> van geluk.
> (I, 82)
>
> de maan die
> bemaskerde onthoofde
> Pierrot
>
> nu niemand
> hem herkent rolt hij
> als een eenzame
> zucht door het heelal.
> (II, 17)

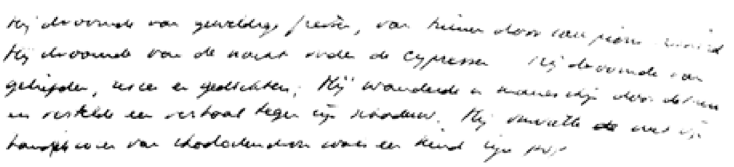
In ‘Reis naar de Congo’ lezen we: ‘in het licht van een lantaarn was hij zo triest als een Pierrot (II, 191).

Belangrijker dan het feit dat Pierrot door Lodeizen in gedichten bij name genoemd wordt, is dat de hele grondtoon van zijn poëzie op dit motief kan worden teruggebracht. De traditionele elementen van omgeving en attributen, zoals we ook bij Boutens en de dichters rond *Het Getij* zien, zijn bij hem schering en inslag.

De poëzie van Boutens kende Lodeizen waarschijnlijk goed. In zijn niet gepubliceerde *Rijmoefeningen* imiteerde hij deze dichter. Door Nijhoff werd hij geïnspireerd tot zijn rijmspel *De duivel en de avonturier*, dat eveneens ongepubliceerd is. Rodenko wees op de verwantschap tussen Lodeizen en Slauerhoff met betrekking tot de zee-schip-reisthematiek en het verte-verlangen. Bovendien maakt hij melding van de grote invloed van T.S. Eliot. Nijhoffs ‘Pierrot’ herinnert, volgens Sötemann, ook aan deze ‘Pierrot-dichter’.

Lodeizen lijkt wel Pierrots psychisch evenbeeld. Beiden zijn melancholieke dromers voor wie deze wereld niet de echte is. Teleurgesteld in de liefde leven zij in een lome eenzaamheid. Droom en slaap bieden een mogelijkheid aan de werkelijkheid te ontsnappen. De afschuw voor het ‘dagleven’ is dus niet verwonderlijk. Nacht en duisternis hebben de voorkeur: zij verhullen de werkelijkheid en vormen tijd waarin dromen mogelijk is. Het maanlicht wijst Lodeizen echter vrijwel altijd af, omdat het een verstorende invloed uitoefent op het licht van de nacht waarop hij doelt: het innerlijk licht. De maan gaat eerder terug op het beeld van de Maan-Spin dan op het beschermende en moederlijke. In dit opzicht is veelbetekenend:

> (...) het donkere
> weefsel waarin ik ben gevangen
> waar de spin van de maan op mij wacht:
> ik ben ongelukkig in de avond
> (I, 50)



De dood is met de droom vergelijkbaar. Voor Nijhoffs Pierrot en voor Lodeizen betekent hij geen definitief einde, maar een wereld van geluk.

Pierrot wordt met voorliefde in een tuin gesitueerd. Bij Lodeizen is hij, net als de haven, de kust en het strand, een synthese tussen twee tegenstrijdig schijnende verlangens: het verte-verlangen en het verlangen naar geborgenheid. De tuin is de sprookjesachtige en beschermende ruimte, die het streven naar hogere sferen niet uitsluit. Ook de andere verblijfplaats van Pierrot, hemel en universum, treffen we overvloedig aan bij Lodeizen. Daar vindt hij vaak evenzeer beschutting. Bartosik spreekt in dit verband van een 'kosmisch huis'. Als een vederlichte Pierrot verplaatst Lodeizen zich: 'Toen ik een wolk was en ongewend over lage dorpen dreef, een schaduw over het weiland...' (II, 152).

In het volgende prozafragment (ongepubliceerd) is vanwege de nachtelijke, door de maan beschenen tuin en het gedroom, over geliefden, reizen en gedichten, een typische Pierrot-sfeer voelbaar. Het gesprek met het schaduwbeeld draagt evengoed ertoe bij. 'Omdat zijn [=Pierrots] liefde voor Colombine of Pierrette wel ongeneselijk, maar nooit duurzaam gelukkig is (Colombine geeft vaak de voorkeur aan Arlequin), blijkt in vele gevallen zijn schaduw, als voor de "eenzame" van Nijhoff, zijn enige makker'[9]:

> Hij droomde van geweldige feesten, van tuinen door lampions versierd.
> Hij droomde van de nacht onder de cypressen - Hij droomde van
> geliefden, reizen en gedichten; Hij wandelde in maneschijn door de tuin
> en vertelde een verhaal tegen zijn schaduw. Hij omvatte met zijn
> hand de rozen van rhododendrons zoals een kind zijn pop.

Lodeizen lijkt in het laatste gedicht uit de afdeling 'Hij of Zij' een niet minder duidelijk beeld van zichzelf als Pierrot op te roepen. Hij is 'de witte slanke jongen', 'de schim in de regen', 'de man bij het avondrood', die evenals Pierrot hunkert naar liefde. De eerste en tweede strofe vangen aan met een emotionele uitroep: 'o kus mij, o omarm mij'. De slotregel van de eerste strofe, 'ik heb gestolen', toont overeenkomst met het slotcouplet van Nijhoffs 'Pierrot', een *Pierrot assassin*[10]:

3

o kus mij, o omarm mij
ik heb lang in de regen gestaan
ik heb lang op de bus gewacht
ik heb geen taxi kunnen krijgen
ik heb lang wakker gelegen
ik heb ontzettend gedroomd
ik heb niets gegeten
ik heb gestolen

o kus mij, o omarm mij
ik ben de witte slanke jongen
ik ben degene die droomde
ik ben de schim in de regen
ik ben de danser, de dirigent
ik ben de man bij het avondrood

ik ben het lichaam
ik ben de enige.
(I, 172)

Ook de betiteling 'ik ben de danser' duidt op de verwantschap. Dat Lodeizen grote belangstelling voor dans had, blijkt onder andere uit de regels: 'nu Nyjinski dood is moeten wij / voor alle vensters bloemen zetten, want / zo alleen blijft de schoonheid levend' (I, 178). Het gedicht schreef hij in 1950, het sterfjaar van 'de god van de dans'.

In Nijhoffs *Pierrot aan de lantaarn* begeleidt de dansende en zingende Pierrot zich op een gitaar. En in Slauerhoffs gedicht ontlokt hij eraan 'een pure toon'. Op een aantal schilderijen treft men het figuurtje eveneens aan met een gitaar. 'Pierrot met gitaar' (1922) en 'Pierrot en Harlekijn' (1924), respectievelijk van Juan Gris en André Derain, zijn voorbeelden hiervoor. Bij Lodeizen ontbreekt dit instrument evenmin:

de zieke stuurt de guitaar van zijn verlangen de nacht in
en het eenzame kind speelt op zijn lichaam als een guitaar
(I, 179)

dat de regenboog een guitaar is
waarin mijn vingers slapen
(II, 43)

In de jaren twintig nam de populariteit van het Pierrot-motief af ten gunste van het thema van de clown-acrobaat/koorddanser, waarvan het clowneske element meer en meer verzwakte. De koorddanser werd een modeverschijnsel 'met wie nog menige moderne dichter, het menselijk bestaan ervarend als een absurditeit en elk wilsbesluit als een waagstuk'[11.] zich zou vereenzelvigen. Acrobaat en koorddanser figureren meermaals in het werk van Lodeizen:

o ik die leef in de tent
van deze wereld nu eens
toeschouwer en vlak daarna
weer koorddanser.
(I, 81)

jij bent de kleine
acrobaat van mijn geluk
(II, 72)

Langs de avondval wandelde hij als een koorddanser.
Op de zon danste hij als een acrobaat.
(II, 169)

Geraadpleegde literatuur

Bartosik, M., ‘De ruimte in de poëzie van Hans Lodeizen’. In: Nieuw Vlaams Tijdschrift 24 (1971) 5, blz. 504-520; 7, blz. 714-726; 10, blz. 1022-1040.
Bolhuis, Arend Jan, *Over De wandelaar van Martinus Nijhoff.* Amsterdam 1980.
Brokken, J., ‘Het onbekende leven van de dichter Hans Lodeizen’. In: Haagse Post, 22-5-1976, blz. 28-37.
Dresden, S., *Symbolisme.* Amsterdam 1980.
Fessard, L.J.E., *Jan Slauerhoff: l'homme et l'oeuvre.* Paris 1964.
Goedegebuure, Jaap, ‘Chaplinade’. In: *Voor H.A. Gomperts*: *bij zijn 65ste verjaardag.* Amsterdam 1980, blz. 167-176.
Kelk, C.J., *Wie ik tegenkwam.* 's Gravenhage 1981.
Kurpershoek-Scherft, Tonny, *De episode van* ‘*Het Getij*’*: de Noordnederlandse dichtkunst van 1916 tot 1922.* Den Haag 1956.
Lodeizen, Hans, *Het innerlijk behang en andere gedichten.* Amsterdam 1976^{10}
Lodeizen, Hans, *Nagelaten werk.* Amsterdam 1975^{3}
Nijhoff, Martinus, *Verzamelde gedichten.* Amsterdam 1976^{6}
De Poortere, José, *Martinus Nijhoff.* Brugge 1965^{2}
Rodenko, P., ‘De dichter Hans Lodeizen’. In: Maatstaf I (1953-1954), blz. 566-591. (Herdrukt als: *Over Hans Lodeizen*, 's-Gravenhage 1954. Maatstafdeeltje nr. 11. Tweede druk bij Reflex. Utrecht 1977).
De Rover, Frans C., *Over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen.* Amsterdam 1978.
Slauerhoff, J., *Serenade.* Amsterdam 1978^{6}.
Sötemann, A.L., ‘Non-spectacular’ Modernism: Martinus Nijhoff's Poetry in its European Context’. In: *Nijhoff*, *Van Ostaijen*, ‘*De Stijl*’*: modernism in the Netherlands and Belgium in the first quarter of the 20th century*, edited and introduced by Francis Bulhof. Den Haag 1976, blz. 95-116.
Storey, Robert F., *Pierrot: a critical history of a mask.* Princeton, New Jersey 1978.
Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung. Berlin 1977.

Hans in de tijd dat hij het Haags Lyceum bezocht.

Eindnoten:

1. Zie Kurpershoek-Scherft, blz. 147-151 en Dresden, blz. 91/92.
2. Goedegebuure, blz. 167.
3. Zie *Tendenzen*, 4, blz. 201-203.
4. Kurpershoek-Scherft, blz. 143.
5. Geciteerd uit De Poortere, blz. 22.
6. Kelk, blz. 17.
7. Zie Fessard, blz. 155.
8. I verwijst naar *Het innerlijk behang en andere gedichten*, II naar *Nagelaten werk.*
9. Kurpershoek-Scherft, blz. 143.
10. Zie Storey, blz. 118, 119 en 123, 124.
11. Kurpershoek-Scherft, blz. 55.

Willem Sinninghe Damsté
Poetry and music on a tree

De cyclus 'Poetry and music on a tree,' opgenomen in *Nagelaten Werk*, (Van Oorschot, 1969),[1.] bevat ongetwijfeld de belangrijkste Engelse gedichten van Lodeizen die ooit zijn gepubliceerd.

Uit biografische gegevens weten wij dat Lodeizen de Engelse taal zeer goed heeft beheerst. Hij studeerde van 1946 tot 1948 biologie aan het Amherst College in de VS. Daarvóór had hij reeds uitgebreid kennis genomen van de Engelse en Amerikaanse letterkunde.

De cyclus bestaat uit twee gedichten. Het eerste gedicht is onderverdeeld in drie genummerde afdelingen.

Ik laat de gedichten hieronder volgen.

I

1

The windows in their glamour
Spoke words of gold when we listened
To the divine impotence of music

Or, listening to the sound of nothing
The diffuse river between me and you
Tales were heard from the magical
Castles of our soul's music
Played on a spiritual spinet
before the endless fire of perseverance.

2

This is better than
The wintersun transparent
On strange galleries of poetry
Our voices have been empty in
The remote music

Of the day; a conservation
Of affinities not to be unraveled,
A bird talking on a charming
Tree, flattering the attitudes
Of its manner and the oldfashioned
Politeness of its fashion. So
Could an eternity have passed between
The world unspoken and
The eye in the mourning glass.

3

You had the honey and the sting
Of my imagination. The moon rolled
Chariots of unhappiness
Over the ill-fed fields

Because it was all unnecessary
And still we live

I will now tell you neither
Of the one nor of the other;
But keep it a secret, a poem
Not made for translation, a wild
Flower witness to the moon
A word playing like a child's toy.

II

This bridge is our life; running
Moonlike over the blue water
Why is it that we did not live
To see this miracle and then die

A lotos flower drifting in soft
Air is like an eye in heaven
Why is it that we have not waited
On the moonlike bridge over the water

There came a sweet caress, rain
Lifting the eyelid of the sleeping waters,
Dropping into the lake's soul
Then the night came and we died.

In de poëzie van Lodeizen overheerst de tegenstelling tussen de wereld van de werkelijkheid en de droomwereld. Hij voelt zich in deze wereld niet thuis, hij verlangt naar de droomwereld. Het lijkt wel of alle positieve gewaarwordingen door teleurstelling worden overschaduwd.

In deze cyclus staat de relatie met de ander centraal. Ook verschillende Nederlandse gedichten hebben dit thema tot onderwerp. We zien dan steeds weer hoe Lodeizen naar de ander verlangt, zich als een klaproos voor hem opent, maar de ander loopt voorbij.

Ik nodig U uit de gedichten aan een onderzoek te onderwerpen. Behoedzaamheid is daarbij geboden, want ze zijn brozer dan eierschalen.

Het eerste gedicht

Eerste afdeling

De eerste regels brengen de lezer in aanraking met een bijna-Keltische mystiek, die hem tot en met de laatste regel van het tweede gedicht in haar greep houdt.

De woorden ‘The windows ... spoke words of gold’ plaatsen ons meteen al voor grote probleemen. Op zoek naar een interpretatie zou ik allereerst willen uitgaan van de functionele betekenis van ‘windows’. Een raam dient om licht door te laten, waardoor onder meer de communicatie tussen de personen aan de andere kant van dat raam gemakkelijker kan plaatsvinden. In dit gedicht heeft het geluid voor de communicatie een grote betekenis, zo groot zelfs dat het licht daardoor wordt overschaduwd. Het licht dat door de ‘windows’ valt binnen de ruimte waar Lodeizen en de ander zich bevinden, wordt getransformeerd in geluid. Het is zachte achtergrondmuziek. De dichter en de ander behoeven slechts in te vallen en het intermenselijke contact is een feit.

Hecht men meer waarde aan de actieve rol die de ‘windows’ wordt toebedeeld, dan zou men ‘windows’ niet als een licht-(=geluid) doorlatend medium kunnen zien, maar als een zelfstandige geluidsbron. Daar het produceren van geluid niet noodzakelijkerwijs verbonden hoeft te zijn met ‘windows’ zou men dat woord ook als pars pro toto voor de gehele ruimte kunnen opvatten: de vensters, de muren, alles maakt de mooiste geluiden.

Ook is het mogelijk ‘windows’ op te vatten als een medium waardoor positieve kracht - datgene wat de dichter met de ander verbindt - naar het innerlijk stroomt. Deze uitleg lijkt mij minder acceptabel omdat er verderop in het gedicht in ‘tales were heard’ al zo'n krachtenstroom wordt beschreven.

Laten we nu onze aandacht vestigen op ‘when we ... impotence of music’. Hier heeft ‘music’ een negatieve betekenis, iets dat merkwaardig is omdat muziek in de poëzie van Lodeizen vrijwel altijd een positieve waardering heeft. Uit biografische gegevens blijkt dat hij erg veel van muziek heeft gehouden. Hij leerde zichzelf viool spelen, waaruit ik opmaak dat hij waarschijnlijk erg muzikaal is geweest. Toen Lodeizen overleed, schreef Dr A. Stärcke, die hem zeer goed heeft gekend, in een In Memoriam[2.] dat de dichter ook composities zou hebben geschreven. Om meer duidelijkheid te verkrijgen, moeten we de volgende regels erbij betrekken. De tweede strofe begint met ‘or’, waardoor er een koppeling met de vorige zin tot stand komt. In ‘listening to the sound of nothing’ lees ik een andere verwoording van ‘when we listened ... music’, waardoor de negatieve betekenis van ‘music’ wordt benadrukt: het is het geluid van niets, van nul en generlei waarde. Lezen we de regel ‘The diffuse river ... you’ als bijstelling bij ‘sound of nothing’, dan is het misschien duidelijk wat er wordt bedoeld: de dichter en de ander voelen zich geconfronteerd met datgene wat hen verdeeld houdt. Hoe ‘divine’ in dit verband moet worden opgevat, is mij niet geheel duidelijk. Wellicht is daarin iets vergoelijkends te lezen, waardoor van de negatieve betekenis van ‘music’ iets wordt teruggenomen.

De tegenhanger van ‘we listened ... music’ is ‘tales were heard ... music’. Er vindt een verschuiving van het perspectief plaats. In het eerste citaat spreekt de dichter over een eigen waarneming en die van de ander, in het tweede citaat spreekt hij over een algemene waarneming. Bij de laatste waarneming zijn zij passief betrokken. Zij hebben daartoe niets in werking gezet. De ‘tales’ komen spontaan voort uit ‘the magical castles of our soul's music’. Hier heeft ‘music’ een positieve klank. Lodeizen heeft een voorliefde voor ouderwets aandoende, romantisch-aristocratisch klinkende woorden als kasteel en spinet. In die woorden lees ik een verwijzing naar de droomwereld.

Het spinet wordt bespeeld ‘before the endless fire of perseverance’. Door in het spelen te volharden kan de afstand tot de ander worden overwonnen.

In de eerste afdeling staan de dichter en de ander centraal. Op hen is een aantal krachten werkzaam, enerzijds een kracht vanuit de wereld van de werkelijkheid, die hen verdeeld houdt, anderzijds een kracht vanuit de droomwereld, die hen samenbindt.

Tweede afdeling

We kunnen aannemen dat ‘this’ terugslaat op de laatste drie regels van de eerste afdeling. Als ik Lodeizen goed begrijp, lees ik in de woorden ‘This is better ... poetry’ dat het beter is de droomwereld intakt te laten dan haar te laten verdwijnen door de dichtregels die deze wereld hebben opgeroepen aan de smeltende stralen van de ‘wintersun’ bloot te stellen. Het woord ‘wintersun’ is hier niet willekeurig gekozen. Lodeizen kent zowel aan de zon als aan de winter een negatieve betekenis toe, soms zelfs een dodende kracht:

het was al nijpend toen ik hier kwam
nu is de dag groen van zon en velden
maar ik heb geen deel aan de dingen
ik sta buiten op heuvels en zing zachtjes.[3.]

en:

en de winter is niet meer ver
die een handschoen van sneeuw
zal aantrekken, en deftig als altijd
een edelman, ons zal vermoorden.[4.]

Het woord ‘wintersun’ heeft dus een buitengewoon negatieve betekenis. Eigenlijk wijst Lodeizen alle hemellichamen af, behalve de sterren[5.], en alle jaargetijden, behalve de herfst[6.].

In de volgende regels beschrijft Lodeizen hoe akelig de wereld van de werkelijkheid is. De woorden ‘remote music’ wekken dezelfde negatieve associaties op als ‘music’ in de derde regel van de eerste afdeling.

De zin ‘Our voices ... day’ wordt uitgewerkt in de daaropvolgende regels. Allereerst zijn de ‘voices’ a conservation of affinities not tot be unraveled’, d.w.z. leeg door de onontwarbaarheid. Vervolgens vergelijkt Lodeizen de stemmen met het gekwetter van een vogel. Het doet aangenaam aan, maar heeft geen inhoud. Dit ‘talking’ houdt hem, evenals ‘the diffuse river’, gescheiden van de ander.

De laatste zin van de tweede afdeling plaatst ons voor de vertaling van ‘mourning glass’. Ik ben daar niet goed uitgekomen. Een Amerikaanse, aan wie ik dit probleem voorlegde, gaf als mogelijke vertaling een kijkglas in een doodkist. In het zinsverband zou dat goed passen; ‘the eye’ enerzijds gericht op ‘the world unspoken’, de droomwereld, en anderzijds op de dood, op de naargeestigheid van het ondermaanse. Laten wij het maar op deze vertaling houden.

Derde afdeling

Lodeizen toont zich teleurgesteld omdat het contact met de ander niet tot stand is gekomen. In de eerste zin ligt een verwijt jegens de ander. Het actieve wordt in de ander geprojecteerd, het passieve in Lodeizen zelf. Deze tegenstelling vinden we in de volgende regels terug. De ‘ill-fed fields’ zijn passief, zij hebben voedsel nodig. De ‘moon’ stuurt ‘chariots’ over de ‘ill-fed fields’. De lading is echter van dien aard dat de ‘fields’ er daarna nog slechter nog aan toe zijn.

Net als in de derde regel van de tweede afdeling stelt de dichter zich en zijn wereld voor als een aardbol, waarop hemellichamen invloed uitoefenen. Zoals reeds is gezegd, waardeert Lodeizen de hemellichamen, behalve sterren, negatief.

De regel ‘Because ... unnecessary’ is mij niet geheel duidelijk. Ik lees hierin misschien ironie, uitgesproken door de vertwijfelde dichter. Verbaasd constateert hij daarna dat hij en de ander nog leven: ‘and still we live’. Het pessimisme, de twijfel en de teleurstelling slaan om in optimisme en hoop. Ik zou dit laatste willen aanduiden als een Lodeizens realisme. Dit realisme is het uitgangspunt voor een nieuwe droombeleving. De regel ‘and still we live’ functioneert als een scharnier, want zonder die regel zou de tweede strofe in de lucht hangen.

In de tweede strofe vinden we een mystiek aandoende afsluiting van het eerste gedicht. Voor Lodeizen is de relatie tussen hem en de ander niet te verwoorden. Dat blijft een geheim. Het geheim is ‘not made for translation’, met andere woorden niet verklaarbaar. Het geheim is ‘a wild flower witness to the moon’, het schamel, maar fascinerend resultaat van de pogingen van de maan contact te zoeken met de ‘ill-fed fields’. Het geheim is ‘a word playing like a child's toy’. Hiermee wil de dichter naar mijn mening zeggen dat het werkzame bestanddeel van de relatie niet bij de dichter noch bij de ander te vinden is, maar gelegen is in het geheim. Het geheim manifesteert zich steeds anders en is daarom niet te verwoorden. Het is zo grillig als kinderspeelgoed. Bij deze vergelijking denk ik aan een tol, die, al draaiende, een eigen weg gaat.

Het tweede gedicht

Het tweede gedicht is veel strakker van compositie. Het bevat drie vierregelige strofen. De eerste regel van elke strofe bevat een enjambement. De eerste twee strofen eindigen met een retorische vraag.

Bezien we de eerste strofe. ‘This bridge’ duidt, als ik Lodeizen goed begrijp, op de relatie tussen de dichter en de ander. Hij stapt over op een andere beeldspraak om aan dit voor hem zo boeiende thema een extra dimensie toe te voegen. Het bouwen van die brug is het enige doel in het leven, daarna heeft het leven geen zin meer. In ‘running moonlike over the blue water’ lees ik een beschrijving van de brug als een weerspiegeling van maanlicht in rimpelend water. Dat laatste, ‘the diffuse river between me and you’, houdt hem van de ander gescheiden. In de beeldspraak ligt een verwijzing naar de nacht, dat gedeelte van het etmaal, waarin voor Lodeizen zich de droomwereld afspeelt. Naar mijn mening ligt in ‘running’ de intensiteit van het contact met de ander besloten.

De eerste twee regels van de tweede strofe zijn nogal duister. Lodeizen kent aan de ‘lotos flower’ een positieve betekenis toe. Hij stelt de bloem gelijk met ‘an eye in heaven’, met andere woorden, met het uitzicht op of de toegang tot de droomwereld. Ik stel mij voor dat in de fantasie van de dichter de bloem vanaf de brug zichtbaar is en dat de dichter zijn vreugde in die bloem projecteert. De woorden ‘drifting in soft air’ geven mogelijk aan dat we hier niet meer met een gewone bloem te maken hebben, maar met iets hemels.

De volgende regels bevatten een keerpunt. Lodeizen geeft aan dat de relatie ondanks de brug is verstoord. In dat keerpunt ligt de opening naar de laatste strofe. Het ritme verandert plotseling. De laatste strofe begint met drie zware jamben, waarmee de berusting die in de eerste woorden doorklinkt, wordt geaccentueerd. Een zachte streling valt over de wereld van de dichter. Het begint zachtjes te regenen, maar de regen wordt nauwelijks opgemerkt. Daarna sterven de dichter en de ander. Hier heeft ‘night’ de betekenis van het absolute einde.

De titel van het gedicht

De titel van het gedicht is niet direct duidelijk, maar laten we een poging wagen. Lodeizen zegt dat de relatie tussen hem en de ander is ‘a poem not made for translation’. ‘Poetry’ zou dus een beeldspraak kunnen zijn voor het mystieke element in de relatie. ‘Music’ komen wij tegen in ‘the divine impotence of music’ waar het gebruikt wordt als beeldspraak voor datgene wat de dichter van de ander scheidt. In ‘our soul's music’ wordt het woord gebruikt als beeldspraak voor datgene wat de dichter met de ander verenigt. Ik kom dan tot. de interpretatie dat de drie aspecten - ‘poetry’ in het midden, de twee betekenissen van ‘music’ aan de twee uiteinden - balanceren op een tak en elkaar in evenwicht houden.

Eindnoten:

1. Hans Lodeizen, *Nagelaten Werk*, Van Oorschot, Amsterdam, 1969, pp. 142-144.
2. A. Stärcke, ‘J.A.F. Lodeizen † 26 juli 1950’, Entomologische Berichten, jg. 1951, pp. 225-226.

3. Hans Lodeizen, *Nagelaten Werk.*
4. Hans Lodeizen, *Het innerlijk behang en andere gedichten*, Van Oorschot, Amsterdam, 1952, p. 56.
5. Willem Sinninghe Damsté en Rob Molin, *Hans Lodeizen*, Gotmmer/Orion, Nijmegen/Brugge, 1980, p. 34.
6. Frans C. de Rover, *over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen*, Wetenschappelijke Uitgeverij bv, Amsterdam, 1978, p. 39.

Willem Sinninghe Damsté
Orion en Lodeizen

In de bundel *Het innerlijk behang* van Hans Lodeizen staat het volgende gedicht:

Voor Jim

de sterren en het ongeneselijke
moment van de twee balken.
Orion ontdekt en in zijn hand
o noodlot in zijn hand het zwaard.[1.]

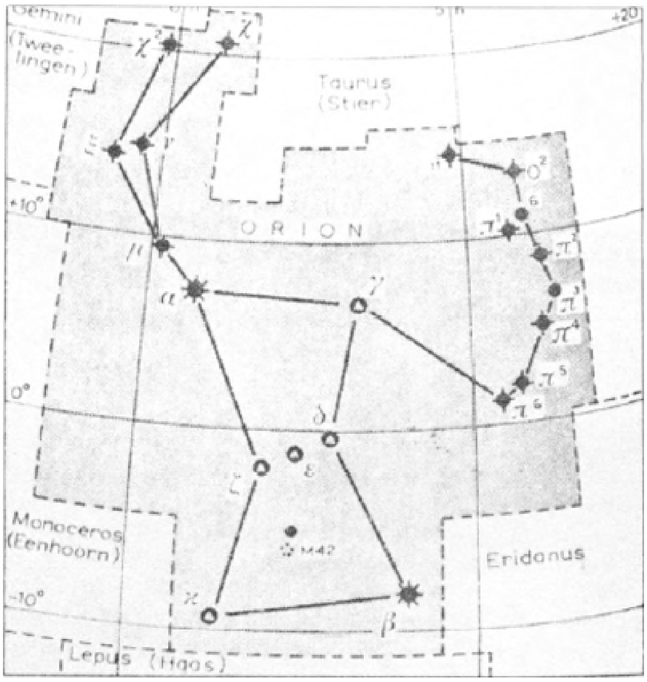
Jan H. Cartens geeft in zijn artikel 'Proeve van een essay over 'atonale poëzie', aantekeningen bij Hans Lodeizen *Het innerlijk behang*[2.] een algemene beschouwing over de poëzie van Lodeizen. Volgens hem verschuift Lodeizen de beeldmotieven van de werkelijkheid op een onlogische wijze tot een irrationeel verband. Het creatieve wordt verlegd naar het onderbewuste. Tussen de beeldmotieven bestaat geen zin-verband meer. Na deze constatering citeert Cartens het hierboven afgedrukt gedicht en merkt op dat Lodeizen van de sterren-droom - de metafysische gedachte - is afgesloten door het zwaard. Het is de onmacht van de moeheid die hem binnen de perken van de realiteit houdt, aldus Cartens.

Terecht opponeert Anita Koster in haar artikel 'Sterren kijken bij Lodeizen'[3.] tegen de gedachte dat er in dit gedicht geen zin-verbanden zouden bestaan. Met haar interpretatie komt zij, dacht ik, een heel eind in de goede richting, maar enkele problemen zou ik anders oplossen.

Het gedicht draagt als titel 'Voor Jim'. Met Anita Koster ben ik van mening dat de dichter hier waarschijnlijk James Merrill heeft bedoeld. Lodeizen leerde hem kennen toen hij in de jaren 1946, 1947 en 1948 aan het Amherst College (VS) studeerde. Zij werden goede vrienden. Hij had een grote bewondering voor de poëzie van Merrill. Hij noemde hem Jim, dat blijkt o.a. uit een gedicht dat hoogstwaarschijnlijk over Merrill gaat:

Jim ik zou willen weten
wat maakt het de moeite waard
dat je door blijft schrijven
brieven, opstellen en gedichten
waarin je de wereld aanprijst
en deskundig schat als een koopman.[4.]
(...)

Lodeizen spreekt in het hierboven aangehaalde gedicht over Orion. Orion was in de Griekse mythologie een reusachtige jager uit Boeotië, die de Pleiaden, de zeven dochters van Atlas achtervolgde. Hij werd door Artemis gedood, volgens het ene verhaal omdat hij teveel snoefde, volgens het andere verhaal omdat hij zich wilde vergrijpen aan Artemis of een van haar gezellinnen. Zeus, die medelijden had met de arme Pleiaden, veranderde hen in duiven en plaatste ze, evenals Orion, als sterrenbeeld aan de hemel. Van het sterrenbeeld Orion vinden we de volgende beschrijving:[5.]



Ligging van het sterrenbeeld Orion aan de noordelijke hemel.
Uit: *Grote Winkler Prins*, zevende druk, 1972.

> De mythologische held Orion was een beroemd jager, en in de hemel is hij dan ook omringd door dieren: zijn honden (Canis Major en Canis Minor), de Haas (Lepus) en nog enkele andere. De figuur van de jager zelf wordt door een rechthoek van sterren gemarkeerd met erbinnen de drie sterren van de Gordel, alle van de tweede grootte. De heelalequator verloopt dicht langs de meest noordelijke van het drietal, Mintaka oftewel Delta Orionis. Ten zuiden van de Gordel zien we het Zwaard, dat wordt gemarkeerd door de grote gasvormige nevel M 42, die gemakkelijk met het blote oog zichtbaar is.

Anita Koster weidt breedvoerig uit over het sterrenbeeld. Zij citeert zelfs een passage uit *In de ban van de ring* van Tolkien, een passage die met het gedicht niets te maken heeft. Als Merlyn - analiste had zij dat toch achterwege moeten laten. Zij meent, het sterrenbeeld aanschouwend, dat het zwaard in de richting van het sterrenbeeld de Stier wijst en schrijft dat Orion het zwaard in de hand houdt. Dit is, zoals blijkt uit het hierboven aangehaald citaat, niet juist. Het zwaard hangt aan Orions gordel en de punt wijst naar het sterrenbeeld Lepus, maar dat is hier niet van belang.

Verder veronderstelt zij dat ‘sterren en ... balken’ een zinspeling is op de Amerikaanse vlag (stars and stripes) ‘terwijl het ook iets militants heeft (sterren en balken duiden de hogere rangen van leger en politie aan)’. Deze bewering is volstrekt uit de lucht gegrepen want daarvoor zijn geen aanknopingspunten te vinden. Bovendien spreekt Lodeizen over ‘twee balken’ terwijl de Amerikaanse vlag veel meer ‘balken’ telt. De dichter, die zelf van militaire dienstplicht was vrijgesteld op grond van broederdienst, heeft in geen enkel ons bekend geschrift gesproken over (waardering voor) rangen binnen het leger en de politie. Gezien Lodeizens afkeer voor deze wereld valt aan te nemen dat hij zulke zaken volstrekt onbelangrijk vond.

Volgens mij verwijst ‘de sterren’ naar de droomwereld. Lodeizen toont in zijn poëzie een groot verlangen naar de droomwereld waarin hij zijn fantasieën beleeft. Ook in andere gedichten verwijzen de sterren naar de droomwereld:

> ... verzin een wereld van sterren[6.]

en:

> 's nachts kijk ik graag naar de sterren[7.]

Anita Koster veronderstelt dat ‘het zwaard’ en ‘de twee balken’ duiden op fallische symboliek en dat ‘het ongeneselijke moment van de twee balken’ een beeldspraak is voor mutuele onanie. Deze veronderstelling die volkomen past in mijn uitleg van ‘sterren’, deel ik volkomen.

Ik wil nu pogen een interpretatie van het gedicht te geven. De dichter en zijn partner, die in de fantasie van Lodeizen beiden als sterrenbeeld in de sterrenwereld (= droomwereld) toeven, ontdekken op het moment van hun samenzijn zichzelf (of worden ontdekt, als wij ‘ontdekt’ als voltooid deelwoord opvatten) als Orion. Orion is hier de naam van de jager omdat hij het zwaard in de hand houdt. Door die ontdekking worden de dichter en zijn partner teruggeplaatst in de wereld van de werkelijkheid, want daar hoorde de jager thuis. Bij die ontdekking verzucht de dichter ‘o noodlot’, omdat de jager, althans in één van de mythologische verhalen, vanwege zijn verlangen naar erotische bevrediging werd gedood en de dichter met zijn partner dus nu ook de dood wacht.

‘Orion’ heeft dus een dubbele verwijzingsfunctie. In de betekenis van sterrenbeeld verwijst het woord naar de droomwerelden en als naam van de jager naar de wereld van de werkelijkheid.

Guus, Hans en Nele. Ca. 1946.

Eindnoten:

1. Hans Lodeizen, *Het innerlijk behang en andere gedichten*, Van Oorschot, Amsterdam, 1952, p. 14.
2. Jan H. Cartens, ‘Proeve van een essay over ‘atonale’ poëzie, aantekeningen bij Lodeizens ‘Het innerlijk behang’, Roeping, jg. 1951 p 242-247.
3. Anita Koster, ‘Sterren kijken bij Lodeizen’, Merlyn jg. 4, 1966, p. 120-122.
4. *Het innerlijk behang en andere gedichten*, p. 57.
5. Patric Moore, *Spectrum ruimte-atlas*, Utrecht, 1970, vert. H. Oosthoek, p. 77.
6. *Het innerlijk behang en andere gedichten*, p. 47.
7. *Het innerlijk behang en andere gedichten*, p. 63.

Wiel Kusters
Een schijntje vitalisme

Hans, ca. 1949.

In de nog niet geëxposeerde ‘studiecollectie’ van mijn mijnmuseum[1.] bewaar ik naast gedichten van Lucebert, Lars Gustafsson, Robert Lowell, Manuel Kneepkens, Günter Kunert en Vitězslav Nezval ook een fragment van Hans Lodeizen, het vierde gedicht uit ‘De avond in Central Park, New York’: ‘verblind door het zware / licht zak ik als een kolom van / ongare vreugde de schacht in / waar mijnwerkers van plicht / en berouw naar diamant zoeken.’[2.]

‘De avond in Central Park, New York’ beschrijft een krom en ouwelijk geluk, een al bij voorbaat mislukte poging tot vitaliteit en extatische ruimtevaart, ‘een halfbegrepen grap’:

als een ballon bibberend stijg ik
ten hemel in cirkels van
krom geluk dat zwaaiend
mijn hand houdt en zingt:
‘hoe gaat het ermee, grootvader?’

(...)

daar sta ik nu als de verheven
mist van een wereldstad, glimlachend
over de top der daken, een halfbegrepen
grap en intussen huilen de parken
en de bomen die zonder geluk zijn.
(p. 10)

Zulke schijnbewegingen van vitalisme zijn zeldzaam in het vermoeide oeuvre van Hans Lodeizen. In zijn studie over *Het innerlijk behang* heeft Frans C. de Rover de vinger gelegd op een 'puur vitalistisch advies' in het gedicht dat begint met de regel: 'de man die naar het tikken van de dag' (p. 45).[3.] Men moet niet 'het slaan / der uren onthouden' schrijft Lodeizen; men moet zich niet op de vergankelijkheid concentreren, maar

> (...) branden met een vuur dat as
> nalaat om door de wijze vinger van een oud
> man te glijden wanneer de vrede van zijn hart
> als een vogel opvliegt het nest ontblotend.

'Het leven moet groots en meeslepend zijn als een vuur dat alles volledig opbrandt en slechts het minste: wat as nalaat,' zegt De Rover. 'Dan pas bezit men als oud man de wijsheid, dan is het leven volledig aan het leven zélf besteed geweest en kan de ziel in vrede het lichaam achterlaten.' Dat lijkt me, afgezien van die uit het niets te voorschijn getoverde ziel - het gaat hier misschien eerder om een gevoel van vrede en tevredenheid dat als een *phoenix* uit de as van het vroegere leven opstijgt - een juiste interpretatie. Het leven moet niet smeulen. Maar, en ook daarop wijst De Rover, Lodeizen schrijft dit gedicht intussen wel in de derde persoon, daarmee aangevend dat er een 'discrepantie kan bestaan tussen de manier waarop men zou moeten leven wil er uiteindelijk "vrede van zijn hart” zijn, en de manier waarop hij leeft.’

Smeulend, dat is het leven bij Lodeizen uiteindelijk tóch. Het vuur is ‘een vuur van wanhoop’, geassocieerd met lijdzaamheid en ziekte:

om mijn dagen in
een vuur van wanhoop
te verbranden ben
ik ziek geweest
(p. 22)

Het is opmerkelijk hoe Lodeizen erin slaagt aan deze met passiviteit geslagen regels toch nog een schijn van activiteit te verlenen: het ziek zijn wordt als een *daad* voorgesteld, een daad waarmee de dichter een bedoeling heeft: ‘om mijn dagen in / een vuur van wanhoop / te verbranden’.

Een hiermee vergelijkbare poging tot synthese van indolentie en activiteit vinden we verwoord in de laatste strofe van het gedicht ‘De schuldeiser’ (p. 139):

nee ik kan de wereld niet verzaken ik
zal het leven door moeten gaan mijn
vrienden hulde brengend me op de
wolken voortslepend langzaam oud
wordend als een boom in een bosbrand.

Zal moeten. Dat is waar het hier om gaat. ‘Mijn vrienden hulde brengend’ lijkt daarbij een echo van een tweetal regels uit ‘Jim ik zou willen weten’ enz. (p. 57), waarin Lodeizen zijn lusteloosheid op een schrijvende vriend projecteert:

Jim ik zou willen weten
wat maakt het de moeite waard
dat je door blijft schrijven
brieven, opstellen en gedichten
waarin je de wereld aanprijst
en deskundig schat als een koopman.
hoe komt het dat je niet moe
wordt en de ogen dicht doet en
denkt ik wou dat ze allemaal
naar de hel gingen met hun
kletspraatjes en door blijft schrijven
brieven, opstellen en gedichten
waaruit ik je herken en waardoor
ik je tegenkom lachend
en mij moed insprekend
want ik ben heel moe en terwijl
ik spreek glijdt hoop uit mij vandaan.
Jim wat maakt het de moeite waard
dat je door blijft schrijven
brieven, opstellen en gedichten ... etc.

Het is duidelijk dat Lodeizen in de regels ‘brieven, opstellen en gedichten / waaruit ik je herken en waardoor / ik je tegenkom lachend / en mij moed insprekend’ quasi terloops, en op juist daardoor treffende wijze, aangeeft waarin voor hém, de ontvanger van het geschrevene, de zin van Jims schrijven schuilt. Alsof hij die benadering vanuit zichzelf een onjuiste benadering vindt, spreekt hij daar vlug weer overheen, in de laatste regels, waarin de vraag naar Jims motieven wordt hernomen. In de eerder geciteerde regels: ‘ik / zal het leven door moeten gaan mijn / vrienden hulde brengend' trekt Lodeizen als het ware de konsekwentie uit het positieve effect dat de brieven, opstellen en gedichten van zijn vriend op hem hebben: hij zal daarin op zijn beurt een stimulans tot leven en schrijven moeten vinden.

Intussen lijkt in de laatste regels van 'De schuldeiser' nog wel een en ander de moeite van het opmerken waard. De wolken waarop de dichter zich zal voortslepen leveren een nieuw beeld voor de paradoxale, onzekere en lusteloze 'zelfverheffing' waarop ik in deze notities al heb gewezen: 'als een ballon bibberend stijg ik / ten hemel' heette het in 'De avond in Central Park, New York'.

'Langzaam oud / wordend als een boom in een bosbrand.' Ook dat lijkt Lodeizen bepalend voor het leven dat hij door zal moeten. Daarmee zijn we weer beland bij het beeld van de brand, een beeld voor het leven. En ook hier hebben we met een soort synthese van doen. Dat bomen in een bosbrand (overigens nog iets anders dan een brand van binnenuit!) *langzaam* verbranden, lijkt uiterst relatief. Wie het zo formuleert, moet wel bevangen zijn door de begeerte naar heviger (vitaler) flakkering.

Een tragische begeerte natuurlijk, want dat het geluk niet gelegen kan zijn in een roes van tijdverlies wordt ook bij Lodeizen duidelijk; in het mooie gedicht 'Jaar zonder bon' bijvoorbeeld op p. 71 van zijn *Nagelaten werk*, waarin hij de tijd eerst als het ware verlengt, om haar vervolgens met 'opflakkerend' hart in hoog tempo te kunnen verbruiken.

Jaar zonder bon

veronderstel dat het jaar
vierentwintig maanden had,
in plaats van twaalf: de
regenjas twee keer zolang
gedragen: langzaam, eens zo
langzaam valt de sneeuw, en de
late middag tussen vijf
en zes uur duurt een eeuwigheid,
hoe zouden wij het stekende
zieltogen van het oude jaar
kunnen verdragen, en de
vierentwintig slagen waarmee
het gezellige dagboek versnippert,
en het dubbele leed; het huilende
gezicht voor de spiegel? neen!
dan verscheur ik liever wild
bladeren van de kalender met
verbruikte vinger, punch drinkend.

Ik keer terug naar het begin van dit stuk. Het toch al 'kromme' geluk uit 'De avond in Central Park, New York' is vatbaar voor verdere kromming, diep de aarde in, 'waar mijnwerkers van plicht / en berouw naar diamant zoeken.' Daarom exposeer ik Hans Lodeizen naast Vitězslav Nezval in mijn mijnmuseum, naast dit fragment uit 'De wonderbare tovenaar' (vertaling T. Eekman):

Hij is de hemel nader gekomen
en baadt zijn zieke lichaam
daarboven
in de gletsjers
van de Sasanek
   Onder hem ruist een fontein
   dat is een wit hart
   dat is het lied van een dichter dat ruist

   en nooit spuit omhoog tot de hemel

en in geween gaat ten onder
de onderaardse fontein[4.]

Eindnoten:

1. *Het mijnmuseum*, notities, Amsterdam (Querido) 1981.
2. *Het innerlijk behang en andere gedichten*, Amsterdam (G.A. van Oorschot), 1978^{11}, p. 12. Ik citeer uit deze uitgave en uit *Nagelaten werk*, Amsterdam (G.A. van Oorschot) 1969.
3. Frans C. de Rover: *Over* Het innerlijk behang *van* Hans Lodeizen, Amsterdam (Wetenschappelijke Uitgeverij) 1978, p. 37-38.
4. Geciteerd uit Sybren Polet (ed.): *Door mij spreken verboden stemmen. Bloemlezing uit de moderne buitenlandse poëzie 1900-1950*, Den Haag (Bert Bakker) 1975, p. 184.

Harry Scholten

Lodeizen en de vijftigers

‘Voor vele jongeren, Mijne Heren, en luistert goed, want dit kan u wellicht een critische dienst bewijzen, is Lodeizen - die kort na het verschijnen van zijn bundel overleed. Niet aan het verschijnen echter - *de* voorlichter (of hoe gij dat noemt) van deze generatie: als wij tien uwer moesten slachten, ophangen of wurgen om hém terug te krijgen: geloof niet dat wij een ogenblik zouden aarzelen.’ Aldus Simon Vinkenoog in de zesde aflevering (februari 1951) van zijn vanuit Parijs geredigeerd eenmanstijdschrift Blurb (1950-1951).

Geadresseerden van dit ‘<spat>SOS</spat> aanleiding van een enquête’ waren een aantal gevestigde ‘heren’ in het toenmalige Nederlandse literaire leven dat zich, naar de mening van Vinkenoog, in een enquête van Elseviers Weekblad (25 november 1950) met volkomen onbegrip had uitgelaten over (het ontbreken van) vernieuwingstendenties in de Nederlandse poëzie van dat moment. Een van de aangesproken kandidaten om geslacht, gehangen dan wel gewurgd te worden (de uitgever A.A.M. Stols) belde Vinkenoog direct en gretig voor een afspraak en het kontakt resulteerde datzelfde jaar nog (oktober 1951) in de door Stols uitgegeven bloemlezing *Atonaal*, waarin Vinkenoog inzoverre Lodeizen ‘terug kreeg’ dat deze temidden van andere ‘jongeren’ met vijf pagina's nagelaten poëzie mocht bijdragen aan deze eerste manifestatie in bloemlezing - vorm van de beweging der Vijfigers.

De Vijftigers zelf zijn nooit erg uitbundig geweest met het situeren van hun streven binnen een literair-historisch kader of met een vergelijking van hun optreden met dat van vroegere bewegingen. Kwalifikaties t.a.v. Lodeizen als ‘de Jacques Perk dezer beweging’ zijn afkomstig van oudere critici, niet van betrokkenen. Wie de startposities van de Vijftigers nog eens opzoekt - de tijdschriften Reflex en Cobra (1948-1949), Blurb en Braak (1950-1951) en Podium vanaf 1951/1952 - zal daarin wél in beschouwingen en polemieken een rijtje namen van enkelingen uit een ver en nabij Nederlands poëzieverleden tegenkomen, wier werk men van aktuele betekenis acht. Dat rijtje begint met de middeleeuwse dichteres Hadewych en loopt via Breero, Gorter, Van Ostaijen en Achterberg naar Hans Lodeizen. Met name Simon Vinkenoog, Remco Campert en de dichter en kritikus Paul Rodenko zijn het die het belang van Lodeizens poëzie bij herhaling formuleren. De meest geëxpliciteerde aandacht - en ook waardering - vindt men bij laatstgenoemde. In de N.R.C. van 28 maart 1953 schrijft Rodenko over de ‘moderniteit’ van Hans Lodeizen in de volgende termen:

> ‘Modern’ is hij (...) ten eerste in de meer oppervlakkige zin van het woord, in zoverre hij traditionele vormen verbroken heeft en daarvoor een meer spontane directheid in de plaats gesteld; ten tweede, in diepere zin, door de onherleidbare uniciteit van zijn dichterpersoonlijkheid.

In het essay *Over Hans Lodeizen* ('s-Gravenhage, 1954) dat Rodenko in opdracht van de Jan Campert Stichting schreef, wordt deze ‘uniciteit’ nog eens op verschillende momenten benadrukt:

> Nu is een der opvallendste kenmerken van Lodeizen's lyriek de zeer persoonlijke toon, die misschien het best te omschrijven valt als een intieme dooreenstrengeling, een legering zou men bijna willen zeggen, van weltschmertz en blijheid. Het is een toon, die men bij geen andere

> Nederlandse dichter aantreft en die elk van zijn gedichten onmiddellijk als zodanig herkenbaar maakt
> (p. 25).
> Van de ‘generatie van '50’ is hij ongetwijfeld de dichterpersoonlijkheid met de scherpste contouren, de dichter wiens stem het meest authentiek, het meest ‘herkenbaar’ en het zuiverst klinkt; hij is misschien de enige jonge dichter die bij de lezer een helder en afgerond beeld nalaat. (p. 14)

In bovenstaande uitspraken van Paul Rodenko en in het begincitaat van Simon Vinkenoog klinkt, behalve sterke waardering, ook de opvatting door, dat Lodeizen tot de generatie van '50 behoort. Kan men die mening ook achteraf bevestigen en konkluderen tot verwantschap tussen Lodeizens poëtica en poëzie en die der (andere) Vijftigers? Volgens Frans C. de Rover in zijn lezenswaardige studie *Over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen* (Synthese-reeks, Amsterdam 1978) is die overeenkomst in de meeste opzichten er niet en wat een enkel aspekt betreft slechts in beperkte mate. Hij verklaart zich in de volgende termen nader:

> Tussen Hans Lodeizen en de Vijftigers bestaat, gelet op hun poëticale uitgangspunten, een grote discrepantie. De Vijftigers (vooral Lucebert, Elburg en Kouwenaar) keren zich fel tegen de esthetiek in de literatuur; zij erkennen niet langer het onderscheid tussen mooi en lelijk. Aan hun poëzie willen zij een revolutionair karakter geven: zij verwerpen de klassemaatschappij, de verburgerlijkte samenleving en haar esthetische idealen. Zij kiezen voor een sociaal bewust avant-gardisme en zoeken wat de avant-garde betreft aansluiting bij de stromingen aan het begin van deze eeuw. In het creatieve proces leggen zij de nadruk op het spontane, het toevallige, het intuïtieve en daarmee verwijzen zij naar de ‘écriture automatique’ van de surrealisten. Hun taalgebruik kenmerkt zich dan ook door de associatie, de nadruk op de magische aspecten van de taal en de autonomie van de beeldspraak. Vooral in dit laatste ligt een belangrijk verschil met het poëtisch taalgebruik van Lodeizen. De Vijftigers maken het beeld los uit zijn metaforisch verband, het krijgt een autonome functie. In Lodeizens poëzie kon de metafoor plus als - vergelijking (die dan vaak ook weer een metafoor was) als een constante in de beeldspraak worden aangeduid. Toch bestaat er ook wel enige verwantschap tussen Lodeizen en de Vijftigers. Maar die betreft dan uitsluitend de vorm van de poëzie. Lodeizen heeft, deels ‘beihvloed’ door dezelfde literaire stroming als de Vijftigers (het surrealisme), de traditionele versvorm verbroken en vervangen door een spontane directheid. Hij beschouwde de taal als een levend organisme, als een lichamelijk ademhalen en de Vijftigers zullen deze opvatting van taal met hem delen. Ook de typografische experimenten, de klank-, woord- en syntactische experimenten worden kenmerkend voor de poëzie van Vijftig. In die zin hebben zij hem dan ook als een voorganger, een

> wegbereider erkend: na 1950 worden gedichten van hem gepubliceerd in Blurb; Simon Vinkenoog neemt enkele gedichten op in zijn bekende bloemlezing *Atonaal* (1951). Maar het behoeft nauwelijks nog toelichting dat Lodeizens poëzie uiteindelijk zowel inhoudelijk als formeel veel minder radicaal, veel minder revolutionair en veel meer esthetisch en romantisch verstaanbaar is dan de Vijftiger poëzie.

Ik ben van mening dat de gemeenschappelijkheid in poëzieopvatting en - praktijk heel wat groter is dan De Rover formuleert en ik wil die mening toelichten door in te gaan op zijn bovengeciteerde argumenten 'contra'.

In de eerste plaats is het merkwaardig dat De Rover de zijns inziens geringe overeenkomst tussen Lodeizen en de Vijftigers uitdrukt in termen van 'uitsluitend de vorm van de poëzie' betreffend. Gezien het uitgangspunt van zijn boekje is dat namelijk inkonsekwent. In een 'Inleiding en verantwoording' wijst de auteur op het waardevolle karakter van Vestdijks poëziebenadering (*De glanzende kiemcel*, 1950), en die van de taalkundige Roman Jakobson (o.m. het artikel 'Linguistics and poetics' in de bundel *Style in language*, 1960), die gemeenschappelijk hebben dat zij 'de artistieke en esthetische waarde van literaire werken primair verbonden' achten 'met de vormkenmerken van de taal'. Welnu als deze opvatting, die inhoud en waarde van poëzie vastgekoppeld ziet aan techniek en vorm van het vers, zo waardevol wordt gevonden - terecht, overigens - dat gaat het niet aan, om in een vergelijking tussen Vijftigers en Lodeizen 'de vorm van de poëzie' los te bezien van andere aspekten.

Dit bezwaar klemt, vervolgens, nog meer omdat het in deze vergelijking om een poëzie en een poëziebeschouwing gaat waarvan de vorm/inhoud-correlatie niet één van de - maar het meest wezenlijke kenmerk vormt. De Vijftigers vormden vanaf het begin een heterogeen gezelschap, met - om maar twee 'vleugels' te noemen - aan de ene kant de Cobradichters (Kouwenaar, Elburg, Lucebert) die met en door een artistieke revolte maatschappelijke verandering nastreefden in marxistische zin en aan de nadere kant iemand als Vinkenoog die van dit soort engagement niets moest hebben. Maar zij vonden elkaar in een gemeenschappelijke weerzin tegen een verskunst die nieuwe wijn in oude zakken presenteerde en in een gezamenlijke pleitbezorging voor een poëzie die haar vitaliteit, haar levenwekkend karakter zou ontlenen aan versvernieuwende elementen. Het literaire tijdschrift Podium wordt, in de eerste helft van de vijftiger jaren, hun gemeenschappelijk platform en het is ook in dat blad dat men de meest treffende formuleringen vindt over de vorm/inhoud-correspondentie als hét 'handelsmerk' der experimentelen. Ik vermeld er hier één: de bijdrage 'A propos poëzie', van de hand van Simon Vinkenoog, in het maart-april nummer 1952. Je hebt tegenwoordig, aldus Vinkenoog, 'de lieve aardige en tedere poëzie', te herkennen aan 'sonnetvorm met vooropgezet rijmschema', dat is de 'andere' poëzie die niets te maken heeft met de onze, de experimentele, die van Andreus en Lucebert bijvoorbeeld, wier - en nu komt het - 'meedogenloze *vernieuwingen binnen het vers* het gedicht *midden in het leven* plaatsten.' (cursivering H.S.)

Evenals voor die der Vijftigers geldt correlatief verband tussen inhoud en vorm voor de poëzie van Lodeizen. Men leze een zijner bekendste gedichten, het vaak gebloemleesde 'Oneerlijk zeemansgraf' uit de afdeling 'Gedichten 1949' van de bundel *Het innerlijk behang en andere gedichten*:

een paar momenten van de dag lukt
het mij te vluchten in een nieuwe wereld
daar zucht ik niet langer en is er geen

stem meer in mijn rug hoewel ik weet
dat ik terug moet maar ik huil niet.

als ik in deze wereld nu maar wat
langer kon blijven en elke dag weer
langer totdat ik van de gewone
wereld nog wel eens droom als een
kind dat 's avonds nachtmerries heeft,

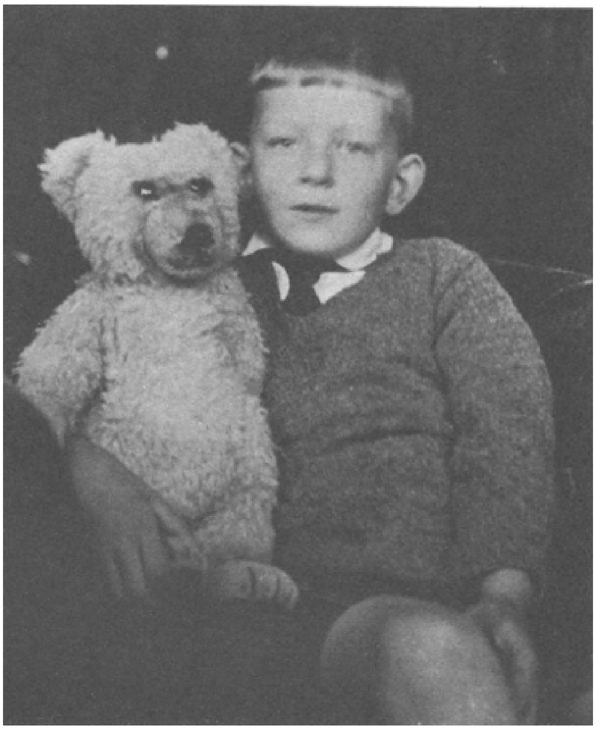
maar niet meer in haar kan geloven,
omdat ik iets beters heb iets meer waard,
een schat gevonden waarin niemand
geloofde goud op de bodem der zee
van een schip vergaan niemand wist het

en dan zal mijn geluk ook zijn als
de glorie van dit wrak, een donkere
schim zwevend op de bodem der oceaan
een graf van dappere zeelieden wier
goud hun lijken als een lamp versiert.

Een ‘gebroken romanticus’, ‘geen romanticus-uit-één-stuk’: in die termen karakteriseert Rodenko in zijn eerder genoemde essay *Over Hans Lodeizen* het ik-portret dat in dit gedicht is gegeven. Die kwalifikatie lijkt nauwelijks aan te vechten. De romantische inruil van ‘de gewone wereld’ voor een ‘nieuwe’ is niet ‘zonder meer’, ze gaat vergezeld van het besef ‘terug te moeten’ en de hogere waardering van die nieuwe wereld weerhoudt niet de notie van ‘vlucht’ en ‘oneerlijkheid’. Wel valt Rodenko's typering aan te vullen, door er op te wijzen dat het ‘inhoudelijke’ ik-portret in zijn samengesteld karakter mede wordt bepaald door formele trekken. Er is de assonantie in de eerste strofe, waarbij klankovereenkomst van regel tot regel, van ‘lukt’ tot ‘terug’, zich verdeelt over het inhoudelijk contrast in de beleving van de twee werelden. En er is op dit vlak heel wat meer: geen traditionele metrische regelmaat of rijmschematiek, maar rusteloos enjambement, gehaast-elliptische zinnen, snelle overgangen van (afhankelijke) bijzinconstructies in (onafhankelijke) hoofdzinpatronen, al deze ‘technische’ middelen bewerken mede inhoudelijke ambivalentie. Eén formeel element wil ik nog in het bizonder noemen: de beeldspraak die zich midden in het gedicht voordoet, aan het slot van de tweede strofe om precies te zijn. Het is een vorm van plastiek die De Rover in zijn boekje aanduidt als een ‘eenvoudige vergelijking-met-als’ en die volgens hem sterk contrasteert met ‘de autonomie van de beeldspraak’ bij de Vijftigers. Ik geloof dat we hier allerminst te maken hebben met een vergelijking van het eenvoudige soort. Het ‘kind’ dat er in optreedt beperkt zijn optreden niet tot dit moment in het gedicht, het speelt door de hele volgende strofe. Niet alleen is de lezer geneigd de ‘vergissing’ te begaan om het als onderwerp te zien van ‘maar niet meer in haar kan geloven’ (het staat er tenslotte veel dichter bij dan het eigenlijke onderwerp, de ‘ik’ van drie regels eerder), maar wanneer de ‘ik’ zijn ‘iets beters’, zijn ‘iets meer waard’ gaat expliciteren, doet hij dat op een manier van kinderlijk doordraven: ‘een schat gevonden waarin niemand/geloofde goud op de bodem der zee/van een schip vergaan niemand wist het’.

De vorm/inhoud-relatie die een gedicht als ‘oneerlijk zeemansgraf’ te zien geeft en die het vergelijkbaar maakt met de poëzie en poëtica van ‘Vijftig’, is natuurlijk niet het enige aspekt waaronder men de verhouding tussen Lodeizen en de Vijftigers moet bekijken. Maar het is wel een wezenlijk aspekt. Wie het verwaarloost komt er toe met kwalifikaties als ‘esthetisch en romantisch-verstaanbaar’ ten aanzien van Lodeizens werk en ‘revolutionair’ met betrekking tot dat der Vijftigers de veschillen veel te fors aan te zetten. Ik meen dat men bij het nagaan van genoemde verhouding vroege signalen van enkele Vijftigers zwaarder moet laten wegen. Ik doel daarbij niet uitsluitend op de gememoreerde kreet van Vinkenoog dat hij een paar ‘traditionelen’ graag zou willen slachtofferen om Lodeizen terug te krijgen, dan wel op uitspraken die enig licht op het ‘waarom’ van die kreet kunnen werpen. Ik denk met name aan de tweedeling die hij, zoals ik meldde, in 1952 in Podium maakt tussen ‘de lieve aardige en tedere poëzie’, te herkennen aan ‘sonnetvorm met vooropgezet rijmschema’ enerzijds en ‘onze experimentele’, waarbij ‘meedogenloze vernieuwingen binnen het vers het gedicht midden in het leven’ plaatsen anderzijds. Het feit dat Vinkenoog in dezelfde fase waarin hij deze tweedeling als een absoluut contrast, ook op het vlak van waardering, formuleerde tevens een onvoorwaardelijke appreciatie van Lodeizen als een der ‘onzen’ uitsprak, is voor mij in elk geval aanleiding geweest om de relatie tussen Lodeizen en ‘Vijftig’ onder het aspekt van vorm/inhoud-correlatie te bezien en om daarbij tot de bevinding van een wezenlijke verwantschap te komen. En als men zich afvraagt wat men voor die vaststelling kan kopen, dan zou ik zeggen: niet niks. Want het in deze bijdrage benadrukte aspekt dat de poëzie van Hans Lodeizen met die der Vijftigers verbindt, is het geweest dat de identiteit heeft bepaald van de vernieuwingstendentie rond 1950 in de Nederlandse literatuur, die er in doorbreking van traditionele versvormen naar heeft gestreefd ‘de ruimte van het volledig leven/tot uitdrukking te brengen’ (Lucebert).

De kinderen Lodeizen. V.l.n.r. Lene, Hans, Guus en Greet. Ca. 1932.



Omstreeks 1931.

Arend Slagman
Lees maar, er staat óók wat er staat
Over de onechte wereld van Hans Lodeizen

In zijn essay *Probleme der Lyrik* (1951) noteerde de Duitse dichter Gottfried Benn:

> keiner, auch der grossen Lyriker unserer Zeit hat mehr als sechs bis acht vollendete Gedichte hinterlassen, die übrigen mögen interessant sein unter dem Gesichtspunkt des Biographischen und Entwicklungsmässigen des Autors, aber in sich ruhend, aus sich leuchtend, voll langer Faszination sind nur wenige -[1.]

Als deze stelling ook opgaat voor het kleine oeuvre van Hans Lodeizen, dan behoort het gedicht 'ik heb mij met moeite alleen gemaakt' uit *Het innerlijk behang* (*Gedichten*, p. 42) tot die zes à acht'volmaakte' gedichten uit Lodeizens werk. Het waarom van deze keuze moet blijken uit mijn uiteenzetting. Eerst het gedicht.

'ik heb mij met moeite alleen gemaakt.

je zou niet zeggen: je zou niet zeggen dat
het zoveel moeite kost alleen te zijn als
een zon rollende over het grasveld

neem dan - vriend! - de mieren waar
wonend in hun paleizen als een mens
in zijn verbeelding -; wachten zij op regen en
graven dan verder: het puur kristal
is hen zand geworden.

in het oog van de nacht woon je als een merel,
of als een prins in zijn boudoir: de kalender
wijst het zeventiende jaar van Venetië en
zachtjes, zachtjes slaan zij het boek dicht.

kijk! je schoenen zijn van perkament

o - mijn vriend - deze wereld is niet de echte.'

Er zijn vreemde dingen gebeurd met dit gedicht!

In het boek *Stroomgebied* van Ad den Besten wordt het in de studie over Lodeizen volledig geciteerd. Den Besten meent uit het citaat te kunnen opmaken, dat de aard van het achter Lodeizens poëzie liggend levensgevoel die van de pur-sang romanticus is. 'In alle goede poëzie evenwel,' betoogt Den Besten iets verder,

> heeft een metamorphose van de werkelijkheid plaats. Is het niet heel dikwijls zó, dat de levenswerkelijkheid van de dichter zich in zijn poëzie *weerspiegelt* - dat wil welverstaan zeggen: *omgekeerd* aftekent? De wereld die hij zich in zijn werk schept is dan omgekeerd evenredig aan zijn levenswerkelijkheid en zijn gedichten krijgen het vaak tragisch accent van het grote onvervulbare verlangen, (curs. A.d.B.)[2.]

Paul Rodenko haalt in zijn essay *Over Hans Lodeizen* o.a. de laatste regel van 'ons' gedicht uit zijn verband om de bekende romantische tegenstelling aan te tonen

> van 'de gewone wereld' en 'een nieuwe wereld', waarbij de nieuwe wereld, die van de droom, voor de dichter de 'ware' wereld vertegenwoordigt, terwijl hij juist de gewone wereld tot 'droom', tot een kinderlijke nachtmerrie zou willen vervluchtigen.[3.]

Adriaan Morriën noemt zijn bespreking van het werk van Lodeizen 'Deze wereld is niet de echte'. Op het gedicht waaruit deze regel stamt komt hij niet terug. Met andere woorden, ook Morriën heeft de laatste regel van 'ons' gedicht uit zijn context gehaald, om al in het begin van zijn artikel tot uitspraken te komen als: 'Hij (Lodeizen, A.S.) wilde deze wereld, die de "echte" niet is, veranderen. Hij heeft haar veranderd door zijn poëzie.' En: 'Zoals het leven en de dood verwisselbare begrippen schijnen, zo schijnt ook de werkelijkheid in de poëzie van Lodeizen vaak niets anders dan een droom en omgekeerd het leven, dat wij dromen, het echte.'[4.]

In een speurtocht naar het leven van Hans Lodeizen, gepubliceerd in de Haagsche Post, last Jan Brokken twee keer een regel uit 'ons' gedicht in. Over Lodeizens verblijf in Amerika heet het o.a.: 'Of alleen zijn in Los Angeles, alleen zijn *als een zon rollende over het grasveld.* Avontuur, gekkigheid uithalen, feestjes bijwonen, wijn drinken. Welke jongen van twintig houdt niet van zo'n Amerika?'[5.] En na een passage over Raymond Daums bezorgdheid over Hans Lodeizen:

> Ray reisde hem een keer achterna toen Hans niet terugkeerde uit New Orleans. Toen hij Hans eindelijk gevonden had, kreeg hij van hem op zijn donder. Hans wilde niet gestoord worden in zijn eenzaamheid. *Ik heb mij met moeite alleen gemaakt*, schreef Hans eens, *je zou niet zeggen: je zou niet zeggen*, *dat / het zoveel moeite kost alleen te zijn*.[5.]

De meest uitgebreide studie over het werk van Hans Lodeizen die tot nu toe is verschenen, werd geschreven door Frans C. de Rover voor de Synthesereeks. Als motto gaf hij *Over het innerlijk behang van Hans Lodeizen* mee: *o - mijn vriend - deze wereld is niet de echte*.[6.] Alweer een situatie waarin deze belangrijke zin uit dit belangrijke gedicht uit zijn context is gehaald. Opvallend is trouwens dat De Rover het gedicht nergens in zijn geheel citeert, maar wel in fragmenten, op de laatste twee regels na. Op het motto komt De Rover even terug, aan het einde van hoofdstuk acht, 'Thematiek; symboliek', waar hij terecht opmerkt:

> Al is de thematiek in deze bundel 'smal' te noemen, ieder gedicht dwingt tot het afwegen van interpretaties en ieder gedicht stelt opnieuw minstens de vraag: 'Welke wereld is de echte?' Daarmee stellen deze gedichten tevens de vraag naar wat poëzie is aan de orde.[7.]

Waarom nu al deze citaten betreffende het gedicht 'ik heb mij met moeite alleen gemaakt.'? Om te laten zien hoe het gegoochel met weerspiegeling, 'de gewone wereld' en 'een nieuwe wereld', biografische informatie en losgekoppelde regels, het zicht vertroebelt op een interpretatie die wellicht meer duidelijkheid brengt rond het probleem welke wereld de echte is. Ze geeft in ieder geval een antwoord op de vraag welke wereld niet de echte is. Een antwoord met interessante gevolgen.

Bij mijn interpretatie ga ik er van uit dat je het gedicht kunt opvatten als een immanent gedicht, een gedicht dat over de poëzie en het schrijven gaat, en verder dat je moet lezen wat er staat.

Over de eerste twee strofen van het gedicht (de eerste regel is de eerste strofe) stelt De Rover in zijn studie vast, dat Lodeizen aan de buitenwereld wil ontsnappen en dat dit voor de dichter niet gemakkelijk is. 'Hij moet zich alleen "maken", zich opzettelijk van de werkelijkheden losmaken en daarbij wil hij toch de vitale kracht van de zon behouden'.[8.]

Akkoord, maar we kunnen deze uitleg uitbreiden. De 'ik', de dichter (in mijn interpretatie), maakt zich alleen om een gedicht te schrijven. Altijd een eenzaam karwei. De strijd om het eerste woord, de eerste zin. De dichter spant al zijn krachten in om zich te concentreren op zijn schrijfwerk. Schrijven en schrappen, schrijven en schrappen. Allemaal moeite! Dat hij de vitale kracht van de zon kan gebruiken, ja zelfs nodig heeft, sluit hier mooi bij aan.

In de volgende drie strofen krijgt de verbeelding vorm, is de poëzie aan de macht. Hier legt de dichter vast wat hem dierbaar is en wat hij wil beschermen tegen de vergankelijkheid. De geliefde mieren, waarvan de mensen heel wat levenswijsheid kunnen opdoen, de beschuttende omgeving van de nacht en het boudoir en de droomstad Venetië.

En dan de laatste regel, 'o - mijn vriend - deze wereld is niet de echte.' Hier spreekt de dichter de 'vriend' weer aan, die nu 'mijn vriend' wordt genoemd. Wie die vriend is en waarom hij terugkeert weet ik niet, maar het is wel opmerkelijk dat de in een vorm gegoten verbeelding, de poëzie, tussen de 'vriend' uit de derde en 'mijn vriend' uit de laatste strofe staat, en dat de dichter daarna de opmerking plaatst: 'deze wereld is niet de echte.'

Welke wereld bedoelt de dichter nu? De ons omringende werkelijkheid? Misschien, maar dan zou het slot een slag in de lucht zijn, zou het als een losse opmerking aan het gedicht hangen. Aannemelijker is, dat 'deze wereld' terugwijst naar iets in het voorafgaande gedeelte van de tekst, dat ze een functie heeft in de context van het gedicht. Welnu, ik denk dat 'deze wereld' terugwijst naar de wereld van de verbeelding, de poëzie die de dichter in de ruimte tussen de beide 'vrienden' heeft gemaakt.

Een soortgelijke verwijzing treffen we aan in het gedicht 'Oneerlijk zeemansgraf' uit de afdeling 'Gedichten 1949' (*Gedichten*, p. 138). In de eerste strofe is sprake van 'een nieuwe wereld' (poëzie?) die in tegenstelling staat tot 'de gewone wereld'. Meteen aan het begin van de tweede strofe verwijst de dichter op dezelfde manier als in 'ons' gedicht naar 'de nieuwe wereld' uit de eerste strofe:

> 'een paar momenten van de dag lukt
> het mij te vluchten in een nieuwe wereld
> daar zucht ik niet langer en is er geen
> stem meer in mijn rug hoewel ik weet
> dat ik terug moet maar ik huil niet.
> als ik in deze wereld nu maar wat
> langer kon blijven en elke dag weer

langer totdat ik van de gewone
wereld nog wel eens droom als een
kind dat 's avonds nachtmerries heeft,

(...)’

Terug naar het gedicht. De uitspraak ‘deze wereld is niet de echte’ kan via de verwijzing van ‘deze wereld’ naar ‘de wereld van de poëzie’ worden veranderd in: de wereld van de poëzie is niet de echte. Hiermee is de interpretatie van ‘ik heb mij met moeite alleen gemaakt’ afgerond, want poëzie is kunst, dus niet *echt.*

Dit antwoord roept wel een nieuwe vraag op. Waarom getroost een dichter, of liever, waarom getroost Hans Lodeizen zich zoveel inspanning om een gedicht te schrijven. De meeste ‘Lodeizen-besprekers’ houden het erop dat Lodeizen een romanticus was en dat hij daarom uit de realiteit de verbeelding in wilde vluchten. Deze oplossing vind ik te gemakkelijk. In de afdeling ‘Gedichten 1948’ (*Nagelaten werk*, p. 22) staat een gedicht waarin Lodeizen het zelf zó uitdrukt:

‘ik schrijf omdat
ik leven wil

hoop op veel goeds en dat de laatste
liefde niet verloren is want
om lief te hebben zijn de
huizen zo hoog gerezen en
is de hemel nu zo strakgespannen

een voorbeeld om nooit
te vergeten een rimpel
om te bestaan

dit voorbeeld deze pijn
nooit meer te verliezen betekent
eeuwig leven (ook als de stad
als een kaars drupt en de sterren
wakkerend uitgaan, zo is het leven)

Het gaat hierbij om méér dan een vlucht uit de realiteit. Jan Brokken vermeldt in zijn speurtocht dat Lodeizen boeken verslond van Proust, Eluard, Eliot, Couperus en Nietzsche.[9.] We weten dat Lodeizen werk van Eluard heeft vertaald. De Rover heeft gewezen op verwantschap van thema's in het werk van Proust met die van Lodeizens gedichten.[10.] Over een eventuele invloed van Nietzsche op het werk van Lodeizen lees je echter nergens iets, terwijl een gedicht als ‘ik schrijf omdat ik leven wil’ toch dicht in de buurt komt van Nietzsche's begrip ‘Artistik’, dat Gottfried Benn in *Probleme der Lyrik* definieert als:

> de poging van de kunst om, binnen het algemeen verval der inhouden, zichzelf als inhoud te beleven en uit dit beleven een nieuwe stijl te vormen, het is de poging om tegen het algemeen nihilisme der waarden een nieuwe transcendentie te plaatsen: de transcendentie van het creatieve genot.[11.]

‘Ik schrijf omdat ik leven wil’, of: het scheppen van kunst als enige zinvolle opgave van het leven!

Eindnoten:

1. Gottfried Benn, *Gesammelte Werke.* Wiesbaden 1968, p. 1069-1070.
2. Ad den Besten, ‘Hans Lodeizen’. In: *Stroomgebied.* Bussum 1954, p. 228.
3. Paul Rodenko, *Over Hans Lodeizen.* Utrecht 1977^{2}, p. 18.
4. Adriaan Morriën, ‘Deze wereld is niet de echte.’ In: *Concurreren met de sterren.* Amsterdam 1959, p. 10.
5. Jan Brokken, ‘Het onbekende leven van de dichter Hans Lodeizen.’ In: *Haagse Post*, 22-5-1976, p. 29 en p. 30.

5. Jan Brokken, ‘Het onbekende leven van de dichter Hans Lodeizen.’ In: *Haagse Post*, 22-5-1976, p. 29 en p. 30.

6. Frans C. de Rover, *Over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen.* Amsterdam 1978. Synthesereeks.
7. De Rover, p. 79.
8. De Rover, ‘Het uiterlijk behang’ (hoofdstuk 4), p. 39-40.
9. Brokken, p. 33.
10. De Rover, ‘Invloed’ (hoofdstuk 10), p. 90.
11. Benn, p. 1064 (vertaling: Huub Beurskens).

Rob Schouten
Eolusharp in de bries van thule

Voor naar poëzie dorstende adolescenten is lyriek waarschijnlijk de meest succesvolle apostel. In de leeftijdsfase, waarin zelfexpressie de dienst uit maakt, zwelg je nu eenmaal in subjectieve aandoeningen en gemoedsstemmingen. Onbegrepenheid is een arbeidsvoorwaarde, maar herkenning in de kunst van anderen niet minder. Persoonlijk vond ik de ingrediënten van mijn gevoelsleven terug in de poëzie van Adrianus Roland Holst (die ik nauwelijks begreep en hogelijk aanvoelde), waarschijnlijk omdat wij met de behandeling van de Nederlandse literatuur op dat moment niet verder waren dan Elsschot, en omdat de enige poëzie bij ons thuis een uitgave van *Dichters van deze tijd* uit 1948 was. Onder andere omstandigheden had ik vermoedelijk Hans Lodeizen met mijn Wahlverwandtschaft lastiggevallen. Als apostels doen beide dichters niet voor elkaar onder, met hun notoire afkeer van de wereld en hun verlangen naar ‘elders’.

De poëzie van Lodeizen leerde ik pas later kennen, in een onbeduidend studiejaar. Onbedorven door een jeugdliefde (die overigens zelfs voor Roland Holst geen stand hield) heeft ze mij sinds die kennismaking altijd lichtelijk overschat toegeschenen. Die mening heeft me al heel wat discussie opgeleverd, steeds vol wederzijdse verwijten van vooringenomenheid, en misschien valt er inderdaad niet over te praten, ongeveer zoals men niet kan bewijzen dat Grieg geen ‘groot’ componist was. Lyriek, en met name zuivere lyriek, is niet alleen subjectief van de dichter uit, maar ook subjectief naar de lezer toe. Ik houd niet bijzonder van de poëzie van Lodeizen en kan er mee leven. Ik houd ook niet bijzonder van lyriek (meer) moet ik eraan toevoegen, en voor velen zal dat laatste wel alles verklaren.

Toch meen ik dat mijn gemengde gevoelens ten aanzien van Lodeizens poëzie iets van doen hebben met een min of meer objectief vast te stellen zwakte, een chronische achillespees. In z'n algemeenheid gelden mij bezwaren Lodeizens taalgebruik. Controleer ik deze bevinding vervolgens in Lodeizens werk dan blijkt zij met name passages te betreffen als deze, tamelijk willekeurig geprikte, uit ‘ben ik nu werkelijk zo slecht’:

> de woorden die hij zegt zinken als stenen
> in de dunne blauwe avond waar
> de wind uit de berkebomen glijdt
> en het terras als een wijnglas vult.

Dit nu lijkt me een bijzonder ‘poëtisch’ fragment en, waar het de persoonlijkheid van de expressie betreft, vooral ook ‘lyrisch’. Ik kan evengoed zeggen, zonder twijfel poëtisch en lyrisch. Juist die ondubbelzinnigheid ergert me. Het geeft me het onbestemde gevoel dat deze poëzie een kwestie van ‘iets op een bijzondere, mooie manier zeggen’ is. Nader verklaard: woorden die als stenen zinken (de lezer zij ervan verwittigd dat het verongelijkte woorden betreft: ‘wat jij me al niet in mijn leven / hebt aangedaan kan ik niet vergeten’) zijn woorden die sneller en zwaarder bezinken dan normaal of met andere woorden, zeer diepe indruk maken en blijven maken. Op zichzelf een aardig beeld, deze verergering, en daardoor vervreemding, van een overgeleverde beeldspraak. Ook de drie overige regels van dit fragment vervatten hun mededeling in beelden. De avond wordt dun en blauw genoemd, een positieve kwalifikatie, dunkt me: licht (of zelfs luchtig) en onbewolkt. De wind glijdt uit de berkebomen; evenmin een verontrustend natuurverschijnsel, de wind immers komt niet aangewaaid maar dient zich geruisloos aan. Het *glijden* van de wind is beeldend, poëtisch taalgebruik. Ik zou zelfs willen beweren dat ‘berkebomen’ als vriendelijke, positieve bomen zijn te beschouwen; 'een slanke boom met veel dunne, sierlijk afhangende takken' bevestigt de Winkler Prins mijn connotatie. Dat de wind het terras als een wijnglas vult, ten slotte, is eveneens feestelijk en prettig. Een wijnglas behoort tot het servies van gezellig samenzijn, en een wind die een terras als een wijnglas vult (dat dit metaforiek is hoef ik wel niet te verklaren) is dus een wind die bijdraagt tot een ontspannen sfeer. Zien we voorlopig af van de vorm van de mededeling, dan zeggen deze regels iets als: onaangename woorden vallen in een aangename entourage. Contrast derhalve.

Nu de manier waarop dit gezegd wordt. Het fragment ontleent zijn zeggingskracht aan de beeldspraak. Iedere regel kent er een specimen van. Twee aspecten aan die beeldspraak vallen op. In de eerste plaats dat de beelden uit verschillende 'beeld' gebieden afkomstig zijn. In de tweede plaats dat ze desondanks allemaal hetzelfde timbre, datzelfde 'zachtheid' zal ik maar zeggen, hebben. Het contrast tussen onaangenaam en aangenaam in de inhoud zie je in het taalgebruik niet terug. 'Zinken als stenen' kan ik althans niet als een echt 'hard' beeld (tegenover 'zachte' beelden in de drie andere regels) zien. Men verontschuldige de schijn van pedanterie, maar het door de ziel snijden van de bedoelde woorden is er niet snijdend mee uitgedrukt, zoals bij voorbeeld 'zakken als bakstenen' (ik ga mij op glad ijs begeven, voel ik) zou hebben gedaan. Zinken van woorden is een zachtmoedig beeld voor een 'onaangenaam' gebeuren, zoals ook de prettige omgeving 'zachtmoedig' wordt verbeeld. Ik durf te wedden dat Lodeizens vermogen op dit punt tekortschoot. De beelden die hij gebruikte zijn op zichzelf wel mooi, maar niet ten opzichte van elkaar.

Een andere mogelijkheid zou zijn dat de dichter zijn beelden voor een gedachtengang aan één centraal beeld ontleent, dat aan die gedachte parallel kan lopen (ik denk aan ''l Albatros' van Baudelaire, waarin *alle* eigenschappen en omstandigheden van de dichter door de Albatros verbeeld worden). Iets dergelijks is hier niet het geval; de enige eenheid tussen de beelden is hun toon, en die zou het hier, wat mij betreft, nu juist niet moeten zijn.

Het klinkt misschien belerend en Boileau-achtig, maar naar mijn gevoel is Lodeizens taalgebruik, zoals het uit deze regels blijkt, een beetje eentonig en gratuit.

Het geeft natuurlijk geen pas om een heel oeuvre aan vier regels eruit, die wel niemand als de grootste van de dichter zal beschouwen, op te hangen, en ik zou gezwegen hebben als ik die eentonigheid en willekeur niet op andere plaatsen terugzag. Het gedicht ‘Allemaal steden’ is bijna een opsomming van het fenomeen ‘willekeur’:

de stad weifelt over de huizen

de morgen vaart over de daken
de stad binnen
de zon staat op tussen de huizen
onder carillonmuziek
de mensen wandelen in het donker
als het elf uur is

de zon spoelt aan op de daken

aan het strand van de verten
ligt de stille zee der lucht
waarin het schip van een kerktoren flikkert

in de buik van de stad
drinken wij koffie

en de stad zeilt verder.

Ook in dit gedicht is alles ‘verbeelding’. Het epicentrum van de metaforiek is, met name in de laatste regels, de zee en haar attributen maar het weifelen van de stad, het opstaan van de zon en in zekere zin ook het (niet metaforische) wandelen van de mensen, passen daar niet in. Je zou kunnen betogen dat met het aanbreken van de morgen het beeld van de zee aanbreekt en dat de eerste zeven regels daarvan een voorstadium vormen, maar het feit dat ook in dat voorstadium al beelden heersen doet daar mijn gevoel weer afbreuk aan. Het lijkt er op dat Lodeizen het niet zonder beelden kan, en dat mag misschien voor zijn fantasie pleiten, het tast aan de andere kant juist het bijzondere van de beeldspraak aan. Door de bomen zie je het bos niet meer.

Overigens zijn er ook de nodige voorbeelden te vinden die tegen die willekeur lijken te pleiten. Bij voorbeeld regels als ‘auto's rijden zenuwachtig / langs laantjes die geen spier / durven vertrekken en de laatste / mensen lachen.’ (alles in het fysionomische in ‘De avond in Central Park New York 3’) of ‘toen ik (...) in zijn lichaam / rondliep of neerzat, een boek las / of sliep, toen ik de weg van zijn oor / kende en de rivier van zijn ogen / binnenvoer toen ik met zijn handen / speelde en over zijn lippen liep’ (het lichaam als landschap in het gedicht ‘luister: toen ik nog met hem’) maar voor het overgrote deel is in die fragmenten dan ook sprake van een samenhang in gedachte; de strekking van de inhoud verandert ondertussen niet, en het beeld is een opsomming of uitbreiding van de ‘trouvaille’. Eén van de zeldzame gevallen, waarin de beeldspraak geheel ‘meeloopt’ met de gedachtenverandering, treft men aan in het gedicht ‘eens toen ik bij de mieren’, waarin verschillende manifestaties van één beeld, water, het hele gedicht doorsijpelen. De wijsheid waarnaar gestreefd wordt is een heldere bergbeek. Het voorbijgaan van de vergeefse uren waarin gestreefd wordt heet smelten, en het teleurgesteld en berustend zich afwenden van het streven naar wijsheid wordt beschreven als ‘eindelijk viel / een lange regen / in mijn voetstappen’. In het algemeen echter verdwijnt mèt de gedachte-unit ook de coherentie van het gebruikte beeld.

Zoals gezegd, overweldigende verbeelding heerst in Lodeizens poëzie. Men zou als bewijs ervoor het hele oeuvre moeten citeren. Laat ik volstaan met een aantal voorbeelden: ‘ik zal een dieplood in je oren laten / ik zal je zacht toedekken met snaren’, ‘hij had / alle vormen van verdriet / in zijn lichaam verdronken’ ‘de metaphysiek van het / leven heb ik begrepen / op het verende ogenblik / dat ik de maan als een / bal in mijn hand voelde’, ‘zo staat morgen na morgen de stad / bleek in de mist als een meisje na / bruidsnacht’, ‘de moeheid in een bootje / roeit langs geweldige steden’. ‘Voortdurend vloeit het poëtisch taalgebruik voort uit de poging te ontsnappen aan een dreigende eenduidigheid van begrippen’, stelt Frans de Rover in een samenvattend artikel in *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur* vast. Goed, dichterlijke taal als pleister op de wonde van de ondubbelzinnige werkelijkheid.

Ik stelde hierboven dat het ‘poëtisch taalgebruik’ van Lodeizen me vaak te willekeurig is, ik zou ook kunnen zeggen te associatief. Ook stuitte ik op een zekere eentonigheid, in het almaar zachtmoedig verwoorden van Romantische Weltschmerz en Sehnsucht. De zachtgestemdheid van Lodeizens gedichten gaat bijna nergens te loor. Een doodenkele keer valt het woord ‘verdomd’, zijn beeldentaal bereikt op z'n heftigst iets als ‘dáárom droom ik: om een kachel / te zijn in een koude kamer, een zingend / monster vol wellust en zegening. De kachel zuigt mijn liefde op.’ En daarin is de gedachte altijd nog mild genoeg: warmte te verspreiden in een koude omgeving, maar de dichter is een zelfverterend vuur. Karakteristieker zijn regels als ‘na dat de slaap / als een harp klinkt en / de kinderen zingen’, ‘o kijk die witte wolken daar tegen / de berg het zijn geen witte wolken maar / witte duiven zwermend om een koets’, ‘maar als ik jou zal vinden ruist de aarde in serpentines’, ‘soms luwt hoop even als een fakkel die de ruisende schemering dooft’; lieve, kinderlijke, ruisende zinnen van een ‘zacht’ dichter.

Lodeizen zelf bevestigt deze observatie ongeveer in wat men als een van zijn vele beginselverklaringen kan beschouwen. Stelt men zijn drang tot zelfexpressie verantwoordelijk voor zijn poëzie, dan moet men die beslist niet beschouwen als een ‘innerlijk onweer’ (‘de mensen zullen wel weer zeggen’); ‘een onweer nee zachte / spinetmuziek uit een tuinhuisje / komend, hangend aan spinnewebben / op een Zondagmorgen met een princes.’ Twee manieren om zijn diepste ik uit te drukken heeft de dichter tot zijn beschikking. Of de donder: een God te zijn in het diepst van zijn gedachten (én gedichten en daardoor niet alleen meer in gedachten); uit te schreeuwen: Groots en meeslepend wil ik leven; òf die andere roes, de zachte melancholie, de idylle, de webben, het rococo nietsdoen bij heldere muziek, het sprookje aan de zijde van een sprookjesprinses. Iemand als Marsman koos de brulboei-variant. Lodeizen tokkelt liever weemoedig aan zijn lier.

Over zijn romantisch verlangen, voortkomend uit de onvrede met het dagelijks bestaan, laat hij de lezer evenwel niet in het ongewisse: ‘wanneer ik maar (...) / kon vergeten in golven voor altijd’, ‘ik wacht op een geluk dat veel later / en veel beter dan in mijn droom / mijn hals zal strelen’, ‘onze toestand is wanhopig / gelukkig dat we gauw / doodgaan ik denk aan / mijn zeereizen mijn landreizen’ ‘hij kon zich niet aanpassen / aan de afschuwelijke realiteiten van deze wereld/ hij zuchtte hij was kwetsbaar / hij draaide rond als een heel grote zee.’

Is dit romantisch verlangen dé grote drijfveer voor Lodeizens poëzie, zijn melancholie haalt de druk van de ketel. Lodeizens Weltschmerz is van zodanige aard dat hij zich niet verzet maar troost zoekt, niet in opstand maar in vergetelheid. Die vergetelheid is voor een belangrijk deel zijn poëzie zelf. Nu komt het mij voor dat niet alleen zijn persoonlijkheid maar ook zijn poëtische antenne voornamelijk passief van aard is. Zijn levenshouding is gegeven, en vervolgens laat hij taal en beelden op zich afkomen en zet ze om in een gedicht. In dit opzicht lijkt hij op een eolusharp, dat romantische instrument dat je als de verwerkelijking van ‘zo de wind waait, waait mijn jasje’ kunt beschouwen. De wind bepaalt de uiteindelijk muziek, het gedicht. De taal, waarmee de dichter zich troost, waait bij Lodeizen steevast uit dezelfde hoek, een onbereikbaar, ideaal sprookjesland, een Ultima Thule. De aangevoerde woorden zijn zacht en niet opstandig. Het is geen wind, het is een bries.

Dat is het, de volledige overgave aan het beeld en de daaruit voortvloeiende eentonigheid en gedeeltelijke willekeur (eigenschappen die, in plaats van elkaar uit te sluiten, op één grond, zijn passieve ontvankelijkheid, teruggaan) komen voort uit

Lodeizens persoonlijkheid. Het valt niet te ontkennen dat die almaar milde en elegische toon, en de vervreemding die zijn constante verbeelding veroorzaakt, ook voor eenheid in zijn werk zorgt, voor het gevoel dat al deze gedichten 'Lodeizens' zijn. Misschien zijn de factoren die in Lodeizens poëzie voor de eenheid zorgen in laatste instantie wel tweeslachtig, een mengsel van romantiek en surrealisme. Wie zijn oeuvre op de betekenisinhoud wil doorlichten, stuit op beelden met een eigen rechtspositie; wie er alleen surrealisme in ontdekt slaat een evident 'betekenis' aspect over. Dit stemt wel overeen met de overgangspositie die Lodeizen in literair-historisch opzicht inneemt, tussen de min of meer traditionalistische stromingen in ons land, voor en gedurende zijn creatieve periode, en de revolutionaire Vijftigers in.

Tot slot, ik heb een eenzijdige kijk op Lodeizens poëzie gegeven, omdat een subjectief oordeel nu eenmaal met eenzijdigheid gepaard gaat. Het zou onbillijk zijn om te beweren dat Lodeizens dichterschap niet ook heerlijke produkten heeft opgeleverd waarover men BZZLLETIN in BZZLLETIN uit mag schrijven. Een gedicht als het eerste van *Het innerlijk behang*:

> de moeheid in een bootje
> roeit langs geweldige steden
> die drijven ieder een eiland
> langs de kust van het
> gefantazeerde intellect.

waarop men mijn bezwaren evenzeer van toepassing kan achten, vind ik, tegen de vittende stem van mijn oordelend vermogen in, zonder meer een juweeltje. Mijn aanmerkingen zijn dus in zoverre globaal dat ze de wereld van Lodeizens gedichten gelden, en niet alle afzonderlijke plaatsen daarop En als ik op achillespezen meen te schieten, besef ik dat Achilles toch heel hard kon lopen.

Met moeder en broer Guus aan het Gardameer, Italië, ca. 1933.

Dirk Kroon
Verweer tegen kilte
De poëzie van Hans Lodeizen in het geding

De vroege dood van een dichter garandeert geen duurzame aanwezigheid in literaire sferen. De werking van zijn poëzie zal alleen geldend en geldig blijken in de toekomst, wanneer de aard van het werk er de impulsen toe geeft. Slechts enkelen zullen blijven boeien zodra de sentimenteel-romantische waas rond hun persoon en werk is weggetrokken. Het is een verkeerde - vaak ironisch geponeerde - veronderstelling wanneer men meent dat het sensationele een reputatie zal staven. Dat de stemmen van enkele jonggestorvenen door de decennia of eeuwen heen blijven klinken, wordt minder veroorzaakt door de sensatie om hun levenspad dan door de sensitieve inhoud van hun poëzie. Ze werden niet oud in hun werk en dat is voldoende om geliefd te blijven. Hans Lodeizen moge als afdoend voorbeeld fungeren.

De goden hebben hem jong tot zich genomen. Hij heeft niet de kans gekregen een hemelbestormer te worden, of wellicht in latere fase ‘a sadder and a wiser man’. Wellicht hierdoor geeft elk van zijn gedichten blijk van een ongebroken liefde voor het leven op aarde. Zoiets is zeldzaam in de literatuur.

Een kort leven is doorgaans een verzekering tegen verschijnselen die de poëtische vrijheid en dús de poëzie geen goed doen: tegen het aanwenden en aanwennen van denksystemen, tegen weinig verhelderende herhalingen of atrofiërende ‘binnengedachten’. Tegen bitterheid ook, die slechts bij de grootsten tot verlichte poëzie leidt. Anderzijds kan een kort leven iemand niet verzekeren van een rijke hoeveelheid impressies, gedachten en ervaringen. Al zal het voorvoelen van de dood ontegenzeglijk intensiverend werken, een schrijver die zo jong stierf als Hans Lodeizen kon moeilijk tot het formaat van de grootsten uitgroeien, hoe verlicht hij ook in korte tijdflitsen mag zijn geweest.

Uiteraard bevindt men zich op het gebied van het speculatieve zodra men via de biografie tot concluderingen tracht te komen omtrent het werk van een dichter. Raadzamer is het, iemands poëzie te zien als het meest wezenlijke residu van diens leven. Wie dit bij Lodeizen doet, merkt al snel op dat deze dichter de ervaring van de werkelijkheid belangrijker achtte dan de schildering ervan. Anders gezegd: Lodeizen is meer een romanticus dan een realist. Dit betekent zeker niet dat hij geen realiteitszin aan de dag zou kunnen leggen. De titel van zijn bundel *Het innerlijk behang* geeft het ruimschoots aan. Als meer romantici besefte Lodeizen dat de taal beperkingen oplegt en de dichter nooit wit op wit, zonder gebruik van kleur of reliëf, de innerlijke ruimte kan vormgeven. Zelfs wie de stilte wil weergeven heeft woorden nodig:

> kom geloof je nog in de nacht
> een beetje meer licht
> een beetje meer leven
> en zijn wij nog bang
> en zijn wij nog alleen
> neer leg je hand hier maar neer
>
> en zo lossen wij het op
> zie het raadsel is verdwenen
> (als muziek van Haydn)
> maar wees vooral een vrij mens
> een vogel onbewust van de lucht
> een gouden kever een zacht avondrood

geef niet toe aan je droge keel
dan zul je verder leven

zal de taal ooit stilstaan
ik geloof het niet maar een beetje helderheid
een beetje helderheid zal ons redden
22 september 1949[1.]

De eerste reactie die de titel *Het innerlijk behang* bij de lezer oproept, behelst de verwachting dat Lodeizen een (zijn) innerlijk leven of psychische werkelijkheid zal weergeven. De inhoud van de bundel lijkt niettemin een andere richting te wijzen. De verzen bevatten talloze elementen uit wat men gemakshalve de werkelijkheid noemt: de empirische, de registreerbare. Deze ogenschijnlijke tegenstrijdigheid raakt de kern van Lodeizens wezen. Zijn innerlijk herbergt niet alleen veel werkelijkheid, maar heeft er in (of door middel van) het gedicht voorgoed bezit van genomen. Hij heeft talrijke feiten, gebeurtenissen en verschijnselen van de waargenomen werkelijkheid geabsorbeerd. Zoals een kind het verschil negeert tussen het voorwerp waarmee het speelt en de voorstelling die het zich ervan maakt, zo heeft Lodeizen zijn werkelijkheid innerlijk geformeerd:

al die dingen gebeuren en zijn
netjes geordend: de kinderen
spelend aan de vijverrand
het paard ploegend de aarde
en de trein in het landschap[2.]

Een ander voorbeeld: het slotgedicht van de cyclus met de zeer concrete titel ‘De avond in Central Park, New York’:

zo staat morgen na morgen de stad
bleek in de mist als een meisje na
bruidsnacht en in de straten het doolhof
van het hart dat lopend en murmelend
op en neer in de huizen stroomt.[3.]

Zijn werkelijkheid. Zeker. Niet: de werkelijkheid. De romanticus die hij was, maakte een keuze en generaliseerde, al dan niet bewust. De romantische passie is immers selectief en subjectief. Lodeizen was niet een realist die, gedreven door een hang naar volledigheid, een oeuvre opbouwde waarin hij zoveel mogelijk verschijnselen van zijn tijd wilde vatten. De nijvere kopieerlust van een Zola, de retrograde scheppingsdrift van een Proust passen bij een ander schrijverschap. Men kan bij Lodeizen eerder denken aan Camus, aan de Camus van *L'été* en de inleiding bij Jean Greniers *Les Iles.* Lodeizen miste elk episch talent en dat heeft hem behoed voor een kleiner dichterschap. Zelfs zijn nagelaten proza zou van minder waarde zijn geweest, indien Lodeizen de stijl van de volzin had beheerst en verkozen. De ‘onafheid’ van dat proza toont de lyricus-pur-sang die Lodeizen was. De epicus of realist zou b.v. de volgende prozapagina met vele zinnen hebben vermeerderd. De romantische lyricus Lodeizen liet het bij drie alinea's vol poëtische ruimte:

Voor L.A. Ries

Hij groeide als jongen zozeer dat hij altijd in de hemel
was. De verleiding was dan ook te groot om niet te gappen.

Toen hij met de zon in zijn zak liep, gloeide de aarde
van licht. En niemand die zeggen zou: Zie, hij heeft de
zon gestolen, of: Lelijke gemene dief. Hij had de zon in
de hemel gestoken.

En bloemen bloeiden overal; de avond bestond enkel
nog in de droom, hij was licht als een meteoor.

27 december 1948[4.]

Deze tekst zou als poème-en-prose niet misstaan tussen werk van 20e-eeuwse romantische dichters uit Frankrijk. Overigens wordt hier met opzet verwezen naar de Franse literatuur. Dat Lodeizen blijkens zijn Eluard-vertalingen in dat domein thuis was, is bijzaak. Het gaat niet om navolging maar om verwantschap. Eerder in Parijs dan aan de Amerikaanse westcoast is de sfeer van Lodeizens werk te vinden, al verenigt deze zich goed met de bijzondere parlando-toon die men in de Engels/ Amerikaanse literatuur tot op de dag van vandaag aantreft. In de Franse lyriek zouden Lodeizens gedurfde overdrachtelijke stijlvormen minder zijn opgevallen dan ze in de Nederlandse hebben gedaan.

De dagtekening van veel teksten doet de lezer realiseren, dat Lodeizen zijn werk schreef kort na de Tweede Wereldoorlog. De sporen van die actualiteit zal men echter alleen langs een lange omweg vinden. Het paste blijkbaar niet in het leven van Lodeizen, een (direkt) geëngageerde poëzie te schrijven. Hij heeft zich de luxe van de vrijheid gepermitteerd. Zijn psychische gesteldheid kan hierbij een beslissende rol hebben gespeeld. Misschien hebben die toen zo recente tijdsomstandigheden zelf het hem onmogelijk gemaakt zich meteen of rechtstreeks over het infernale oorlogsgebeuren te uiten. Telkens toch blijkt zijn poëzie die van een jong en hypersensitief mens te zijn.

Lodeizen was ook niet een kunstenaar die vanuit een solidaire positie binnen het solitaire domein werd teruggeworpen. Hij kende het samenzijn en het alleenzijn en schreef: over het alleenzijn soms, over het samenzijn vaker, over een mogelijke eenheid eigenlijk altijd. Want de droom die hij een kort leven lang volhield, gaf altijd uitzicht op een eenheidsbeleving:

toen ik nog in een middeleeuws
kasteel woonde en de wereld
plezierig voortreed, was ik ridder,
en slotvoogd van mijn genot.

maar nu woon ik op een klein
kamertje en in een vreemd huis
door mijn ogen echter stroomt het
water en op de rots van mijn oor
zingt de Lorelei.[5.]

Hij wist wel dat de wereld ‘een koude kamer’ kon zijn. De momenten dat hij van een dergelijk besef was doordrongen, vervulden hem met het verlangen warmte te produceren. De enige brandstof die hij daartoe voorhanden had, was de taal. Door middel van de poëzie wist hij warmte te genereren. Hij mocht zich dan ten overstaan van de wereld in eigen ogen of in die van anderen ‘een zingend monster’ weten, zijn poëzie betekende het enige verweer tegen de kilte. Al moest hij er zelf aan opbranden, al ging alle liefde teloor, in laatste instantie restte toch het gedicht:

zij willen niet luisteren naar mijn vingers
zij hebben zich geamuseerd met vliegen
zij vinden het leven net een speelkwartier
en de aarde is in hun ogen een binnenplaats

zij hebben gelopen over de weilanden
zij zijn langs de koeien gegaan
zij hebben gedraafd.

ik ben alleen en zonder hen
zij lopen langs mij en het is een ander
zij zijn anderen als zij langs mij lopen
ik heb hen lief in mijn dromen

dáárom droom ik: om een kachel
te zijn in een koude kamer, een zingend
monster vol wellust en zegening.

de kachel zuigt mijn liefde op.[6.]

De zij-figuren worden hier louter beoordeeld naar hun houding en daden. Ze worden niet gepreciseerd - gaat het om kinderen, volwassen kinderen of volwassenen? - en een definitief kwaad wordt hun niet toegeschreven. De derde strofe laat ook de mogelijkheid van saamhorigheid bij ander gedrag open. De anderen zijn slechts tijdelijk anderen. Ze zijn niet de hel en hoeven niet te branden. Maar om de kilte te weren moet de ik-figuur zijn liefde offeren. De droom van de poëzie beloont die onbaatzuchtigheid: de ik-figuur wordt één met het gedicht. Daardoor kon hij wellicht ook zijn liefde voor een beter beeld dan dat van een kachel offeren. De witte innerlijke ruimte is voor de lezer alleen zichtbaar langs het door roetwalm verkleurde behang.

Hans Lodeizen. Niet solidair, niet solitair. Geen hemelbestormer, geen sadder and a wiser man. Men hoeft niet te vergeten wanneer en hoe kort hij leefde. Zijn literaire positie is er mede door bepaald. De wilde romantische opvlucht noch de ondermijnende teleurstelling die volgt op (te) hoog gespannen verwachtingen zijn hem eigen geweest. Of de tijdsomstandigheden hem dit onthouden hebben, blijft een vraag die geen antwoord behoeft. Vaststaat dat hij jong was toen de oorlog woedde en dat hij opgroeide in een wereld die geconfronteerd werd met Hiroshima en Nagasaki. De berichten over die verbijsterende feiten heeft hij ongetwijfeld gelezen. Hij zal hebben gezien dat de grote woorden ontoereikend bleken.

Lodeizen was een dichter en kon misschien mede onder invloed van de tijdsomstandigheden niet anders dan een eigen taal scheppen, die er geen van grote woorden mocht zijn. Het gangbare poëtische jargon van zijn tijd paste niet bij hem. Zo stapte hij als een vernieuwer de Nederlandse literaire wereld binnen. Want toen hij in 1948 zijn bundel zag verschijnen, kon iedereen zien dat de poëzie van veel literaire woordvoerders leed onder grote woorden en een niet geringe hoeveelheid clichés, qua vorm, qua inhoud.

Het was geen opzettelijke en luidruchtige vernieuwing die Lodeizen inbracht. Elk polemisch element was hem wezensvreemd. Hij schreef ‘gewoon’ de enige poëzie die hij kon schrijven. In dit verband is het opmerkelijk dat hij geen traditionele poëzie het licht heeft doen zien - iets dat de latere vijftigers b.v. wel hebben gedaan. In Lodeizens ongepubliceerde nalatenschap komen maar enkele rijmende dichtproeven voor. Hij vond opvallend snel zijn eigen vorm en had het niet van node, een breuk met vroegere poëzie te benadrukken. Misschien ook is hij zich er op bescheiden wijze van bewust geweest, dat hij niet werkelijk kon breken met de literaire traditie en ‘slechts’ nieuwe impulsen kon geven.

Hoe ook, Hans Lodeizen vernieuwde de Nederlandse poëzie in bepaalde opzichten. Niet meer, niet minder.

Het woord vernieuwing is niet het meest geschikte om aan te geven wat Lodeizens bijdrage aan de moderne poëzie is geweest. Men kan beter spreken van verjonging. Om een vergelijking met een 'oude' dichter te maken: Lodeizen trad even verjongend op als indertijd Hubert Korneliszoon Poot (16891733). Beiden zijn zij dichters die door hun poëtische waarnemingsvermogens een opvallend jonge poëzie schreven. Toen Poot regels neerschreef als de beroemde 'Hoe rust het hangend loof/ Der luisterende bomen!', identificeerde hij zich met het omringende: zag en hoorde hij de bomen luisteren en voelde hij dat het loof rustte. Zo ook Lodeizen, al gaat hij vaak omgekeerd te werk. We vinden bij Lodeizen een vergelijkbare 'antropomorfe werkelijkheidsvoorstelling. Een voorbeeld uit vele:

> het heelal is gemaakt uit
> kleine steentjes die ik
> als een groot geheim
> ronddraag[7.]

Het is niet de bedoeling de indruk te wekken dat er tussen Poot en Lodeizen nooit meer een dergelijke metaforische aanpak is voorgekomen in de Nederlandse poëzie. Wél kan men stellen dat Lodeizen zich het grootste kind onder de dichters toonde. En dat viel terecht op na generaties van dichters die al oud leken tijdens hun adolescentie. Men hoeft hier niet eens te denken aan de generatie van 1910, want wie beseft bij het lezen van een Slauerhoff of Marsman dat hij te doen heeft met werk van jonggestorvenen?

De blijken van eenheidsbeleving tussen de ik en het omringende, zijn niet de enige tekenen van jongheid in Lodeizens poëzie. Zijn werk heeft meer te bieden dan het een-voudige of ongecompliceerde. De werkelijkheid die Lodeizen heeft ervaren impliceerde een eenheidsverbreking. Biografisch gesteld: Lodeizen heeft de kans gekregen te leren verlangen doordat een eenheidsbeleving verbroken werd. Het terugverlangen naar eenheid heeft zijn poëzie spanning gegeven, de eenheidsbeleving zelf leerde de dichter 'de buigzaamheid van het verdriet'. Het besef van die buigzaamheid heeft weer met jongheid te maken. Jongheid die zich vooral laat zien in de liefdesgedichten. Want zowel geluk als conflict worden door Lodeizen verwoord met zachtheid, met tederheid zo men wil. Na talloze zwaarwichtige gedichten van anderen klonk dankzij Lodeizen in de liefdespoëzie de enig mogelijke lichte toon weer op. Dezelfde als die van Gorter in diens sensitivistische liedjes. Om geen bloemlezingsgedicht te nemen dit voorbeeld:

> omdat je het geluk niet kent
>
> wacht even ik ben er haast
> wat is de nacht zacht ik hoor
> nachtegalen en kikkers
>
> waar zijn de duinen welvend
> als het lichaam daarom slaap
> je er natuurlijk en de stranden
> zijn verlicht als jouw ogen
>
> luister de zee reist rond
> in de vuurtoren schepen
> spattend wees langzamer

rustig en reik me je hand

ben jij het jij bent het toch...?[8.]

De poëzie van Lodeizen bereikt vaak een lichtheid door een bijzonder stijlprocédé dat samenhangt met de eerder aangeduide eenheidsbeleving. Wanneer hij namelijk een vergelijking maakt, gebeurt dit niet in de vorm van de gebruikelijke uitweiding die met het woordje *als* wordt aangekondigd, een uitweiding die het gedicht helderder kan maken maar in essentie verzwaart, zoals een fototoestel zwaarder wordt bij gebruik van een telelens. Lodeizen wekt de indruk het gedicht te verkleinen, te laten inkrimpen tot zijn enig juiste bestaansvorm: hij maakt de vergelijking tot een is-gelijk-teken:

hij die de wind
had willen nabootsen in haar
meest intieme bewegingen;
nu ligt hij als een steen
in een beek, zwijgend in het
spelende water.

hij die zijn hand
wou laten regeren over de
dingen is moe en een klacht
draagt hij op zijn hoofd als
een doornenkroon, maar hij lacht
in de herfstzon.[9.]

In de eerste strofe is niet meer uit te maken waar de vergelijking begint, wat ‘verbeelding’ en wat ‘werkelijkheid’ is. In de tweede strofe fungeert de metafoor ‘een klacht draagt hij op zijn hoofd’ als ‘werkelijkheid’ en volgt geraffineerd de ‘verbeelding’, de vergelijking ‘als een doornenkroon’. Kortom, de lezer heeft het is-gelijk-teken geaccepteerd voordat hij het heeft opgemerkt. En wie dit opmerkt is al te laat: de twee vergelijkingen verdoezelen het feit dat in de eerste drie regels al een antropomorfe werkelijkheidsvoorstelling is gegeven. Lodeizen schrijft het allemaal zo vanzelfsprekend en in zo'n grote eenvoud neer, dat de lezer slechts één beeld, één werkelijkheid voor ogen heeft. Een blik op het ongedeelde. Het ongedeelde dat onmeedeelbaar leek. Dat maakt de ‘zachtheid’ van Lodeizens poëzie uit. Zelfs een innerlijke kilte komt daardoor minder hard aan dan bij andere dichters het geval zou zijn:

Er zijn nog talloze uitwegen en
                    ontsnappingsmogelijkheden
Ik ben 25 jaar en mijn leven begint pas.

maar nee het was later dan hij gedacht had.
toen hij naar buiten stapte en de wereld zag.

want ofschoon de kalender zei: zie de lente is er
voelde hij dat zijn hart uitviel als een dode bloem.[10.]

De verbeelding tempert in deze poëzie altijd de achterliggende werkelijkheid. De droom wordt door Lodeizen in geen gedicht verloochend. Tot in de slotregels houdt hij het perspectief voor ogen, op welke verborgen wijze ook soms. Latere dichters hebben het stijlprocédé van Lodeizens slotregels wel overgenomen, maar daarbij verloren zij de onvervreemdbare inhoud uit het oog. Hij schreef nu eenmaal geen sierpoëzie of absolutistische gedichten, maar toonde een innerlijke ruimte met gestileerd behang. Hij greep de momenten van warmte aan en legde ze als ondeelbare poëtische kernen vast en hij verweerde zich wanneer het geluk werd aangetast:

niet van deze aarde
ik leef uitgetrokken in de wind

een glinstering fonteinen
een woord een oogopslag
en goud is van de nacht
het meestal wonderlijke

elke morgen verzint
een nieuw heelal nieuwe
gedaanten een nieuw leven

en de pijn
van mijn lichaam verandert.[11.]

Eenheidsbeleving, ondeelbaarheid. Uitgangspunt en eindpunt van zijn werk. Hij wist dat het verdriet en dood deel uitmaakten van het leven en het geluk. Men leest het b.v. in het beroemde gedicht ‘als ik nu ga zal het zachter zijn’, maar telkens is hij er opuit warmte te behouden en de tijd in het onvoltooide te houden. De onvoltooid tegenwoordige en de onvoltooid verleden tijd vervagen dan ook, vallen samen in een gedicht als:

zij waren altijd samen

als zij het verkeerd gedaan hadden
in de herfst

als zij in de lente lagen
als zij fietsten
want de zomer gaat voorbij
en de winter is niet eenzaam
als hij ziek was en in zijn hand
lag als een geschenk de ander

als zij ziek in bed lagen
en het bed de huifkar was
van hun vrees

als het bed de vallei was van hun
juichen en het lichaam rustte

als de dagen lang werden

zij waren altijd samen.[12.]

Het geeft de gepassioneerdheid aan die aan de poëzie voorafging, die soms ook onomwonden als een oproep tot leven geuit werd:

morgen ben je dood; een glimlach
zul je sturen naar deze verzen
die erop wachten zullen als op
een telegram. Laat de postbode
die met je laatste uren holt.
geen onheilstijding brengen.
leef. Versplinter de spiegel
waarin je gezicht heeft gehuild.[13.]

De poëtische droom. Ethici of psychologen zouden kunnen spreken van overmoed of escapisme maar de poëtische droom wordt er niet door ontkracht. Dezelfde dichter die bijna categorisch de actualiteit negeerde omdat zijn creatief vermogen niet voor de dood koos (- men denke aan de bekende regel ‘o - mijn vriend - deze wereld is niet de echte’), kon de droom zelfs niet verloochenen wanneer hij het wilde:

ik heb het belangrijkste besluit
ooit door een mens gedaan,
genomen:
een steen door de ruit
te slaan
van mijn dromen.

de witte bakker staat
in zijn deurpost. Stappen.
een klein meisje gaat
langs op boodschappen.[14.]

Een droom spat uiteen in glinsterende scherven, in een zomerse wereld waar een man uitrust die voedsel heeft geleverd en een kind loopt dat vervuld is van een dagelijks avontuur. Wie zijn droom stukmaakt komt terecht in een wereld die warmer is dan de echte. Dat is de duurzame poëtische droom van Lodeizen die hij al schrijvend beleefde en creëerde. ‘Paradijs is in de hersenen, leerde je op school’, stond er in zijn prozastukje ‘De morgen’.[15.] Zijn poëzie laat iets anders zien.

Was dit nieuws? Was het oud? Even nieuw en oud als het creatief vermogen zelf is. Het eenheidsverlangen en de blijken van eenheidsbeleving vinden we in de vroegste literaturen, de confrontatie met het verdriet werd zeker niet voor het eerst door Vergilius neergelegd in diens ‘sunt lacrimae rerum’, de droom, het verweer tegen kilte, de registratie van warmte zijn van alle tijden tussen de twee definitieve explosies. Kijken we naar Nederland, naar de hedendaagse literatuur, dan kunnen we vaststellen dat Hans Lodeizen op een noodzakelijk tijdstip de draad opvatte van het verhaal over eenheids- en geluksverlangen dat werd verteld door een Leopold, Bloem, Roland Holst, Nijhoff, Van Vriesland, Slauerhoff, vanzelfsprekend elk op hun eigen wijze. De eenvoud van taal die Lodeizen verkoos was voorbereid, kort tevoren nog door de Criteriumdichters. De wijze waarop hij zich uitsprak maakte mede een volgende generatie van dichters mogelijk: de vijftigers (Campert met name) zijn hem veel verschuldigd en de zogeheten zestigers hebben zijn lyrische intenties voortgezet. In dit verband is het opmerkelijk dat de ‘Criterium-dichter’ Pierre H. Dubois en de woordvoerder der zestigers, de dichter Peter Berger, de bundel *Nagelaten werk* van Lodeizen hebben bezorgd. We kunnen tevens stellen dat Lodeizen een dichter voor velen was. Het gevaar van een te grote populariteit, veroorzaakt door een verkeerde beluistering van een ‘zachte toon’ en een veronderstelde exclusief homo-erotische geaardheid van zijn poëzie, is op dit moment wel voorbij. De tijd is rijp dat er een blijvende aandacht ontstaat voor een dichter die in de Nederlandse literatuurhistorie een belangrijke schakel tussen diverse generaties is gebleken. Die aan poëtische actualiteit nooit hoeft in te boeten, doordat hij - forever young - de meest beslissende vraag - oud en wijs genoeg - vraag heeft gelaten. Maar hij stelde hem wel:

de metaphysiek van het
leven heb ik begrepen
op het verende ogenblik
dat ik de maan als een
bal in mijn hand voelde

toen was alles zo licht
als een avondwind; het
snoer hing tussen de bomen
mijn vraag sloeg in de
hemel als in een piano.

nooit te worden gesproken.[16.]

Eindnoten:

1. Hans Lodeizen, *Nagelaten werk*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1969, p. 130
2. Hans Lodeizen, *Het innerlijk behang en andere gedichten*, G.A van Oorschot, Amsterdam, 1963, vijfde druk, p. 9
3. Idem, p. 13
4. *Nagelaten werk*, p. 153
5. *Het innerlijk behang*, p. 27
6. Idem, p. 26
7. *Nagelaten werk*, p. 67
8. *Het innerlijk behang*, p. 61
9. Idem, p. 25
10. Idem, p. 132
11. Idem, p. 135
12. Idem, p. 33
13. Idem, p. 77
14. Idem, p. 76
15. *Nagelaten werk*, p. 161
16. *Het innerlijk behang*, p. 34

Frans C. de Rover
De techniek van de buigzaamheid
Het dichterschap van Hans Lodeizen in het innerlijk behang[*]

Al direct in de eerste recensies van de bundel *Het innerlijk behang* werd Lodeizens poëzie gekarakteriseerd in termen die nadien voortdurend een rol zijn blijven spelen in de Lodeizen-kritiek.

Jan Greshoff (in: Het Vaderland, 3 juli 1950) schreef: 'Of er één gaaf, volledig welgeschapen gedicht onder is, betwijfel ik ten zeerste. Ook Lodeizen behoort tot de schrijvers, wier dichterlijkheid belangrijker is dan hun dichterschap' en H.A. Gomperts (in: Het Parool, 22 september 1950) bekende: 'Ik heb deze flarden poëzie - gave gedichten heeft hij niet geschreven - reeds vóór de dood van de dichter met veel ontroering gelezen'. Ook in de meeste latere beschouwingen ligt het accent steeds op het 'flarden-karakter', op het melodieuze en ritmische, op het romantisch-ontroerende van deze poëzie. 'Buigzame' poëzie kortom, eerder te verstaan vanuit een 'gevoelige' dan vanuit een analyserende instelling. Het moet deze eigenschap zijn, die de grote aantrekkingskracht van Lodeizen op het (vooral jeugdige) publiek veroorzaakt (heeft) en, in golvende bewegingen, tot Lodeizen-verering en - navolging aanleiding geeft.

Toch acht ik dergelijke karakteriseringen en benaderingen, die zo zeer de nadruk leggen op Lodeizens 'dichterlijkheid', te kort doen aan Lodeizens 'dichterschap', op zijn 'techniek van de buigzaamheid'. Hoewel de latere uitgaven van zijn werk (*Het innerlijk behang en andere gedichten*, 1952, 1980^{12} en *Nagelaten werk*, 1969, 1978^{4}) inderdaad soms een wat fragmentarische indruk maken - gevolg van het feit dat anderen uit de nalatenschap een eigen keuze deden - is *Het innerlijk behang* niet alleen thematisch maar ook vormtechnisch van een grote consistentie. Ik beperk mij in deze beschouwing dan ook tot deze bundel, de enige die door Lodeizen zélf is samengesteld: hij maakte een uiterst zorgvuldige selectie uit de grote hoeveelheid gedichten die hij in portefeuille had en liet zelfs op het laatste moment op eigen kosten veranderingen aanbrengen in de lay-out toen bleek dat de zetter alle gedichten op gelijke hoogte geplaatst had.

Vier gedichten nemen een aparte plaats in de bundel in: zij worden gepresenteerd als een kleine cyclus en dragen ieder de titel 'De buigzaamheid van het verdriet'. De plaats, bijna aan het eind van de bundel, is niet toevallig. In deze vier gedichten spiegelen zich techniek en thematiek zoals die in de voorgaande gedichten vorm hebben gekregen. Ik zal daarom de gedichten van de cyclus analyseren in hun samenhang met de overige gedichten van de bundel.

De titel 'De buigzaamheid van het verdriet' is, door de vanconstructie, een typerend voorbeeld van Lodeizens poëtisch taalgebruik. Zeer frequent bedient Lodeizen zich van de zogenaamde van-constructie die dan niet alleen een genitiefrelatie bevat ('in de buik van de stad / drinken wij koffie' (blz. 35), waarbij 'de buik' de metafoor is voor een bepaald gedeelte van de stad - het centrum bijvoorbeeld), maar die een vergelijking tussen de beide delen bevat (in het genoemde voorbeeld: de stad hééft geen buik, maar wordt daarmee vergeleken, is *als* een buik, zodat de betekenis 'de stad als omhulde, donkere ruimte met vele organismen' mogelijk is). De context geeft lang niet altijd uitsluitsel welk type constructie gebruikt wordt; in veel gevallen blijven beide betekenismogelijkheden realiseerbaar. De titel van de cyclus vat ik echter op als een genitief-constructie waarbij een abstractum ('het verdriet') een concrete eigenschap ('buigzaamheid') krijgt toegevoegd: het verdriet wordt voorgesteld als een niet-statische maar beweeglijke grootheid die in verschillende richtingen 'omgebogen' kan worden. De interpretaties van de vier gedichten zullen deze opvatting ondersteunen.

---

[*] Deze bijdrage *is* een bewerking van het hoofdstuk 'De buigzaamheid van het verdriet' uit mijn studie *Over* '*Het innerlijk behang*' *van Hans Lodeizen.* Amsterdam. Wetenschappelijke Uitgeverij. 1978. (Synthesereeks).
De pagina-aanduiding van de geciteerde dichtregels verwijst naar *Het innerlijk behang en andere gedichten.* Amsterdam. 1952.

De buigzaamheid van het verdriet

hoe liefelijk is de russische dame
en luister naar wat zij zegt:

ik ben maar een gewone dame
geen dame van het russische hof

ik heb lang aan slapeloosheid geleden
maar gelukkig is dat nu voorbij

mijn geliefkoosde voedsel is slakken
mij geliefkoosde man een matroos

's nachts kijk ik graag naar de sterren
en gelukkig gaan we nog dood

als de wereld één enkel bed was
dan bleef ik er altijd in

hoe liefelijk is de russische dame
en luister naar wat zij zegt.
(blz. 63)

Lodeizen citeert kennelijk met instemming (getuige de tweemaal herhaalde strofe met de aanduiding 'liefelijk' en de imperatief 'luister' de woorden van de 'russische dame'. Hij plaatst haar in een wat sprookjesachtige, aristocratische sfeer door haar voor te stellen als 'russisch'. In de tweede strofe corrigeert zij hem minzaam: zij blijft een dame, maar een 'gewone', niet verbonden aan het Russische hof. De verschuiving van het adjectief ‘russisch’ van ‘dame’ naar ‘hof’ accentueert de sprookjesachtige sfeer: ‘het russische hof’ verwijst naar een wat wazig, vaak geromantiseerd verleden. In de derde strofe deelt zij mee dat zij lééd aan slapeloosheid, maar dat lijden ‘dat is nu voorbij’. Het lijden aan slapeloosheid kan vele oorzaken hebben; verdriet is er een van. De toestand van slapeloosheid is echter niet voorbij, maar het lijden daaraan (in de betekenis van ‘gekweld worden’) is positief *omgebogen* in het 's nachts naar de sterren kijken (vijfde strofe). Dit laatste schenkt haar een zo bevredigend gevoel, maakt haar zo gelukkig, dat zij daardoor de dood niet (meer) als een te vrezen einde beschouwt. De nachten van slapeloosheid en het kijken naar de sterren worden zelfs als een dermate gewaardeerde situatie gezien dat wanneer die maar kon voortduren (‘als de wereld één enkel bed was’) de wereld voor altijd ‘bewoonbaar’ zou zijn.

Een bijzondere plaats in dit cyclisch opgebouwde gedicht neemt de vierde strofe in. Deze onderbreekt met een mededeling van andere aard de semantisch logische opeenvolging van de derde strofe (het niet meer lijden aan slapeloosheid) en de vijfde strofe (het 's nachts naar de sterren kijken). Binnen de structuur van het gehele gedicht lijkt deze strofe daardoor de functie van een scharnier te krijgen. Die scharnierfunctie wordt ook semantisch bevestigd. De syntactische parallellie tussen de nevengeschikte versregels ‘mijn geliefkoosde voedsel is slakken’ en ‘mijn geliefkoosde man een matroos’, met de herhaling van ‘geliefkoosde’, veroorzaakt dat er een betekenisrelatie gesuggereerd wordt tussen ‘slakken’ en ‘matroos’: beide worden voorgesteld als een exquis gerecht. Associatief is deze parallellie ook wel te interpreteren: zoals een slak uit zijn omhulsel gehaald moet worden voordat hij als delicatesse geconsumeerd kan worden, zo moet ook een matroos uit zijn beschermende huid, het schip, te voorschijn komen voordat hij ‘tastbaar’, ‘genietbaar’ is.

Maar er is een ander, duidelijker, verband tussen deze twee versregels. De voorkeur van de Russische dame voor slakken accentueert haar ook aristocratische smaak. Haar voorkeur voor een matroos lijkt daarmee te contrasteren. Echter, en dat is de scharnierfunctie van deze strofe, de tweede versregel had ook door Lodeizen zélf uitgesproken kunnen worden, evenals de versregels van de twee volgende strofen: het kijken naar de stenen, het ‘verlangen’ naar de dood, het wensen dat de wereld één enkel bed was. Dit zijn namelijk alle zeer typerende elementen uit ‘de wereld van Lodeizen’. Matrozen zijn daarin ‘geliefkoosde objecten’: zij zijn verbonden met de zee, die het diepste verlangen van de dichter symboliseert (ik kom daar hieronder op terug). Wanneer Lodeizen zich verlaten voelt, lijken de zee en de matrozen gevoelens van heimwee op te roepen:

> waarom heb je me toch laten gaan
> nu ben ik alleen,
> en kijk in de nacht naar
> de wind in de golven naar de
> witte maan en de matrozen.
> (blz. 53, 54)

In het dwingende gedicht ‘Kom hier jij en luister eens’ stelt hij zich een ideale situatie voor als:

> de hemel is lichtblauw en een matroos
> laat mij het water in als een dieplood
> (blz. 68)

Het kunnen kijken naar de sterren betekent dat het avond of nacht is: de tijdselementen die zo positief gewaardeerd worden tegenover de verafschuwde, want veel te vitale, morgen en dag:

> ik ben het zuiverste dier op aarde
> ik slaap met de nacht als met mijn lichaam
> en de nacht wordt groter in mijn hart
> (...)
> kom hier vertrouw mij
> ik gooi de wind vol sterren
> (blz. 67)

Technisch opvallend zijn deze motieven bijeengebracht in een strofe uit ‘Brief van boord’:

> in de schommel van de wind lig
> ik dromend over muziek en gedans
> in de dauwdrop van de maan leef
> ik en verzin een hemel van sterren.
> (blz. 47)

Behalve dat de enjambementen van de eerste en de derde versregel ‘beweging’ brengen in de strofe (met een gekruist rijmschema aan het begin van de regels), veroorzaken ze ook een betekenis-accent op en - relatie tussen ‘lig’ en ‘leef’ (reeds verbonden door de alliteratie): een heel functionele betekenisrelatie omdat voor Lodeizen het ‘echte’ leven samenhangt met lichamelijke inactiviteit. ‘Het bed’ is de beschermende plaats waar van de ‘andere’ wereld gedroomd kan worden; soms lijkt het voorwaarde voor een gevoel van geluk, zeker wanneer het tegenover de ongewenste beslommeringen van de dag geplaatst wordt:

> voor de morgen ben ik
> weer weggeborgen zoals vroeger
> in mijn bed, nu op kantoor
> (...)
> in deze
> morgen ben ik ingedeukt
> mijn geluk is een vederloos
> vogeltje, stervend waar het
> nest hem niet omkrúlt.
> (blz. 38, 39)

En ook de laatste gedichten van *Het innerlijk behang*: ‘Twee uitnodigingen’ eindigen met het lokkend beeld:

> ga je met mij varen? De patrijspoort lonkt
> wij hebben een hut zo groot als de zee
> en een bed witter dan het schuim der golven
>
> ga je met mij varen?
> (blz. 69)

Dat ‘varen’ krijgt ook de betekenisnotie ‘doodsverlangen’, maar de dood staat dan niet voor het einde van alles doch symboliseert een toestand van eeuwig verder leven in tijdloze dromen, van zweven in zee. In die zin wordt de dood dan ook niet als iets afschrikwekkends gezien en Lodeizen wenst dat hij ‘de boot / het laatste plezier van de stervende / kon vergeten in golven voor altijd’ (blz. 8).

Zo is dan in dit openingsgedicht van de cyclus binnen de omkadering van de eerste en laatste strofe een volledige vermenging tussen de woorden van ‘de russische dame' en die van Lodeizen ontstaan die rechtvaardigt waarom deze dame 'liefelijk' is, waarom wij móeten luisteren naar wat zij zegt: deze dame is het (vrouwelijk) spiegelbeeld van de dichter. Dat dit spiegelbeeld een uitgesproken vrouwelijke karakter heeft hangt samen met de relatie die Lodeizen met 'de' wereld onderhoudt. Zowel in zijn verhouding tot favoriete locaties (de zee, het schip, de haven, het kasteel, de tuin, het boudoir en, als meest intieme plaats, het eigen lichaam of dat van de ander) als in zijn pogen contact met anderen te maken, overheerst de passiviteit, de bijna melancholische loomheid. Het vrouwelijke van die passiviteit wordt benadrukt wanneer hij zich aanbiedt als degeen die ‘opengemaakt’ ‘genomen’ moet worden. In die gevallen situeert hij zich zelf in de ruimte als een onbeweeglijk lichaam. Dit blijkt uit de imperatieven die hij gebruikt: de ander moet naar hém toekomen: ‘Kom hier vertrouw mij’ (blz. 67); ‘Kom hier jij en luister eens’ (blz. 68). De ander moet zijn passief lichaam in beweging brengen: ‘sla mij maak mij open’ (blz. 67). De zwaarte van het eigen lichaam kan ‘verlicht’ worden door het water, dat hem kan laten zweven ‘in golven voor altijd’ (blz. 8), maar ook dan moet een ander het initiatief nemen: ‘een matroos / laat mij het water in als een dieplood’ (blz. 68). Het vrouwelijk passieve wordt ook benadrukt door een aantal gevallen van beeldspraak met beelden die een holle vorm uitdrukken:

‘ik wacht op een geluk dat (...) / (...) diepe / rust in mij als wijn in een glas / zal gieten’ (blz. 12);

‘plezier op je lichaam leggen / als veel fruit op een schaal’ (blz. 31) ‘in de dunne blauwe avond waar / de wind uit de berkebomen glijdt / en het terras als een wijnglas vult’ (blz. 55);

als het bed de vallei was van hun / juichen en het lichaam rustte’ (blz. 33).

De buigzaamheid van het verdriet

in een wereld van louter plezier
kwam ik haar tegen, glimlachend,
en ze zei: wat liefde is geweest
luister ernaar in de bomen
en ik knikte en we liepen nog lang
in de stille tuin.

de wereld was van louter golven
en ik zonk in haar als een lijk
naar beneden het water sloot
boven mijn hoofd en even
voelde ik een vis langs mij strijken
in de stille zee.

dag zei ik tegen haar dag kom
ik je nog eens tegen, glimlachend
maar de wind blies weg
haar gezicht in het water
en ik knikte en ik werd onzichtbaar
in het stille leven.
(blz. 64)

Ook in dit gedicht wordt een vrouwelijk personage sprekend ingevoerd, maar zij krijgt hier geen nadere aanduiding zoals in het vorige gedicht. Ik beschouw de vrouwelijk figuur zélf hier als een aanduiding, een concretisering: zij is de personificatie van ‘de buigzaamheid van het verdriet’ (dit onderstreept de opvatting ‘de buigzaamheid’ als kern van de woordgroep te zien).

In de eerste strofe meldt Lodeizen dat hij haar tegenkomt ‘in een wereld van louter plezier’. Het is een ironische omschrijving: deze wereld is voor hem niet ‘de echte’, dat blijkt al uit het gebruik van het onbepaald lidwoord (vgl. ‘de wereld’ in de tweede strofe): hij geeft slechts een van de mogelijke werelden aan. De louter plezierige wereld is de buitenwereld, waarin de oppervlakkige, vrolijke mensen hem toevoegen: ‘“want je bent verloren en aan / het leven doe je niet meer mee dat blij concours...”’ (blz. 60). In die wereld vinden zijn woorden over een verloren liefde (‘wat liefde is geweest' zijn de eerste woorden van 'de buigzaamheid van het verdriet') geen gehoor. Maar zoals Lodeizen die 'blije' mensen antwoordde: 'nu zeg je ben ik overleden / maar ik was het zelf die de dood verzon' (blz. 60), zo adviseert nu 'de buigzaamheid' hem zijn verdriet *om te buigen* door zich van die wereld af te wenden en zich te isoleren ('in de stille tuin') en de natuur zijn gevoelens te laten herkennen en beantwoorden.

Het luisteren naar het ruisen van de wind in de bomen opent, door de associatie wind-water, de deur naar de droomwereld, de 'echte' wereld: de zee (tweede strofe). Hieraan wil hij zich passief, willoos, in een zelfverzonnen 'dood' ('als een lijk') toevertrouwen. In deze stille wereld, slechts bewoond door zwijgende vissen die hem zacht, gewichtloos aanraken, is er geen sprake van de hem soms fysiek neerdrukkende dag die een onaangename, droomloze 'duisternis' betekent, waarin hij letterlijk verblind wordt neergelaten en geconfronteerd wordt met beklagenswaardige mensen die gedwongen zijn te werken en hopeloos te zoeken naar iets waardevols:

want verblind door het zware
licht zak ik als een kolom van
ongare vreugde de schacht in
waar mijnwerkers van plicht
en berouw naar diamant zoeken
(blz. 12)

In 'de stille zee' zweeft hij, wordt hij gedragen en krijgt hij een gevoel van bevrijding en geluk: hij neemt de glimlach van 'de buigzaamheid van het verdriet' over (derde strofe). Maar tegelijkertijd is er de twijfel of het hem iedere volgende keer weer zal gelukken het verdriet in een (deze) positieve richting om te buigen. 'De buigzaamheid' zwijgt daarover.

De laatste vier versregels activeren de eerste en tweede strofe. Ze bieden twee betekenismogelijkheden. De wind (geïmpliceerd in de eerste strofe) blaast het gezicht weg in het water: de wind legt zelf het verband tussen 'de buigzaamheid van het verdriet' en het water, de zee (tweede strofe). Maar ook is het mogelijk dat de wind het gezicht in het water wegblaast: 'haar gezicht' is dan gezien van onder de waterspiegel vandaan (de situatie in de tweede strofe) die door een windvlaag in beroering komt. Lodeizen beseft de onmogelijkheid de droomwereld voorgoed vast te houden ('en ik knikte'), maar voelt zich vooralsnog onkwetsbaar geïsoleerd in de droom. Die droom wordt hier dan aangeduid met 'het stille leven'. Dit begrip omvat zowel 'de stille tuin', de vluchtplaats op aarde (een vrouwelijk symbool, overigens), als 'de stille zee', de meest ideale wereld.

De subtiele verschuiving van betekenisrelaties tussen de strofen onderling accentueert de voorkeur voor de zachte beweeglijkheid, de buigzaamheid. Het centrale beeld, de droom, wordt omsloten door twee strofen die elkaar in zekere zin spiegelen. In de eerste strofe wordt de mogelijkheid tot de droom geschapen door te begrijpen dat verdriet 'veranderd', 'aangewend' kan worden; in de laatste strofe wordt de ontoereikendheid van de verbeelding beseft en wordt vooruit gewezen naar een volgende situatie zoals in de eerste strofe beschreven. De wind, geïmpliceerd in de eerste strofe, als aankondiger van het geluk, ontneemt hem in de laatste strofe de mogelijkheid zeker te zijn van toekomstig geluk.

De buigzaamheid van het verdriet

er was wild geruis van stemmen
zoals de verbeelding soms bouwt
in een verlaten stad vier uur 's nachts
wanneer plotseling de stilte
er woorden als duivenzwermen loslaat

en ik zag mijn verleden zweven een
lage nevel over het ballet der straten

wat heb je gedaan
in het lege donker tekende
je een minnaar op je bed

toen de moeheid kwam
ben je met haar meegevaren
door het betoverd donker
steden in van wit genot

wat heb je gedaan
er hangen gordijnen voor je ogen
de weg van je oren is ongebruikt
en de boerderij van je mond
en de put van je ogen
en de beek van je haren
wat heb je gedaan

in een verlaten stad vier uur 's nachts.
(blz. 65)

De eerste versregel van dit gedicht lijkt een variant op ‘een wereld van louter plezier’. De rest van de eerste strofe is een specificatie van dit luidruchtig leven door middel van een vergelijking die toont dat Lodeizen dit type vitaliteit niet als ‘echt’ beschouwt. Hij relateert het ‘wild geruis van stemmen’ aan een moment in zijn verbeelding dat optreedt wanneer de droom (het werkelijke, ‘stille’ leven) plotseling verstoord en beïnvloed wordt door het opklinkend geluid van woorden, dat in de stilte van de nacht weerkaatst tegen de huizen, in sterkte toe- en afneemt en als flarden stemmengeruis hoorbaar is. De luidruchtigheid sluit hem buiten: hij is gedwongen zich af te wenden maar wordt dan geconfronteerd met zijn verleden dat hij wazig maar toch zichtbaar óver de wirwar van straten ziet zweven. Het gebruik van ‘over’ in plaats van ‘boven’ geeft aan dat dit verleden de stad tastbaar afdekt. Het verleden dringt zich onafwendbaar op en de eerste gedachten die het oproept zijn de gedachten aan de eenzaamheid en het verlangen naar een minnaar. De minnaars die hij zich kan herinneren waren surrogaat, zij waren ‘verbeeld’ om de leegte de schijn van samenzijn met een ander te geven. Zoals het elders omschreven staat:

ik ken alle tranen van de eenzaamheid
sla mij maak mij open
ik ben een roos van vrolijkheid
(...)
nu ben je niet gekomen
en zachtjes ga ik dicht.
(blz. 67)

Maar in die situatie is het weer mogelijk het verdriet *om te buigen.* De vierde strofe is een parafrase van het openingsgedicht van de bundel:

de moeheid in een bootje
roeit langs geweldige steden
die drijven ieder een eiland
langs de kust van het
gefantazeerde intellect.
(blz. 7)

Dit korte gedicht is natuurlijk te interpreteren als verwijzend naar een reële situatie: ‘de kust van het gefantazeerde intellect’ is de metafoor voor de kust van het land dat zich ten onrechte zo hoog schat: Amerika; een vermoeide zeereiziger nadert langzaam het vasteland (Lodeizen verbleef van 1946 tot 1948 in de USA). Maar dit gedicht laat ook een andere lezing toe, vooral ingegeven door het tweemaal gebruikte 'langs'. Syntactisch ontstaat daardoor de mogelijkheid van een nevenschikking: 'de moeheid roeit zowél langs 'geweldige steden' als langs 'de kust van het gefantazeerde intellect' - beide begrippen worden nu synoniemen van elkaar. Wanneer de van - constructie hier dan opgevat wordt als een vergelijking ('het gefantazeerde intellect' *is* 'de kust'), vervalt iedere verwijzing naar een (geografische) realiteit waarvan dit gedicht de verbeelding zou zijn. Bovendien wordt nu ook de nevenschikkende lezing van 'langs' aanvaardbaar: 'de kust' moet niet beschouwd worden als de aanduiding van een kust, zoals ieder drijvend stad-eiland een kust heeft (dan had er trouwens ook 'kusten' moeten staan), maar moet hier begrepen worden in de algemene betekenis: het eind van de zee, het onderscheid zee-land vanuit zee gezien. De 'geweldige steden', de drijvende eilanden, vormen dan met elkaar *de* kust, door de dichter gefantaseerd. En dat laatste realiseert hij zich: er is niet sprake van een 'werkelijk' intellect. Zo geïnterpreteerd is dit gedicht de voorstelling geworden van een reis door een psychische ruimte waarin de dichter zijn eigen, nauw met 'het water' verbonden werkelijkheid schept; hij beseft echter dat die droomsteden feitelijk onbewoonbaar zijn: hij roeit er *langs.* Maar de door moeheid geactiveerde fantasie, die de mogelijkheid biedt een 'innerlijk behang' te creëren om de (vermoeiende) buitenwereld aan het oog te onttrekken, kan in een psychische (innerlijke) ruimte die steden wel 'bestaanbaar' maken, want voorstelbaar in taalbeelden, als Venetiaanse droomsteden:

> ik drijf in een gondola
> langs versierde steden; muziek
> komt mij als zwermen duiven tegemoet
> (blz. 50)

Steeds opnieuw wordt de fantasie aangewend:

> om mijn verlangen
> te bevruchten heb ik
> zoveel steden gemaakt
> gemaakt en gebroken -
> (blz. 22)

Gebroken; ook in het derde gedicht van de cyclus is de droom tijdelijk, het stille leven wordt verstoord, wellicht op de manier die in de vergelijking in de eerste strofe is aangegeven. Het eerste wat dan bovenkomt is de twijfel, al genoemd in de derde strofe: 'wat heb je gedaan'. De twijfel vermengt zich bovendien met zelfverwijt: hij heeft zich zelf opzettelijk blind gemaakt, zijn ogen kunstmatig voor de buitenwereld afgeschermd. Na dit beeld gebruikt Lodeizen een aantal aanduidingen dat samenhangt met een landelijke, bijna arcadische situatie: de weg, de boerderij, de waterput, de beek. De van - constructies houden hier weer vergelijkingen in; tussen beide delen van de vergelijking bestaat steeds een associatief verband. Het driemaal herhaald nevenschikkend voegwoord versterkt het zelfverwijtende karakter van de opsomming. Zijn eigen lichaam, zijn zintuigen, ze zijn de natuur zélf, maar hij heeft de mogelijkheid ze als zodanig te 'gebruiken' niet benut. Lodeizen varieert hier met de beelden om het lichaam aan te duiden op de beelden in het gedicht over de herinnering aan een minnaar:

> luister:
> toen ik nog met hem
> leefde en wij de wereld samen
> maakten, wevend en rafelend
> (...)
> toen ik de weg van zijn oor
> kende en de rivier van zijn ogen
> binnenvoer toen ik met zijn handen

> speelde en over zijn lippen liep
> toen ben ik mijzelf vaak tegengekomen,
> lachend en huilend of dingen zeggend.
> (blz. 41)

De laatste versregel, door wit gescheiden van de laatste strofe, is een herhaling van een versregel uit de vergelijking in de eerste strofe. Daar kon hij worden geïnterpreteerd als aanduiding van een situatie die tot de verbeelding behoorde. Nu lijkt hij aan te sluiten en als conclusie te functioneren bij de reële situatie van eenzaamheid. Waar het vorige gedicht in de cyclus eindigde in de droom, eindigt dit gedicht in de werkelijkheid: de droom is onderbroken, de twijfel is dáár. De sterk emotionele inhoud van het gedicht vindt een parallel in de onregelmatige versvorm.

De buigzaamheid van het verdriet

dit leven zachtjes ken ik het
zachtjes loop ik eruit
als een kind uit de zandbak
ik stroom vol
met vredige zoetigheid

deze man goed kende ik hem
ik liep steeds met hem mee
zoals een kind langs het strand gaat
de zee groet
in langzame statigheid

er zijn zoveel andere levens
en zoveel andere mannen
een jongen speelt op een fluitje
in de avond
met vredige zoetigheid

dit leven zachtjes ken ik het
ik loop steeds eruit
zoals een kind uit het strand gaat
vol zee stroomt
in langzame statigheid.
(blz. 66)

In de eerste strofe van dit regelmatig opgebouwde gedicht schetst Lodeizen een situatie in het heden: hij gebruikt de onvoltooid tegenwoordige tijd. Welk leven hij aanduidt met ‘dit leven’ (het gehele leven of een bepaald gedeelte van het leven in de betekenis: ‘dit leven met jou’) valt uit de eerste versregel nog niet op te maken. Hij geeft wel een karakteristiek van ‘dit leven’ met het woord ‘zachtjes’. In de versregels:

als ik nu ga zal het zachter
zijn, in de wind, in de huizen,
zal het hart zachter proeven aan
de zonnebloemen en aan de lange
stem die uit de kamer hangt
in de tuin vol nachtegaalgezang
(blz. 31)

functioneert ‘zachter’ zowel bij het verbum (en dan in overdrachtelijke zin) als bij de overige zinsdelen. De hele zin drukt daardoor een wat melancholisch maar ook aangenaam gevoel uit van aarzeling en voorzichtigheid, en de context van de geciteerde versregels bevestigt dat. Een dergelijke meervoudige werking heeft ook ‘zachtjes’ in de eerste versregel: het duidt op een bepaalde, zintuigelijke manier van kennen, maar is in betekenis ook verbonden met ‘dit leven’. In de tweede versregel wordt ‘zachtjes’ herhaald, nu syntactisch gekoppeld aan ‘loop’, maar met dezelfde ‘uitstralende’ betekenis als in de eerste versregel. Bovendien vergelijkt hij deze manier van uit het leven lopen met de manier waarop een kind uit een zandbak loopt, het spel en de verbeelding vergeet: ‘zachtjes’ blijft functioneren en krijgt er nog de notie ‘argeloosheid’, ‘onschuld’ bij. De vergelijking suggereert ook een verband tussen ‘dit leven’ en ‘de zandbak’. Deze laatste heeft het aspect ‘afgeschermde, besloten speelruimte’, waardoor het acceptabel wordt ‘dit leven’ op te vatten als ‘een bepaald gedeelte van het leven’. De laatste twee versregels van deze strofe geven aan de activiteit ‘uit het leven lopen’ een als positief te waarderen betekenis door de combinatie van ‘zoetigheid’ en ‘vredig’. Maar ook het ‘volstromen’ betekent bij Lodeizen een associatie met bevrediging, geluk:

> ik wacht op een geluk dat veel later
> en veel beter dan in mijn dromen
> mijn hals zal strelen en diepe
> rust in mij als wijn in een glas
> zal gieten (...)
> (blz. 12)

De betekenis van de eerste strofe is dat zowel ‘dit leven’ als het daaruit weglopen ten opzichte van elkaar in evenwicht zijn en dat beide met een aangenaam gevoel verbonden zijn.

De tweede strofe vertoont door een aantal syntactische parallellieën overeenkomst met de eerste strofe en daardoor dringen zich ook bepaalde betekenissen op. De strofe is geschreven in de onvoltooid verleden tijd en suggereert daarmee een ‘verklaring’ in te houden van de situatie in de eerste strofe. De aanduiding ‘deze man’ kan nu gerelateerd worden aan ‘dit leven’: ‘een bepaald gedeelte van het leven’ is dan te specificeren als ‘het leven met deze man’, dat in zijn geheel een nadere aanduiding krijgt met ‘goed’ (overeenkomstig het gebruik van ‘zachtjes’). De verhouding met deze man wordt omschreven als ‘ik liep steeds met hem mee’, waarbij ‘steeds’ niet de betekenis ‘voortdurend’ heeft maar, gelet op de informatie in de eerste strofe, de betekenis ‘bij voortduring doch met tussenpozen’ moet hebben. Lodeizen karakteriseert de relatie ook nog op een andere wijze: hij vergelijkt die met een kind dat lángs het strand (de grote ‘zandbak’) gaat. Het gebruik van juist dit voorzetsel op de plaats waar eigenlijk ‘óp het strand loopt’ had moeten staan, heeft in Lodeizens poëzie een bijzondere betekenis gekregen: ‘langs’ in de versregels’ - de moeheid (...) / roeit langs geweldige steden / (...) langs de kust van het / gefantazeerde intellect’ (blz. 7) of in ‘ik ben alleen en zonder hen / zij lopen langs mij’ (blz. 26) bevat de notie ‘distantie’ en ‘onbereikbaarheid’. Dezelfde distantie bestaat er hier ten opzichte van de zee, die hem weliswaar herkent, want hem ‘groet’ (ik beschouw ‘de zee’ in deze versregel als subject, parallel aan ‘ik stroom vol’ in de eerste strofe), maar dat doet met een afstandelijk, aristocratisch gebaar: ‘in langzame statigheid’. De situatie in het verleden, de relatie met ‘deze man’, krijgt door deze vergelijking een negatief aspect. Hoewel hij de man ‘goed’ kende, weegt dat blijkbaar niet op tegen de onmogelijkheid de ander werkelijk te bereiken. Het onbevredigend karakter van de relatie wordt weerspiegeld in de zo geliefde en begeerde zee die hem nu op een afstand houdt.

Maar de gevoelens van eenzaamheid die dit besef oproept, het ontstane verdriet, wordt weer *omgebogen* door de relativering van ‘dit leven met deze man’ (derde strofe) én door het besef dat aan dat leven te ontsnappen is in de droom, in de zee (vierde strofe). De geruststellende wetenschap dat er andere levens met andere mannen mogelijk zijn, roept een hiermee corresponderend beeld op. Een fluit spelende jongen in de avond symboliseert de rust en de vredigheid, versterkt door de herhaling van ‘vredige zoetigheid’ uit de eerste strofe. Maar de fluit spelende jongen symboliseert ook het letterlijk lokkende perspectief van steeds weer nieuwe homo-erotische en homosexuele) relaties.

De laatste strofe is een samenvatting, een contaminatie soms, van de drie voorafgaande, ook waar het de syntactische parallellieën betreft. De eerder beschreven situaties worden veralgemeniseerd. Nu verwijst ‘dit leven’ naar het melancholisch-aangename leven van steeds weer met iemand meelopen, maar ook steeds weer van iemand weglopen en daardoor alleen zijn. Dit laatste is positief omgebogen: het verlaten van de ander wordt vergeleken met een kind dat uit de speelplaats van het leven: de zandbak van het strand wegloopt, de zee ingaat en volstroomt met water. Het kind wordt één met de langzame, statige beweging van de zee, waarin 'de wereld was van louter golven' (blz. 64). Een fluit spelende jongen begeleidt deze gebeurtenis. Lodeizen koppelt het volstromen (met zee) niet zoals in de eerste strofe aan 'met vredige zoetigheid' maar aan 'in langzame statigheid', de in de tweede strofe aan de zee toegeschreven eigenschap die behalve de aristocratische manier van groeten ook de distantie tussen hem en de zee aangaf. Daarmee duidt hij op 'de ontoereikendheid van de droom'. Het weglopen uit het leven-met-anderen is voorwaarde om in de verbeelding, in het innerlijk leven, te kunnen bestaan, maar dit gebeurt in het besef dat ook dit innerlijk leven uiteindelijk ontoereikend is of zal zijn. Leven in deze wetenschap, leven met het compromis, kan rust geven, zoals de uiterst regelmatige structuur van dit gave gedicht lijkt te willen illustreren.

In alle vier gedichten van de cyclus was sprake van de zee of daarmee verbonden elementen (zoals de bundel opent met 'de moeheid in een bootje' en sluit met de 'uitnodiging: 'ga je mee varen?'). De zee is te duiden als het symbool voor de dood én voor de liefde, als het symbool voor de oneindigheid. Aan de dood is dan een verlokkende, verleidende kracht toe te schrijven. In Lodeizens poëzie heeft de dood geen beangstigend karakter; zij kan de dichter verlossen uit de realiteit en hem het verstrijken van 'de tijd' doen vergeten. In die situatie behoeft hij niet langer op te merken:

(...) al het nare
duurt voort als een klok en
ik dans met grotesque bewegingen
op een verkeerde dansvloer
op het verkeerde uur
(blz. 50)

en zal hij niet langer geconfronteerd worden met het wéér naderen van een vitaal jaargetijde:

maar denk niet langer, denk
niet meer aan de verspeelde uren
blaffend als honden in de verte
vertrouw niet op de geur van de lente
(blz. 49)

Toch is het te beperkt de rol van de zee in deze bundel uitsluitend te verbinden met het doodsverlangen. De zee laat nog een andere psychologische verklaring toe en in dat geval zijn de zee- en watersymboliek te integreren met zowel het verlangen naar beslotenheid en geborgenheid als met het verlangen zichzelf in anderen tegen te willen komen, zichzelf te willen vinden en verliezen (dit laatste wordt versterkt door de in veel gedichten al of niet volledig uitgesproken homoërotische en homosexuele betekenislaag). Al deze elementen zijn te reduceren tot uitingen van een allesomvattende moedersymboliek. In de poëzie van Lodeizen is sprake van een voortdurend terugverlangen naar de allereerste, besloten ruimte waarin hij als kind in omhullend en beschermend water gedragen werd: de moederschoot. Aan dit verlangen komt nooit een einde omdat het fundamenteel onvervulbaar is, in de werkelijkheid, in de droom, in de relaties met anderen.

hij kende geen vrede,
groot genoeg om de onafmetelijke
stranden van zijn gevoel te vullen, geen roep
was vlug genoeg om de winden in te halen

> - het was onbegonnen werk
> te klagen, en hij klaagde niet.
> (blz. 44).

Het besef van de onmogelijkheid dit verlangen te vervullen, maar tegelijkertijd de voortdurende strijd tegen dat besef: het steeds op zoek blijven naar nieuwe vormen van leven en dromen zonder in een monotone klaagzang te vervallen, geven aan de poëzie van Lodeizen een onnavolgbaar karakter van beweeglijkheid. In de vorm van de gedichten, in de techniek van zijn poëtisch taalgebruik uit zich dat door het gebruik van steeds functionele vrije versvormen en enjambementen, door de herhalingen, de van-constructies, de metaforen, alles voortdurend gericht op het ontsnappen aan eenduidigheid en verstarring. Nimmer kunnen betekenissen geheel 'vastgelegd' worden. Lodeizens gedichten zijn in veel gevallen melancholisch te noemen, maar dan niet in de betekenis van 'treurig', 'klaaglijk': Lodeizens melancholie is van een 'langzame statigheid' vermengd met een 'vredige zoetigheid'. Die dubbel- en diepzinnigheid doet deze poëzie ontsnappen aan het anecdotische, aan een strikt persoonlijk gevoel van ongelukkig zijn, en maakt dat de lezer tot activiteit: tot het combineren van betekenismogelijkheden wordt aangezet. Dat is het direct gevolg van het talent van Lodeizen, dat niet alleen met 'dichterlijkheid' maar vooral met onmiskenbaar 'dichterschap' te maken heeft. Al is de thematiek van *Het innerlijk behang* wel 'smal' genoemd, zij is uitermate coherent verwerkt met een techniek van buigzaamheid die bij ieder gedicht weer dwingt tot het afwegen van interpretaties, die bij ieder gedicht opnieuw minstens de vraag oproept: 'Welke wereld is de echte?' Daarmee stellen deze gedichten tevens de vraag naar wat poëzie is aan de orde.

Hans thuis gefotografeerd. Omstreeks 1946.

Anneke Reitsma
De ‘rozen der verbeelding’ van Hans Lodeizen

> ‘Ik houd niet van het bestaan, ik wil het ruilen voor iets langers, voor iets dat geen haven kent. En daarom ben ik ook ongeduldig, en mijn vertrouwen praat vol vrees met het papier; want hoevelen heeft het al niet bedrogen? Ieder boek is een graf, ieder woord een lijkkleed’...
> Hans Lodeizen: ‘Life with father’[1.]

I. ‘De dichter van zijn leven’

Het betrekkelijk kleine oeuvre van de jong gestorven dichter Hans Lodeizen (1924-1950) is een hecht samenhangend bouwwerk dat uit tegenstellingen opgetrokken is: ‘lachen’ verdraagt zich met ‘huilen’, de dag staat haaks op de nacht, stilte en muziek zijn elkaars vrienden, angst gaat gepaard met overmoed, uitbundige vreugde kan verkeren in ‘de buigzaamheid van het verdriet’[2.]. Niet zelden is dit scala van tegenstellingen in één enkel gedicht aanwezig: àlle gebeurtenissen en ervaringen immers - waar en wanneer zij zich ook voltrekken en ongeacht of zij zich afspelen in het land van de droom of dat der werkelijkheid - zijn begrensd in en door de *tijd.*

De tijd is voor Lodeizen dan ook geen abstract gegeven, zo min als de afwisseling der seizoenen slechts op de kalender staat aangegeven; de nacht en de lente zijn toegerust met zintuigelijke vermogens en tot zeer concrete daden in staat: ‘in het oog van de lente bloeit / een witte acacia, die met haar / doornen mijn hulpeloos hart / afweert’[3.] en ‘in het oog van de nacht woon je als een merel, / of als een prins in zijn boudoir: de kalender wijst het zeventiende jaar van Venetië en / zachtjes, zachtjes slaan zij het boek dicht’[4.]. Elders ‘smijt’ de nacht een anker in de haven / en het gillen van meeuwen houdt op’[5.].

In de bonte schakering van uren en seconden, dagen en seizoenen verschijnt de tijd kortom als een metgezel en vijand, vergetelheid en onrust. Zij tast het goede in vergankelijkheid aan en houdt tevens niet op te herinneren aan wat - verloren - voorbij is gegaan:

maar denk niet langer, denk
niet meer aan de verspeelde uren
blaffend als honden in de verte
vertrouw niet op de geur van lente
en denk niet na over de zee
straks zijn wij allemaal doodgegaan
wat is herinnering? wat liefde?[6.]

Maar Lodeizen verleert het denken niet. Als kind al weet hij zijn vader, via een logische gedachtenconstructie, het benodigde geld voor een beetje vrijheid (sleutelwoord van de oudere Lodeizen) te ontfutselen. ‘Zoals alle kleine jongens, imiteerde hij het beroep van zijn vader’, aldus Jan Brokken in een fraai portret over ‘het onbekende leven van Hans Lodeizen’[7.].

> Hij deed zaken, hij speelde met een propeller-vliegtuig, hij richtte de KLM op. Lodeizen vond 's avonds wanneer hij thuiskwam vaak een briefje van zijn zoon in de brievenbus. ‘Vader’, stond erin, ‘het gaat slecht met de zaken van de KLM. Er wordt verkwistend met het geld omgesprongen.

> We hebben dringend geld nodig. Hans' - De KLM, lacht Lodeizen nu,
> heeft me heel wat dubbeltjes gekost.

De 'rozen der verbeelding' werden vroeg gevonden en geplukt. Ook als gymnasiast op het Haags Lyceum verliest Hans Lodeizen - soms tot zijn schade - het vermogen tot denken niet: met zijn vader verschilt hij van mening over het schrijverschap van Andre Gide. 'Zijn vader vond Gide uiterst boeiend, Hans vond hem hypocriet omdat hij niet openlijk voor zijn homoseksualiteit durfde uit te komen'[8.]. Wie in de gymnasiale cultuur van de late dertiger jaren blijk gaf over de nodige eerlijkheid èn denkkracht te beschikken (gevoegd bij een op zichzelf niet ongezonde dosis 'luiheid'), liep een grote kans te blijven zitten, en dat gebeurt dan ook - in de vijfde klas. Boos en met een teleurstelling waarvan de wortels niet gehéél duidelijk zijn, loopt hij van huis weg.

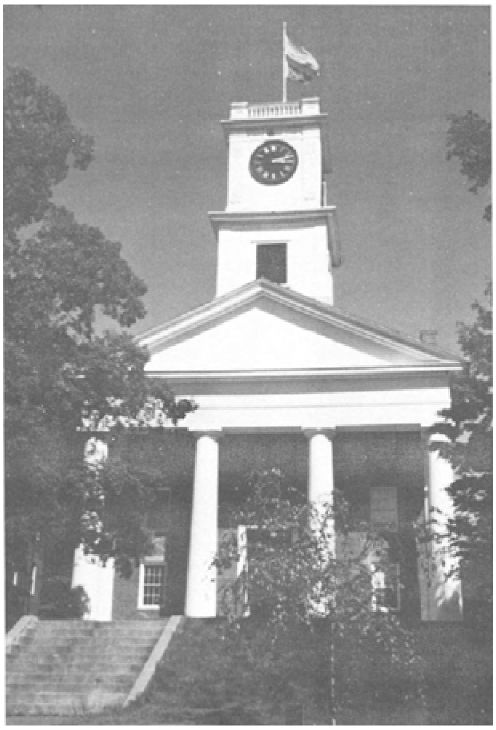
'Ben ik nu werkelijk zo slecht / als mijn vader zegt...?', zo vraagt hij zich later in een van zijn 'vader'-gedichten af[9.].

Hoe het ook zij, voor de jonge Hans Lodeizen vloeien - sinds hij 'denken' leerde - de ernst en de maskerade door elkaar. In *ernst* gefascineerd door de levenswijze der mieren ('eens toen ik bij de mieren / in Zwitserland woonde / hoorde ik dat de wijsheid / een bergbeek voorstelt, / klaterend uit de hemel / maar ik luisterde niet')[10.], vraagt hij zijn ouders biologie te mogen studeren in Amerika, het land met zijn jonge geschiedenis, zijn aura van vrijheid, zijn vluchtige tijd.

En zo verhuist hij naar Amherst in Massachusets, naar een even chique als van oudsher ook liberale universiteit (in de oorspronkelijke, gezonde zin van het woord). Hier, ver van ouders en verplichtingen vandaan, wordt weliswaar gestudeerd, maar er wordt tevens volop tijd gevonden voor spel en scherts, voor reizen en maskerades: 'toen ik in Los Angeles woonde en vol / onrust de witte morgen aftuurde / toen er sneeuw in Amherst onder mijn / voeten piepte en ik aan Seldon dacht / toen ik in de Elysische velden rondliep // heb ik langer geleefd dan in Wassenaar'[11.].

In Amherst is de ernst slechts tijdelijke verplichting, het *spel* de altijd gezochte reis. Zo kan het gebeuren dat hij op een nacht, samen met vriend Seldon James, naar het Emily Dickinson-museum trekt om het 'agendaatje van de dichteres te gappen' en voortaan in bezit te houden[12.]: het *woord* immers en wel heel in het bijzonder het díchterlijke woord - via wélke nachtelijke grap ook bemachtigd - is de centrale leidraad van alle denken en doen, van de droom en de werkelijkheid, van het spel en van de ernst.

Het is in deze periode dat Hans Lodeizen 'vol vrees met het papier' praat en reeksen van gedichten schrijft. Wanneer het literaire tijdschrift *Het Woord* een negental - vanuit Amherst ingezonden - verzen weigert op te nemen, gaat de dichter door met het maken van notities. hij werkt aan zijn *Innerlijk behang*, de enige bundel die hij tijdens zijn leven zal zien verschijnen. Populariteit staat hem met deze werkzaamheid niet voor ogen: 'Ik zal waarschijnlijk nooit een van de "populaire" schrijvers worden', zo merkt hij - enigszins voorbarig - op.



De kapel van Omherst College, op een heuvel gelegen, bepaalt het karakteristieke beeld van de universiteit (is steeds vanuit de stad zichtbaar).

> Maar ik moet reizen en een innerlijk leven leiden, door de omstandigheden geleid, niet gedreven (...). Ik houd van het leven op een andere manier dan wie ik ook maar ken. Ik houd er van om toeschouwer te zijn in vele dingen en toch in zekere zin acteur. Toch in zekere zin God, de man die aan de touwtjes trekt. Reizen'[13.].

Reizen - in concreto of via de taal, de 'verbeelding' ondernomen - verruilt het bestaan voor iets langers, 'voor iets dat geen haven kent'. De *innerlijke reis* die poëzie is, vormt op deze wijze een tegenwicht tegen het bestaan niet alleen, maar tevens tegen het ongeduld en de rusteloosheid om dit bestaan - in spel en ernst - te lijf te gaan. De reiziger bouwt zich steden waar zij niet 'bestaan': 'om mijn verlangen / te bevruchten heb ik / zoveel steden gemaakt / gemaakt en gebroken'[14.] en 'deze wereld die ik liever zou kleuren / dan haar bewonen'[15.].

Adriaan Morriën, een van de mensen die Hans Lodeizen na terugkomst in Holland behulpzaam is bij de publicatie van *Het innerlijk behang*, geeft in een 'herinnering' aan hóezeer Hans Lodeizen 'de dichter van zijn leven' is, d.w.z. hóezeer de voor diens poëzie karakteristieke spanningsboog tussen spel en ernst ook in zijn levenswijze aanwezig is:

> Behalve schrijver was Hans Lodeizen ook 'de dichter van zijn leven'. In tegenstelling tot zoveel jonge poëten bezat hij het vermogen iemand bezig

> te houden zonder geleerd, vermoeiend of banaal te zijn (...). Hij was, ook in de omgang, vol fantasie, vol van een speelse weemoed. Achteraf heb ik pas begrepen hoeveel spel er in alles van hem was, hoe hij met de zekerheid van een spoedige dood voor ogen zijn vrienden met zijn vrolijkheid om de tuin leidde, niet uit heldhaftigheid maar eerder uit lust tot mystificeren (...).

Het terrein van de Campus.

> Hij was doodsbang voor de ouderdom, voor de machteloosheid, het gebrek aan controle van oude lichamen. Zijn gezicht was bleek en zelfs zomers scheen die bleekheid door het bruin heen (...).
> Toch had hij plezier in het leven en het liefst had hij het als een feest opgevat, een feest met veel vrienden, maskerades, wandelingen, reizen, maar ook met dagen van luiheid en studie, in bed doorgebracht, met alle soorten van muziek, met een menigte fijne gevoelens, met gefantaseer dat tot geen maatschappelijke activiteit leidt. Hij was briljant, met een brille om zichzelfs wil, zonder ambities, behalve die van het ogenblik[16.].

In de wedloop van Hans Lodeizen met het '*ogenblik*', gedurende welk moment de 'droom' voor handen lijkt en de 'werkelijkheid' op het verlangen wordt betrokken, wordt mijns inziens het centrale thema van zijn poëzie kenbaar: *de onvermoeibare jacht op de tijd* en wel in alle gedaanten waarin zij zich wenst te vertonen.

Het is zeker juist om als achtergrond van deze 'jacht' een angst voor de dood te zien, mits men bedenkt dat aan deze angst voor aftakeling en ouderdom op haar beurt een onmiskenbaar vitalisme ten grondslag ligt. Wie aan het leven hècht, wordt zich - waar hij leeft - de dood bewust: in de geur van herfst, in het vallen van de avond, in 'het tikken van de dag'[17.]. Wanneer Frans de Rover naar aanleiding van *Het innerlijk behang* als algemene thematiek formuleert

> dat er in de poëzie van Lodeizen een tegenstelling wordt weergegeven tussen de echte werkelijkheid en de gedroomde

> (‘gefantazeerde’) werkelijkheid, tussen het uiterlijk behang en het innerlijk behang, waarbij het besef doorklinkt dat ook in de droomwereld het ideaal uiteindelijk onbereikbaar is’[18.],

Converse Memorial Library - De oorspronkelijke bibliotheek van Amherst College.

dan meen ik dat wij dit complementaire paar ondergeschikt moeten achten aan het motief van de *tijd.* De tijd is degene die de droom bedreigt en tevens grenzen stelt aan de werkelijkheid.

En natuurlijk, sinds de tijd zich concretiseert bij de gratie van *ruimte*, gaat in de poëzie van Hans Lodeizen het verschil tussen ‘dag’ en ‘nacht’ of ‘lente en herfst’ bij voortduring gepaard met een reeks van ruimtelijke locaties: er worden ‘steden’ genoemd en ‘paleizen’ gebouwd, er wordt in ‘tuinen’ gewandeld en over ‘straten’ gelopen, of ‘in een bouwdoos’ gewoond[19.]. Ook hier geldt dat per regel of per strofe de ruimte ‘verspringen’ kan - een verhuizing van *stad* naar *land* is geen uitzondering -, zo goed als in één enkel gedicht meerdere dimensies van tijd aanwezig kunnen worden gesteld. In een van zijn proza-achtige notities schrijft Lodeizen (en het ‘*daar*’ en het ‘*nu*’ vloeien beslissend samen):

> Zoals de wereld nu is, mensen, zoals zij door jullie over de zondvloed is gebracht, jammerend, schuddend. Daar te leven is pure ellende.
> Maar eens zullen de muren van de grote stad veranderen en inkrimpen tot smalle modderhutten waar negers wonen met gouden ringen in hun oren. Dan zullen wij een langademig ‘néé’ neerlaten en de aarde zal bruin zijn[20.].

Nu wij de *tijd* - in tal van gedaanten en in wisselende locaties gesitueerd - als een dominante categorie in de poëzie van Hans Lodeizen hebben herkend, lijkt het goed om een aantal gedichten nader onder dit specifieke aspect te bezien[21.]

II. ‘De dichter van zijn werk’

‘Ik zal nooit “grote” dingen schrijven,
maar mijn pen zal proberen de ziekte
en extase van lichaam en ziel te
volgen.
De oude muziek troost mij
De onderzoekers van alle eeuwen hebben

nog niets ontdekt
De winter loopt mijn venster voorbij
Wij hebben de wereld sinds de middeleeuwen omgetoverd,
En ik leef langer dan de geschiedenis'.
Hans Lodeizen[22]

II.1. 'De zoete uren van de morgen'

Eén van de gedichten die niet in de zorgvuldig opgebouwde selectie van *Het innerlijk behang* is opgenomen, maar wel in dezelfde periode is ontstaan, vat vragenderwijs het samenspel van tijd en ruimte samen[23]:

I
o wonderen van het leven welwillend
afgedaan en in het venster gelegd zonder
vertoon zonder vertoon van herstwinden

II
o stranden waar de zon mijn vriendje
weervindt uitrustend op de eenzame
bank van mijn genoegens in het zand

III
en zee waar tegen kerstmis mijn
boot zielloos en verlaten verlaten
en zielloos schommelt, heengaat

IV
waar zijn de plezieren van de lente
gebleven onder het gras verborgen in het
zand vermaald onder de zon gebroken

V
waar zijn de zoete uren van de morgen?

Het belangrijkste stijlprocédé waar dit gedicht op steunt, is dat van de systematische herhaling, de *parallellie.* Dit wordt het beste zichtbaar wanneer we het gedicht eerst in zijn macrostructuur bezien.

In het eerste drietal strofen worden achtereenvolgens drie verschillende entiteiten rechtstreeks aangesproken: de 'wonderen van het leven', de 'stranden' en de 'zee'. Deze drie aangesproken 'personen' - de stijlfiguur van de apostrof verleent al deze 'zaken' immers vrijwel onmiddellijk een menselijk aspect - krijgen in de vierde en vijfde strofe twee verschillende, maar verwante vragen voorgelegd: 'waar zijn de plezieren van de lente gebleven' (vers 10) en 'waar zijn de zoete uren van de morgen?' (vers 13).

Met name uit de laatste versregel wordt duidelijk dat de tijd - hier aangegeven in de woordgroep 'de zoete uren van de morgen' - een te localiseren element is: 'in het venster' wellicht (vers 2), op de 'stranden' misschien (vers 3) of verborgen 'onder het gras' (vers 11). De vraagstelling, die tevens het karakter van een 'verzuchting' heeft, richt zich niét op het 'wanneer' van de uren, maar op het '*waar*': 'waar zijn de plezieren van de lente gebleven', 'waar zijn de zoete uren van de morgen?'

Het is opvallend dat de eerste vraag in de voltooid tegenwoordige tijd geschreven is, terwijl in de tweede vraag een onvoltooide tijdsvorm wordt gehanteerd. Deze afwisseling tussen 'voltooid' en 'onvoltooid' vinden we terug in het gehele gedicht, dat - opmerkelijk genoeg - geen enkele verleden tijdsvorm kent. Wanneer we dan ten slotte nog opmerken dat in de eerste vier strofen - impliciet of expliciet - steeds een *seizoen* aanwezig is, dan is de veronderstelling gewettigd dat het procédé van de herhaling (ook de 'omgekeerde' herhaling, zoals we in de derde strofe zullen zien) hier in dienst staat van het tijdsmotief. Anders gezegd: het op verschillende niveau's vormgegeven principe van de parallellie vormt hier een 'kunstgreep' die in zijn voortdurende aanwending de thematiek ondersteunt. Al weten we na eerste lezing nog niet precies hoe we deze thematiek het beste kunnen omschrijven (daartoe moeten we van het 'geheel' weer naar de 'onderdelen', óók de allerkleinste, terug), we zijn alvast 'gewaarschuwd' en op een bepaald spoor gezet.

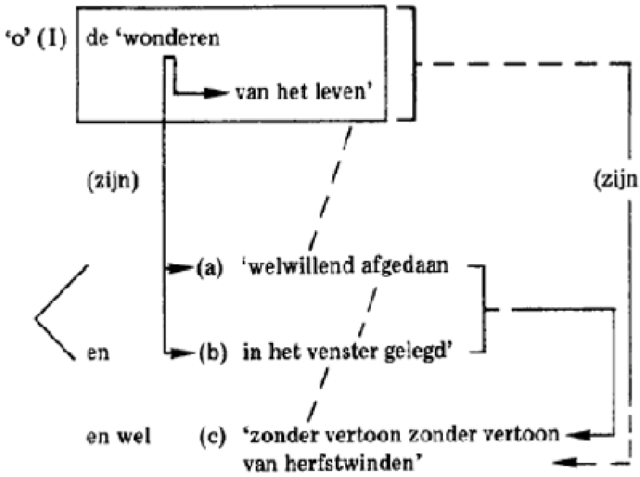
In de eerste strofe staan - als aangesproken 'persoon' - de 'wonderen van het leven' centraal en geheel in overeenstemming met de aanhef van de tweede en derde strofe ontbreekt ook hier een bepalend lidwoord: 'wonderen' zijn het, 'wonderen van het leven', maar over de aard en identiteit van die 'wonderen' worden wij - vooralsnog - in het onzekere gelaten. Het effect van een dergelijke zeggingswijze is dat het ‘wonder’ - waar en wanneer dan ook plaatsgevonden, of wellicht nog in de toekomst gesitueerd - niet aan een concrete daad of gebeurtenis wordt vastgemaakt, zoals het eigenlijk een wonder - elk wonder, alle ‘wonderen’ - ook betaamt. Hier worden, in een voor Lodeizen kenmerkende genitief-constructie, alle mogelijke of onmogelijke ‘wonderen van het leven’ rechtstreeks aangesproken en na de voorgaande globale verkenning weten wij nu reeds wèlke vragen zij straks krijgen voorgelegd: ‘waar zijn de plezieren van de lente gebleven’ en ‘waar zijn de zoete uren van de morgen?’ -

Door de parallelle rangschikking van ‘vraag’ en ‘aangesproken persoon’ kunnen wij vermoeden dat de ‘wonderen van het leven’ - hòe weinig wij daar vooralsnog ook van weten - iets te maken hebben met ‘de plezieren van de lente’ en ‘de zoete uren van de morgen’. De uitgestelde vraagstelling van de vierde en vijfde strofe werpt op deze wijze haar ‘schaduw’ terug en vooruit.

Ook de *grammaticale* structuur van de eerste drie strofen is exact gelijk: nadat het betreffende kern-substantief rechtstreeks is aan gesproken (achtereenvolgens de ‘wonderen van het leven’, de ‘stranden’ en de ‘zee’), volgen steeds *beperkende* bijzinnen, welke daarin opgeslagen informatie dus niet - zoals in de uitbreidende zinnen - weglaatbaar is. Elke beperkende bijzin (of deze nu beknopt is, zoals in de eerste strofe, of volledig met persoonsvorm is toegerust, zoals in strofe twee en drie) bevat een wezenlijk nadere bepaling bij het betreffende antecedent. Deze bepaling heeft vervolgens het karakter van een ‘inperking’[24.]. Het klassieke criterium voor het onderscheid tussen beperkende en uitbreidende bijzinnen is in de interpunctie gelegen. Een eerste aanwijzing dat we in strofe I, II en III met beperkende bijzinnen te doen hebben, is dus gelegen in het feit dat de onderscheidende komma ontbreekt[25.]. Een tweede, maar ‘afgeleide’ aanwijzing wordt gevormd door het tot driemaal toe ontbreken van een (bepaald of onbepaald) lidwoord: ‘wonderen van het leven’, ‘stranden’ en ‘zee’. Ik heb geprobeerd aan te tonen dat het ontbreken van een dergelijk lidwoord tot een veralgemenisering leidt, een verbreding in de richting van: ‘alle’ wonderen, ‘alle’ stranden en ‘elke’ zee.

En nu is de aardige, in onze taalsystematiek verankerde wetmatigheid dat wanneer wij aan alle ‘wonderen van het leven’, àlle ‘stranden’ of èlke ‘zee’ nog de nodige karakteristieken willen toevoegen (zoals in de eerste drie strofen van dit gedicht achtereenvolgens gebeurt), er *noodzakelijkerwijs* sprake is van *beperkende* informatie[26.]. Over ‘alles’ spreken, is immers wel wat veel en dikwijls haast de taalgebruiker zich dan ook de ‘wonderen’ die hij zo breed geschakeerd noemde zorgvuldig in te perken.

Een eerste beperking kwam al tot stand door de genitief-verbinding ‘van het leven’. Vervolgens wordt aan deze samengestelde woordgroep de volgende - samengestelde - informatie toegevoegd:



De 'wonderen van het leven' - dat maakt het schema wel duidelijk - zijn ook na de toegevoegde informatie verre van eenduidig.

De moeilijkheden waarvoor de lezer van de eerste strofe zich geplaatst ziet, hebben niet alleen - zoals men oppervlakkig geneigd zou zijn te denken - op de *betekenis*laag betrekking, zij hebben tevens te maken met de *syntactische* aanhechting van een en ander. De 'betekenis' van een zin immers - het is mijn vaste overtuiging - laat zich slechts verstaan, wanneer men de ordening der elementen in hun structuur heeft doorzien[27]. Sinds 'betekenis' bovendien niet alléén uit het min of meer vaste pakket van het woordenboek te leren valt, maar vele en gevarieerde toepassingen kent in het leven van alle - en met name poëtische - dag, liggen de interpretatieve moeilijkheden voor het rapen.

Aan ons de taak hen te 'lezen' en verstaan.

De voornaamste brón van alle meerduidigheid is mijns inziens gelegen in het onvolledige, elliptische karakter van de zinseenheid die Lodeizen ons in de eerste strofe presenteert: géén persoonsvorm die een tijdsindicatie verschaft, géén werkwoord dat duidelijk maakt 'wié' op 'wát' moet worden betrokken. Het tussen haakjes geplaatste 'zijn' interpreteert de 'wonderen van het leven' als een voltooid-tegenwoordige activiteit: zij *zijn* (welwillend) afgedaan (a) en zij *zijn* (welwillend) in het venster gelegd (b). Wié voor deze handelwijze ook verantwoordelijk moet worden gesteld - dat maakt de compact weergegeven informatie immers niet duidelijk -, de plaats en functie van 'welwillend' zijn hierbij van groot belang.

Als bepaling van gesteldheid moet 'welwillend' niet alleen worden betrokken op de 'wonderen van het leven' zèlf, die - in een personifiërende zeggingswijze - 'goedgunstig' en 'welgezind' worden genoemd, maar tevens op de wijze waarop deze zijn 'afgedaan', zoals men een kledingstuk afdoet of een sieraad weglegt in afwachting van nader gebruik. Als gevolg van de nevenschikking tussen (a) en (b) is het bovendien nog mogelijk om 'welwillend' in tweede instantie in verband te brengen met de wijze waarop de 'wonderen' 'in het venster' zijn gelegd. Het is een vormgevingsprincipe dat Lodeizen graag hanteert: de dingen maar één keer noemen en ze - door hun zorgvuldige rangschikking - verschillende malen gebruiken. Het resultaat van dit meerledige gebruik is, dat de 'wonderen van het leven' niet alleen een *menselijk* maar ook een buitengewoon *concreet* karakter hebben gekregen. Zij zijn niet verdwenen, maar 'welwillend' in het venster gelegd: zichtbaar voor wie hen wil zien.

Nu kan men zich afvragen op grond wáárvan men zo iets vreugdevols als 'wonderen' afdoet en terzijde legt. Wat ons gunstig stemt, houden wij immers graag bij ons?

Een eerste antwoord is mijns inziens gelegen in de aard en het karakter van de wonderen zélf: wanneer 'welwillendheid' een inherente eigenschap is, dan blijven de ‘wonderen’ ook in het venster wel goedgunstig en welgezind. Dáár neergelegd dient zich bovendien een tweede mogelijkheid aan: men kan er als een toeschouwer naar kijken en hen op *afstand* genieten. Verder lezend in de eerste strofe kondigt zich een volgend en vanuit thematisch oogpunt belangrijk antwoord aan. In een nadrukkelijke herhaling beschrijven vers twee en drie (via een enjambement hecht aan elkaar verbonden) dat heel het voorgaande heeft plaatsgevonden ‘zonder vertoon zonder vertoon van herfstwinden’. Merk op hoe in ‘vertoon’ negatieve betekenisaspecten liggen opgesloten: het nadrukkelijk ten toon spreiden om indruk te maken, met veel geluid of geweld[28.]. Dat ‘*uerfoon*’ ontbreekt hier, dat wil zeggen: dátgene waarin de herfst zich het meest krachtig en stormachtig manifesteert - de ‘winden’ - is hier afwezig. De ‘herfstwinden’ vertonen zich niet.

Kunnen wij uit deze zinsnede nu ook afleiden dat in de eerste strofe het *seizoen* van de herfst ontbreekt? Nee, op strikt *linguïstische* gronden kunnen wij dat niet.

Onze hersenen echter plegen zich doorgaans niet met dit soort van taalkundige overwegingen tevreden te stellen. In ons brein vormen zich ‘plaatjes’, kleine geconcretiseerde geschiedenissen, op grond van het aangeboden leesmateriaal. Wij schrijven - als lezers - een ‘scenario’[29.]. En wij denken daarbij veelal niet in ‘zwart-wit’, dat wil zeggen: wij beperken onze beeldvorming niet tot de meest relevante, vastgelegde betekenisaspecten, maar wij kléuren deze bij voorkeur met bijkomende, soms irrelevante, min of meer toevallige - aan onze persoonlijke levenssituatie ontleende - betekenisaspecten. In de poëzie van Lodeizen nu spelen de seizoenen met tal van bijkomende associaties een grote rol, verenigd als zij zijn onder de noemer van de *tijd.* Sinds de tijd zich meten laat aan de stand van zon en maan, gaat de waardering van Hans Lodeizen voor het ene of andere seizoen gepaard met de *lichtsterkte* van het betreffende jaargetijde. Zo functioneert de zomer met zijn volle en ontmaskerende zon veelal als tegenhanger van de ‘milder’ gekenschetste winter, waar de dagen korter en de nachten langer zijn. Deze angst voor het verblindende, niéts verhullende licht van de zon (en, in het verlengde hiervan, de volstrekte overgave aan de schemering) herinnert mij aan onze grote ‘moderne’ dichter Nijhoff, wanneer hij - ook een ‘toeschouwer’ - schrijft:

> Ik zie het zonlicht in de kamer branden
> En staar verdwaasd strak in dien gelen lach -
> Ik vloek het licht van iedren nieuwen dag,
> Het bloed der zon, dat leekt over mijn handen.[30.]

Onder het voorbehoud dat men op moet passen voor al te schetsmatige rubriceringen ben ik het eens met Frans de Rover, die *over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen* schrijft:

> De avond en de nacht als positief gewaardeerde tijdselementen corresponderen met de ‘late’ jaargetijden: nazomer, herfst en dat deel van de winter waarin de avonden ‘lang’ zijn (...). De herfst is (...) het meest geliefde en meest inspirerende van de seizoenen (...), de herfst is het jaargetijde waarin de wijsheid zich manifesteert[31.].

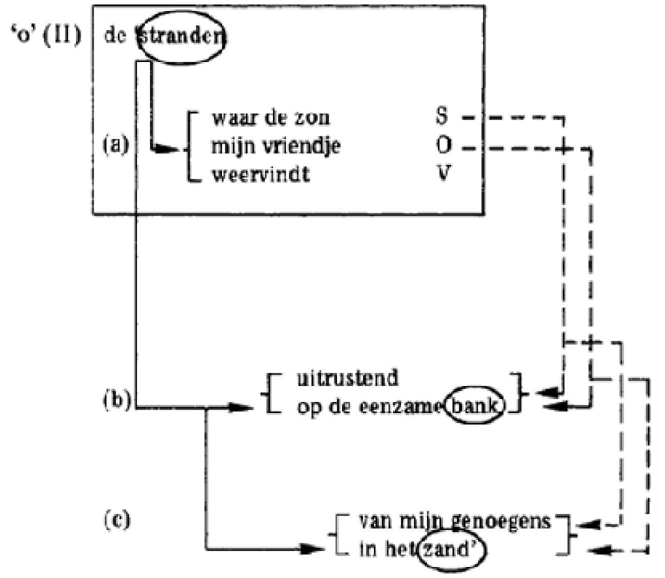
Deze globaal verwoorde gedachtengang moet men inmiddels niet tè generaliserend bezien: het is niet zo dat àlle aspecten van de herfst even gunstig worden getekend en evenmin kan men zeggen dat lente en zomer de uitslúitende dragers van onthulling en bedreiging zijn. Geen gedicht dat de *schakering* der seizoenen zo duidelijk maakt als dit vers, dat zich op de ‘wonderen van het leven’ richt, zoals zij zich in verschillende jaargetijden vertonen.

Aan het slot van de eerste strofe gekomen, constateren wij voorlopig dat het kráchtige ‘vertoon’ van de herfst afwezig is en wij interpreteren dit als een *positieve* afwezigheid, die er op de een of andere wijze mee te maken heeft dat de ‘wonderen van het leven’ *welwillend* zijn afgedaan en terzijde gelegd. Ik herinner in dit verband aan een van de mooiste gedichten die Lodeizen schreef en waarin het de ‘zachtheid’ is - in plaats van ‘krachtsvertoon’ - die domineert:

> als ik nu ga zal het zachter
> zijn, in de wind, in de huizen,
> zal het hart zachter proeven aan
> de zonnebloemen en aan de lange
> stem die uit de kamer hangt
> in de tuin vol nachtegaalgezang
> ...[32.]

De tweede strofe begint, zoals gezegd, met een identieke aanhef, al zijn het nu de ‘stranden’ die rechtstreeks worden aangesproken. En wederom vindt, via een - samengestelde - relatieve constructie, een inperking plaats: ‘o stranden waar de zon mijn vriendje / weervindt’...

Het onbepaalde meervoud van ‘stranden’ wordt niet alleen *ruimtelijk* (‘daar waar’...), maar ook in *tijd* beperkt: het gaat hier om ‘stranden’ waar de *zon* - onmiskenbaar en helder - een metgezel terugvindt, ‘mijn vriendje’. Voor het eerst komt expliciet een ik-figuur in beeld als de op afstand aanwezige, die het gebeuren registreert. En weer is de verstrekte informatie drieledig, maar ‘getrapt’ van aard:



Hoe ingewikkeld de syntactische aanhechting van een en ander ook moge zijn, Lodeizen verstrekt ons een belangrijk hulpmiddel in de vorm van assonancerijm; als met elkaar te verbinden kernwoorden herkennen wij in deze strofe achtereenvolgens al snel: ‘stranden’, ‘bank’ en ‘zand’.

Het hier geschetste tafereel leidt ons nogal dwingend in de richting van de zomer, bij uitstek het jaargetijde dat - mits de zon meewerkt - mensen toestaat uit te rusten aan het strand, die eenzame ‘zandbank’ van genoegens. Opvallend is dan dat ‘de zon’ *handelend* optreedt, evenzeer als in de eerste strofe de ‘wonderen van het leven’ menselijke en concrete karakteristieken kregen toegevoegd. De zon, zo lijkt hier te worden gezegd, is niet alleen geschapen voor ontmaskering en verblinding, zij is tevens in staat de vriendschap weer te vinden in de persoon van ‘mijn vriendje’, ‘uitrustend op de eenzame / bank van mijn genoegens in het zand’.

Wie rust hier uit van wat?

Wellicht rusten de ‘stranden’ in hun veelvoud wel uit op die ene zandbank, misschien ook is het zon die na haar zoektocht rust en eenzaamheid zoekt. Mogelijk is ‘mijn vriendje’ zèlf vermoeid, waarbij het zelfs niet is uitgesloten dat deze vermoeidheid het gevolg van ‘mijn genoegens’ is.

Ik spreek mij hier niet uit vpor een eenduidig antwoord, - de in het schema weergegeven syntactische meergeleding laat dat immers niet toe. Wèl beschouw ik het als een onvermijdelijk gevolg van deze ambiguë structuur dat de *domeinen* waar hier sprake van is - de ‘stranden’, de ‘eenzame bank’ en ‘het zand’ - rechtstreeks betrokken worden op de *personen* (mijn ‘vriendje’ en het verzwegen ‘ik’) die hen tijdelijk bewonen.

Dat mijn ‘genoegens’ veelal in eenzaamheid gestalte krijgen en derhalve een ‘eenzame bank’ vormen in het zand, doet aan de krácht van de zon niets af: zij vindt het verlorene terug. In zijn genitief-verbinding vertoont de woordgroep ‘de eenzame bank van mijn genoegens’ overigens een duidelijke overeenkomst met de ‘wonderen van het leven’ uit de eerste strofe. Het ‘wonder’ en ‘de zon’ lijken elkaar dichter nabij te zijn dan wij dachten. Terug redenerend vinden ‘mijn genoegens’ een woonplek van rust op dié ‘stranden’, die met een heldere ‘zon’ zijn toegerust.

Dan wordt, in de derde strofe, via de ‘wonderen van het leven’ en de ‘stranden’ (waarop sòmmige van deze ‘wonderen’ gestalte kregen) het terrein verlegd naar de 'zee', - van oudsher het domein van dromen en verlangens. En het is dáár dat de beslissende afsplitsing zich voltrekt, terwijl de kalender 'tegen kerstmis' loopt.

De ik-figuur spreekt hier, strikt genomen, niet langer over zichzélf, niet over zijn genoegens, niet over mijn eenzaamheid, - hij vestigt slechts de aandacht op 'mijn *boot*': het vervoersmiddel bij uitstek om weg te varen van een teleurstellende werkelijkheid, 'de afschuwelijke realiteiten van deze wereld' incluis[33.]. Het lijkt me duidelijk dat we in deze boot op een volgend niveau een symbolische aanduiding kunnen zien voor dàt deel van de ik-figuur dat naar een ander landschap verlangt, naar 'iets dat geen haven kent', een landschap dat uitsluitend te bereiken is via een 'innerlijke reis'.

Wanneer er dan vervolgens - in een *spiegelbeeldige* herhaling, die het aspect van 'schommeling' versterkt - geschreven staat dat 'mijn boot zielloos en verlaten verlaten / en zielloos schommelt', kunnen wij deze informatie niet *letterlijk* genoeg verstaan. De 'boot' verliest zijn 'bezieling' immers wanneer hij 'verlaten' is, wanneer er - met andere woorden - geen menselijk wezen is dat hem, met het oog op de reis, bewoont. De nadrukkelijke en herhaalde nevenschikking maakt mijns inziens duidelijk dat 'verlaten' en 'zielloos' hier elkaars equivalenten zijn.

Voor de ik-figuur heeft deze gedachtengang als consequentie dat ook een bepaald gedeelte van hemzélf 'zielloos en verlaten' is, en wel dàt gedeelte van zijn persoonlijkheid dat ernaar verlangt zich in te schepen en op reis te gaan. Naar het land van de 'droom', het gebied der 'verbeelding' die soms de 'werkelijkheid' overstijgt.

In de 'getrapte' informatie die ook de derde strofe kenmerkt, wordt in vers 9 ten slotte het vertrek van de boot gemeld, een 'heengaan' dat - in het lichtarme seizoen van de winter - evenééns 'zielloos en verlaten' lijkt plaats te vinden. Er wordt niét gezegd dat de *ik-figuur* (in de totaliteit van zijn persoon) 'heengaat', maar slechts - afgesplitst daarvan - 'mijn *boot*' en ik geloof dat we dit aspect kunnen vereenzelvigen met de reiziger in hem, de *dichter* die een 'innerlijk leven' verlangt.

Maar dan beginnen de conflicten pas goed.

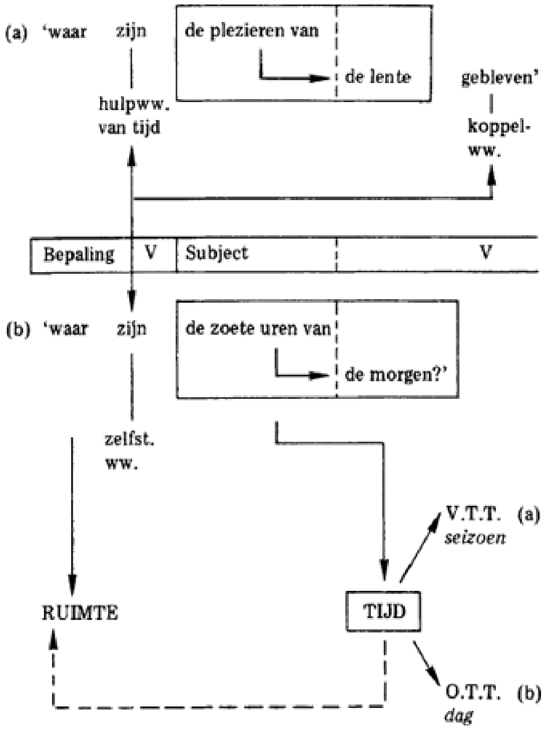
De 'dichter' immers staat niet op zich zèlf en kan ook niet straffeloos al te lang doen 'alsof'. Zo goed als de 'zee' (het gebied van de droom) niet los gezien kan worden van het land en de 'stranden' (het terrein waar de 'afschuwelijke realiteiten' zich naast de 'wonderen van het leven' voltrekken), zo ook zal de dichter zich nooit geheel kunnen losmaken van de 'burger' die hij tevens is. Anders gezegd: men kan het leven niet eindeloos als een feest opvatten, 'een feest met veel vrienden, maskerades, wandelingen, reizen'.

Het element nu dat de dichter het meest direct bepaalt bij zijn 'burgerschap' - en òmgekeerd: het element dat de burger soms herinnert aan de 'dichter' die hij was of zou kunnen zijn - is gelegen in de onvermijdelijke voortgang van de *tijd.* Niemand die dit beter weet dan de carnavalsganger, voor wie 'Aswoensdag' een even vertrouwde realiteit is als de kortstondige maskerade van het 'feest'. 'Dit is dan de laatste carnavalsmoraal', zo schrijft Menno ter Braak aan het slot van zijn *Carnaval der burgers*: 'dat men de burger moet verstaan, om de dichter te kunnen naderen'[34.]. Dàt verstandhoudingsproces geldt dan de burger en de dichter gelijkelijk.

Het verbaast ons na dit alles niet dat in de vierde en vijfde strofe de vraagstelling toegespitst wordt op de *tijd*, die ergens te localiseren moet zijn. En wij herinneren ons dat deze vraagstelling zich - zonder onderscheid van 'persoon' of 'zaken' - achtereenvolgens richt tot de 'wonderen van het leven', de 'stranden' en de 'zee'.

Nu de 'boot' op open zee vertrokken is en 'heengaat' - zo lijkt het wel - óók uit het getijde van de winter vandaan, nu luidt de gevarieerde vraag: 'waar zijn de plezieren van de lente / gebleven (...) waar zijn de zoete uren van de morgen?' - Een wonderlijke 'inhaalmanoeuvre': nauwelijks vertrokken van de winter, vraagt men zich af waar 'de plezieren van de lente' gebleven zijn, of - op kleinere schaal verwoord - 'waar zijn de zoete uren van de morgen?'

Ondanks alle oppervlakkige parallellie is er tussen vers 10 en 13 sprake van een belangrijk verschil, dat als volgt kan worden samengevat:



Het schema moge kortheidshalve duidelijk maken dat beide vragen zich tot elkaar verhouden als het 'voltooide' ten opzichte van het (mogelijk) 'tegenwoordige'. Voor de bootreiziger immers die zich 'tegen kerstmis' inscheept (vers 7), behoren 'de plezieren van de lente' tot een *voltooide* tijd. Het 'zijn' uit vers 10 neemt binnen de totaliteit van de vraagstelling dan ook slechts de status van hulpwerkwoord in. De aandacht van de vragensteller richt zich in (a) wel heel overwegend op het *verdwijnen* van 'de (plezieren van de) lente'. Waar is zij (en het met haar verbonden plezier) gebleven?

Nu wordt ook de 'inhaalmanoeuvre' van de bootreiziger begrijpelijker: zijn vraag sluit een *terugwaartse* beweging in, die een zoektocht behelst naar het voltooide seizoen van de lente. Hóe heeft de beëindiging plaats kunnen vinden?

De verzen 11 en 12 sommen een drietal mogelijkheden op: 'onder het gras verborgen', 'in het zand vermaald' of 'onder de zon gebroken'. Het is opvallend hoezeer àl deze aanduidingen - in meer of minder duidelijke mate - een seizoensimplicatie bevatten. De *winter* is als geen ander het seizoen waarin het komende leven nog 'onder het gras verborgen' ligt. De *zomer* plukt ten volle de vruchten van de lente: zij 'maalt' het koren, opdat het voor consumptie geschikt zal zijn. Dat in de oudere betekenislagen van dit werkwoord ook nog eens de betekenisaspecten van 'tekenen' en 'schilderen' liggen opgeslagen[35.] - ook de dichter immers 'maalt' bouwstoffen tot 'fijner' materiaal om - kunnen we in dit verband ternauwernood nog als een coïncidentie beschouwen. De *herfst* ten slotte 'breekt' onder de zon de oogst van de lente weer 'af'.

De bootreiziger die - vanuit de winter vertrokken - op zoek naar ('de plezieren van) de lente' gaat, zal - teruggaand in de tijd - achtereenvolgens bemerken dat zij 'onder de zon gebroken' zijn, 'in het zand vermaald', nadat zij 'onder het gras' lagen 'verborgen'. De eerlijke en oprechte reiziger zal moeten wennen aan deze eeuwige kringloop van 'leven en dood'. Hij zal zich vooral vertrouwd moeten maken met de gedachte dat geen ènkel seizoen 'eeuwig' is, - èlk getijde kent zijn eigen 'Aswoensdag' ter voorbereiding op een volgende fase in zijn bestaan.

De reiziger die dit alles 'gezien' heeft en - aan den lijve - 'ervaren', rest nog één vraag: 'waar *zijn* de zoete uren van de morgen?' (b).

Hij brengt zijn vragen en verlangens op een kleiner plan terug, een plan dat elke *dag* terugkeert, of het nu 'lente' is, 'winter' of 'zomer'. In navolging van deze koerswijziging luidt de vraag niet langer waar de specifieke genoegens van een vruchtbaar seizoen gebléven zijn, maar 'waar de zoete uren van de morgen' *zich bevinden.* Hier en nu, in de terugkerende realiteit van elke dag én onder de verantwoording van èlke 'burger' of 'dichter'.

Moge de *winter* het seizoen zijn dat de lente 'verbergt' (strofe III), de *zomer* het getijde dat haar vruchten in het zand 'vermaalt' (strofe II), terwijl de *herfst* haar 'wonderen' breekt onder de zon en terzijde legt (strofe I), - het 'oog' van de lente is in staat zich iedere dag te vertonen, als een 'witte acacia, die met haar / doornen mijn hulpeloos hart afweert'.

De samenhang tussen 'seizoen' en 'dag' laat zich nu - voorlopig - als volgt samenvatten:

↻ lente ¦	zomer |	herfst ¦	winter
morgen ¦	middag |	avond ¦	nacht ↻

In dit gedicht laten 'de plezieren van de lente' zich wel zeer overwegend hechten aan 'de zoete uren van de morgen' en ik geloof dan ook niet dat Hans Lodeizen - althans niet per definitie - 'de lente als hem vijandig gezind' beschouwt, als het getijde dat 'hem, de hulpeloze, met haar wrede schoonheid' afweert[36]. Veeleer is het zo dat de lente als geen ander seizoen een beroep op de ik-figuur doet om de met haar verbonden principes van levenskracht en vitaliteit *dag in dag uit* te concretiseren, bijvoorbeeld in 'de zoete uren van de morgen'.

In zijn meest rudimentaire vorm laat dit gedicht zich samenvatten in de vraag: 'herfst, zomer en winter - wáár zijn de verschijningsvormen van de lente (gebleven)?' - Het is vanuit dié vraag dat de bootreiziger 'heengaat' en het enige antwoord dat hij ontmoet is - achter het vraagteken - in de wisseling der seizoenen zèlf gelegen.

Het stijlprocédé van de *parallellie*, zoals wij dat eerder op klank-, zins- en betekenisniveau signaleerden, is met deze natuurwet van de eeuwige kringloop en herhaling perfect in overeenstemming.

II.2. 'Schaterend door het maanlicht'

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat het motief van de tijd met name een rol zal spelen in dié gedichten die de 'vader' en de herinnering aan hem tot onderwerp hebben. Het is bekend dat de verhouding tussen vader en zoon niet onproblematisch is geweest. Jan Brokken spreekt in zijn portret van ‘hevige conflicten’, die vooral in verband kunnen worden gebracht met de - vanuit ‘maatschappelijk’ oogpunt - nogal onduidelijke toekomstplannen van Hans Lodeizen.

Hoewel Hans' dominerende voorkeur naar de biologiestudie uitging, werd hij in de realisering hiervan belemmerd door het feit dat hij gymnasium *alpha* had gedaan.

> Op aandringen van zijn ouders, die niet goed wisten wat zij met hem aanmoesten, ging hij met Carp praten. De hoogleraar raadde hem de diplomatie aan. Als diplomaat zou hij tijd genoeg overhouden om dieren te observeren, om te lezen en om te schrijven. Maar de jonge Lodeizen voelde niets voor de diplomatie, evenmin als voor de rechtenstudie die voor een carrière in de diplomatieke dienst nodig is. Zijn ouders drukten door, Hans liet zich inschrijven, maar na twee tentamens nam hij de benen[37].

Aan deze professor Carp, hoogleraar in de psychologie te Leiden, is het volgende gedicht opgedragen[38]:

voor prof. Carp

I
ben ik nu werkelijk zo slecht
als mijn vader zegt...? wanneer
ik naar muziek luister stroomt er
van mijn schouders een beek schaterend
door het maanlicht...
II
‘wat jij me al niet in mijn leven
hebt aangedaan kan ik niet vergeten’,
III
de woorden die hij zegt zinken als stenen
in de dunne blauwe avond waar
de wind uit de berkebomen glijdt
en het terras als een wijnglas vult
IV
soms luwt hoop even als een fakkel
die de ruisende schemering dooft.

De macro-structuur van dit gedicht is in feite de weerspiegeling van een vraag- en antwoordspel, aangevuld met en afgewisseld door verschillende commentaren.

In de eerste strofe stelt de ik-figuur zichzèlf de vraag die ooit eens uit de mond van de ‘vader’ werd vernomen, of beter gezegd: de vraagstelling van de ‘ik’ sluit een ooit eens uitgesproken oordeel van de ‘vader’ in. Het tweede gedeelte van de eerste strofe kan beschouwd worden als een voorlopig ‘weerwoord’, dat de ik-figuur (in het *heden* gesitueerd) op het vroegere oordeel formuleert.

In de slechts twee versregels bevattende volgende strofe komt rechtstreeks de vader-figuur aan het woord, die daarbij - als enige in het gedicht - van een *onvoltooide* tijdsvorm gebruik maakt.

De derde strofe is - zonder dat dit expliciet wordt gemaakt - weer ingeruimd voor de ik-figuur, maar nu in de meer afstandelijke rol van ‘verteller’. Het rechtstreekse citaat maakt plaats voor commentaar.

In de vierde strofe ten slotte wordt het concrete moment van ‘toen’ en ‘nu’ verlaten en een bredere levenswijsheid geformuleerd.

De uiterlijke verschijningsvorm der strofen suggereert ons bovendien I op III te betrekken en - in een zelfde soort van wisselschakeling - II op IV. De ‘antwoorden’ kunnen kortom niet los van de ‘vragen’ worden gezien, ongeacht of deze nu door de ‘ik’ of de ‘hij’ worden vormgegeven.

Er zijn verschillende vormgevingsprincipes die dit ‘vraag’- en ‘antwoordspel’ begeleiden. Een eerste, in dit gedicht herhaalde malen toegepast (maar weinig in het oog springend) procédé heeft betrekking op het gebruik maken van één en dezelfde grammaticale tijd voor verschillende (betekenis) doeleinden. Het is met andere woorden lang niet altijd gezegd dat een tegenwoordige tijdsvorm ook daadwerkelijk verwijst naar een in het heden plaatsvindend gebeuren.

Een tweede en overduidelijke principe - het gedicht eindigt en begint ermee - is gelegen in het telkens gevarieerde procédé van de *vergelijking*[39.]. We zijn hierdoor - wederom - ‘gewaarschuwd’ en op een bepaald spoor gezet.

De eerste strofe opent met een vragende, samengestelde zin: 'ben ik nu werkelijk zo slecht / als mijn vader zegt...?' - Het hele gedicht is vervolgens gewijd aan een poging (van de 'ik') om déze, in alle *relativiteit* gestelde vraag te beantwoorden. Heden en verleden zijn daarbij gelijkelijk in het geding.

Het is opvallend dat de 'slechtheid' waar het naamwoordelijk gezegde melding van maakt, ons hier gepresenteerd wordt als een *relatieve* categorie: of iemand 'goed' of 'slecht' is, valt immers uitsluitend volgens bepaalde maatstaven te meten. En nu kunnen voor de 'zoon' lange tijd de maatstaven van de 'vader' geldig zijn geweest, met als onvermijdelijk gevolg dat hij zijn eigen daden - ter beoordeling - door het oog van de vader bezag. Een dergelijke meting is voortdurend gebaseerd op *vergelijking*, - een krampachtige levenswijze.

Aan deze periode van 'meten met andermans maatstaven' lijkt - blijkens de eerste twee versregels - een einde te komen: de vraag luidt niét (zoals vers 1 ons even wil doen geloven, welk 'voorlopig geloof' tevens de functie van het enjambement duidelijk maakt) of de ik-figuur nu werkelijk wel zo 'slecht' is, maar of hij - in *eigen* ogen - wel 'zo slecht' is *als zijn vader zegt.* Het is het oordeel van de vader (gebaseerd op diéns maatstaven) dat hier ter discussie wordt gesteld, niét de 'slechtheid' van de ik-figuur op zich.

Deze belangrijke onderscheiding vindt - uiteraard - haar weerspiegeling in de grammaticale structuur van de hoofd- en bijzin, die zich - ruwweg - tot elkaar verhouden als *object* en (maatstaf van) *vergelijking*[40.]. Binnen de bijzin moeten we er bovendien verdacht op zijn dat de tegenwoordige tijdsvorm van 'zegt' niet per definitie synchroon hoeft te lopen met de ook inderdaad in het *heden* uitgesproken woorden van de vader. Het is heel goed mogelijk dat het gehanteerde presens hier een voltooide of verleden tijd uitdrukt, in de zin van: 'zoals mijn vader altijd zei' of 'heeft gezegd'[41.].

Het tweede gedeelte van de eerste strofe kan - bij wijze van commentaar - beschouwd worden als een nadere invulling van het begrip 'werkelijk' uit vers 1. Het eerder geformuleerde oordeel van de vader wordt als het ware afgezet tegen en 'vergeleken' met een zeer concrete ervaring uit het leven van de 'ik'. Hoé is het oordeel van 'slechtheid' te rijmen, zo luidt de impliciete vraag van de ik-figuur, met het feit dat (telkens) 'wanneer / ik naar muziek luister (...) er / van mijn schouders een beek schaterend / door het maanlicht... (stroomt)'?

Het is duidelijk dat de hier gebruikte tegenwoordige tijdsvormen een bredere geldigheid bezitten dan het ene, actuele moment. Voor de ik-figuur gaat het luisteren naar muziek - een activiteit van horen en genieten - tèlkens weer gepaard met 'een beek schaterend / door het maanlicht'... In een volstrekt wederkerige en elkaar bewerkstelligende samenhang worden de geluiden en bewegingen van muziek *gelijk* geschakeld aan de stroom van een beek: 'schaterend' en - in alle betrokkenheid - 'van mijn schouders'.

Het breed uitgesponnen principe van de als-vergelijking maakt hier plaats voor de metafoor-in-engere-zin: om de ervaring van muziek te vatten, grijpt Lodeizen naar het beeld: een beek die schaterend door het maanlicht heen stroomt. En 'schaterend' is daarbij dan weer zo'n wederzijdse bepaling van gesteldheid, die niet alleen betrekking heeft op 'een beek' (of - in afgeleide zin - op 'muziek'), maar tevens op het stromende karakter daarvan.

Muziek, - men zou het Lodeizen's grote liefde kunnen noemen, een liefde die doorklinkt in zijn lichte en ritmische hantering van het woord niet alleen, maar ook in zijn talloze verwijzingen:

> als ik nu ga zal het zachter

zijn, in de wind, in de huizen.
en toch, ofschoon
de wind nu is gaan
liggen, en het bos wuift
en knikkebolt,
nu dat de slaap als
een harp klinkt en
de kinderen zingen
leg ik mijn elleboog op de
donkere middag en huil

muziek vallend door het bos
als herfstbladeren een lied
gezongen door de sopraan der eiken
vang de lange buit[42.]

En later, wanneer Lodeizen vanwege een ernstige bloedziekte in een speciale kliniek in Lausanne is opgenomen, klinkt in de ziekenhuiskamer 'bijna onophoudelijk muziek van Ravel, Beethoven, Mozart en Stravinsky. "Ik stel me de hemel voor", zei Hans eens tegen Ray, "als een plaats waar aan één stuk door *Daphne et Cloë* van Ravel wordt gespeeld"'[43.].

De muziek vertegenwoordigt in Lodeizens poëzie dan ook voortdurend het 'paradijs op aarde', veelal in idyllische locaties als tuinen of zachte herfstlandschappen gesitueerd. Sinds er, zoals we zagen, een verband bestaat tussen het seizoen van de herfst en het tijdstip van de avond (zo goed als er ook een correspondentie is tussen de nacht en het jaargetijde van de winter), is het niet toevallig dat er in dit gedicht ook een verbinding tussen muziek en 'het *maanlicht*' wordt gelegd. Zoals bekend verenigt het symbool van de maan in de oudste mythen en religies tegengestelde waarden in zich: zij vertegenwoordigt wisselend het mannelijke en het vrouwelijke, het actieve en passieve, het vaste en het vloeibare principe. Aan het maanlicht worden van oudsher magische krachten toegeschreven, krachten die in staat worden geacht een verloren gegane samenhang te herstellen. En zo fungeert het licht van de maan veelal als gids en bewaker van de droom en - in het verlengde daarvan - als leidraad van de verbeelding[44.].

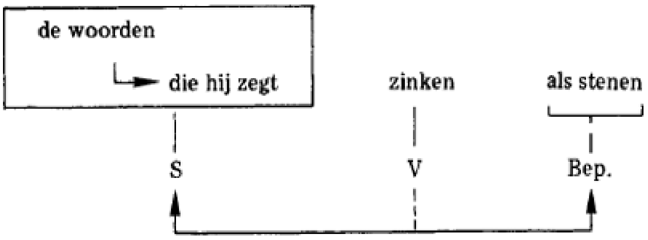
Het is in dit verband aardig om te zien dat de 'muziek' en 'het maanlicht' uit de eerste strofe zich tot elkaar verhouden als *object* en *beeld.*

De korte tweede strofe - rechtstreeks uit de mond van de vader genoteerd - bestaat uit een samengestelde zinseenheid, waarvan het eerste deel als lijdend voorwerp fungeert: al datgene 'wat jij me al niet in mijn leven / hebt aangedaan', zo zegt de vader verwijtend tot de zoon ('jij'), 'kan ik niet vergeten. Opvallend in deze uitspraak is het verschil in grammaticale tijd van hoofden bijzin. In de bijzin wordt een voltooid tegenwoordige tijdsvorm gehanteerd, waaruit we af kunnen leiden dat de betreffende daden van de zoon (die nogal 'onbepaald' blijven en niet nader worden gespecificeerd) tot een afgesloten periode behoren. Voor de vader echter is deze 'voltooidheid' maar zeer ten dele te accepteren: hij '*kan*' het allemaal nog stééds 'niet vergeten', gisteren niet, nu niet en hoogstwaarschijnlijk morgen ook niet, want de herinnering is hardnekkig van aard. Maar dan verschuift wederom het perspectief.

In de derde strofe neemt de ik-figuur - afstandelijker dan tevoren - de draad van het verhaal weer op. Naar de 'vader' wordt niét, dichtbij en direct, middels 'jij' verwezen - hij wordt ons slechts in de derde persoon beschreven: 'de woorden die hij zegt zinken als stenen / in de dunne blauwe avond'.

De woorden die in het citaat van de tweede strofe vervat en uitgesproken zijn (weer is duidelijk dat het hier gehanteerde presens van 'zegt' betrekking heeft op een voorafgaand tijdstip), met alle verwijtende connotaties van dien, '*zinken* als stenen'. De woorden blijven niet hangen, niet in de lucht en evenmin in de herinnering of het geheugen, zij zinken - loodzwaar - onmiddellijk naar beneden ‘als stenen’.

De als-vergelijking die hier, halverwege het gedicht, gepresenteerd wordt (en het uitgangspunt vormt van de gehele - samengestelde - derde strofe), komt mij als een sleutelpassage in het gedicht voor. Het is als het ware een scharnier, dat terùg èn vooruit werkt. De structuur van de vergelijking is weliswaar eenvoudig, de consequenties zijn verstrekkend:



De taalkundige implicatie van het verbum ‘zinken’ is, dat het bijbehorende subject (in dit geval: ‘de woorden die hij zegt’) op de een of andere wijze voorzien is van de karakteristieken: ‘vrast’ en ‘zó zwaar van gewicht dat het in een vloeistof niet blijft drijven’. Het subject is, met andere woorden, volstrekt onderworpen aan de wet en werking van de zwaartekracht.

Aangezien ‘voorden’ - normaal gesproken (!) - deze karakteristieken niet hebben, wordt hier - via een als-constructie - de hulp van ‘stenen’ ingeroepen, die deze eigenschappen immers wel vertonen.

Geheel in tegenstelling tot het *vloeibare* karakter van de *muziek* uit de eerste strofe (we signaleerden al eerder dat strofe I en III op elkaar dienen te worden betrokken), die als ‘een *beek* schaterend / door het maanlicht’ stroomde, verschijnen ons hier de ‘*woorden*’ als *vast* en zwaar en - bijgevolg - als zinkend. Woorden die *stenen* zijn, in hun zware verwijtende en niet aflatende kracht, verdienen het te zinken. Dat gebiedt nu eenmaal de wet van de zwaartekracht.

Deze woorden nu - en dat is veelzeggend - ‘zinken (...) in de dunne *blauwe avond*’, waarbij - wanneer we de vergelijking doortrekken - de avond de rol van ‘vloeistof’ vervult, ‘dun’ en ‘blauw’. De verbinding met ‘het maanlicht’ uit de eerste strofe ligt hiermee in meer dan één opzicht voor de hand. Niet alleen herinnert ons het ‘blauw’ aan de beek die schaterend door het maanlicht stroomt (telkens wanneer er naar muziek geluisterd wordt), maar tevens - en opnieuw - bepaalt ons de ‘blauwe avond’ bij een heldere, onbewolkte sterrenhemel: het stérkste zichtbaar onder de omstandigheid van ‘volle maan’.

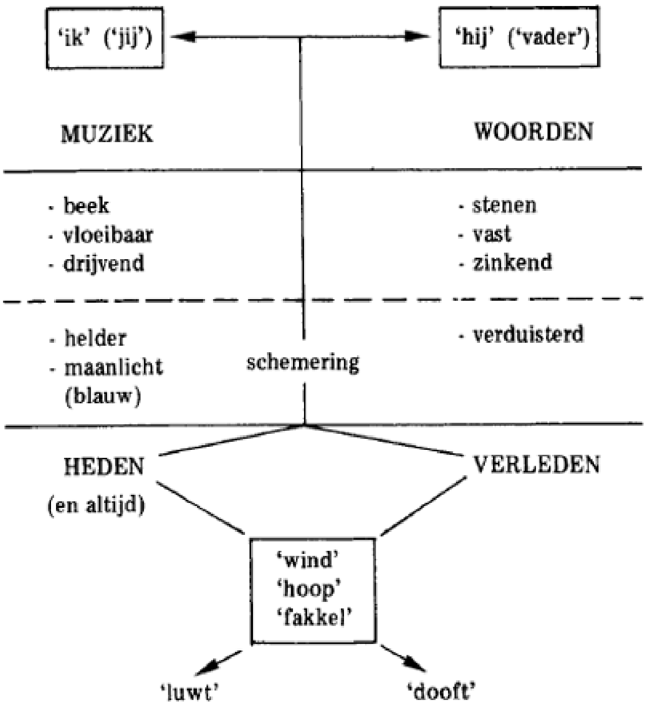
Het is dan ook geen wonder dat de symbolische lading van de kleur ‘blauw’ in de letterkundige geschiedenis tèlkens gepaard gaat met betekenisaspecten als: ‘onverhuld’, ‘helder’, ‘harmonieus’, ‘eeuwig’, de aardse dimensies van ruimte te boven gaand. Het zijn déze aspecten en vermogens die van oudsher aan het schijnsel en de krachten van de *maan* worden toegeschreven. Het is vervolgens dan ook de maan, die - eerlijk, rechtstreeks en onverhuld - veelal een rechtvaardigheidsbeginsel vertegenwoordigt, dat niet door een overmaat aan mededogen getemperd wordt[45].

Wanneer wij deze informatie betrekken op het ‘weerwoord’ en ‘commentaar’ van de ik-figuur uit de derde strofe, dan is het duidelijk dat de ooit eens geformuleerde oordelen van de ‘vader’ niét bestand tegen het maanlicht zijn. Zijn woorden zinken als stenen.

De ‘avond’ waarop dit alles plaatsvindt, blijkt - verder lezend - niet alleen gekarakteriseerd te worden door de verheldering van het maanlicht, maar tevens door het feit dat ‘de wind uit de berkebomen glijdt’ (vers 10).

De wind - die meest manifeste verschijningsvorm van de lucht, en geschapen om mensen te bezielen en nieuw leven in te blazen[46] - glijdt hier uit de hoge domeinen van de ‘berkebomen’ vandaan, om zich te nestelen in het avondlijk ‘terras’. De ‘wind’ - handelend en menselijk - vult dit terras ten slotte op dezelfde wijze als men, feestelijk, een glas volschenkt met de verrukkelijke vloeistof van goede ‘wijn’. *De wind* - die bezieling is - verdient het te worden ‘gedronken’, zoals ook woorden die te zwaar zijn slechts de bestemming kennen om te ‘zinken’.

Het spel en de ernst van antithesen en ‘weerwoord’ waar de derde strofe - terùg en vooruit grijpend - op rust, laten zich nu als volgt samenvatten:



De woorden zijn gezonken, de muziek stroomt, de wind is afgedaald en het terras is gevuld.

Vanuit die omstandigheid wordt in de laatste strofe een bredere, van het actuele moment onafhankelijke ‘wijsheid’ geformuleerd: ‘soms luwt hoop even als een fakkel / die de ruisende schemering dooft’. We hebben in deze slotregels niét alleen met een als-vergelijking te doen, die het luwen van de hoop vergelijkt met een fakkel die dooft. Tevens wordt, in dienst van deze vergelijking, de ‘hoop’ - via het verbum - beschreven in termen van de ‘wind’, die om de zoveel tijd ‘luwen’ kan en gaan liggen. De luwte echter - de plaats en het moment van ‘windstilte’ - is onberekenbaar: de wind kan elk moment weer opsteken, zoals ook de ‘hoop’ (in tegenstelling tot wat de tweede strofe zou doen geloven) uiteindelijk onverwoestbaar is.

De verbinding van ‘hoop’ en ‘fakkel’ ten slotte maakt het viertal oerelementen compleet: ná de *aarde* en het *water* en de *wind* verschijnt in vers 12 ook het *uuur*[47], dat in de mythische, religieuze en letterkundige geschiedenis altijd nauwe betrekkingen met de hoop en de wind heeft onderhouden:

> En eensklaps kwam er uit den hemel een geluid als van een geweldige windvlaag en vulde het gehele huis, waar zij gezeten waren; en er vertoonden zich aan hen tongen als van vuur, die zich verdeelden en het zette zich op ieder van hen; en zij werden allen vervuld met den heiligen Geest en begonnen met andere tongen te spreken, zoals de Geest het hun gaf uit te spreken[48].

De ‘fakkel’ nu die in de slotregel ‘de ruisende (dat wil zeggen: geruchtmakende) schemering’ *dooft* (in overgankelijke zin), is als de wind die liggen gaat, maar niet verdwijnt.

Uit niets wordt dit wellicht zo duidelijk als uit het volgende en laatste gedicht dat Lodeizen schreef.

II.3. ‘TERWIJL HET DONKER ONS DICHTSLOEG’

Bijna een jaar voor zijn dood schrijft Hans Lodeizen in een korte notitie:

> Nu vloek ik om de wereld te verkleuren. Ik wil weggaan uit dit huis om andere landen te zoeken, waar de rozen van mijn verbeelding zijn.
> Ik ken er wel die sterk zijn, voor wie de angst een feest is.
> Ik behoor niet tot hen[49.].

Er is, op een heel elementair niveau, ook alle reden voor ‘angst’: Lodeizen's gezondheid gaat in de loop van 1949 en 1950 ernstig achteruit.

> Soms hoop hij nog dat hij beter wordt. ‘Als ik dit overleef’, zei hij tegen Ray, ‘dan ga ik gewoon tussen de mensen leven. Heel gewoon’. Soms ook was hij bang. Toen zijn vader een paar dagen voor zaken in Rotterdam verbleef vreesde hij in zijn afwezigheid te zullen sterven. Hij belde iedere dag naar Holland. Door de telefoon kon hij er alleen maar ‘vader’ uitkrijgen (...).
> Op 16 juli is zijn vader jarig. ‘Ik heb geen cadeautje voor je’, zegt hij, ‘maar ik zal een gedicht voor je schrijven’. Hij pakt een vloeipapiertje, en terwijl zijn moeder en zijn zuster hem ondersteunen, schrijft hij zijn laatste gedicht[50.]:

Voor vader

o vader wij zijn samen geweest
in de langzame trein zonder bloemen
die de nacht als een handschoen aan-
en uittrekt wij zijn samen geweest
vader terwijl het donker ons dichtsloeg.

waar ben je nu op een klein ritje
in de vrolijke bries van een groene auto
of legde de dag haar handschoen
niet op een tafel waar schemering en
zachte genezing zeker zijn in de toekomst.

mijn lippen mijn tedere lippen dicht.[51.]

Mij ontbreekt hier nu de ruimte om dit gedicht op dezelfde gedetailleerde wijze te benaderen als waarvan in het voorgaande sprake was. Een aantal globale opmerkingen echter, met name wat het tijdsmotief betreft, wil ik me nog graag veroorloven.

De wétenschap die de lezer heeft van de omstandigheden waaronder dit gedicht is ontstaan, voegt aan de hier verbeelde terugblik in de tijd - ‘de langzame trein zonder bloemen’ - nog het nodige toe. De *tijd*, die we ook in de voorgaande gedichten hebben leren kennen als een concrete en te *localiseren* grootheid die in telkens wisselende gedaanten verschijnt (dag en nacht, schemering en duisternis), de tijd die voorbijgaat èn zichzelf - wonderlijk genoeg - gelijk blijft, wordt hier samengevat in dat ene beeld van ‘de langzame trein zonder bloemen’. *Tijd* en *ruimte* wisselen weer van plaats.

Hoewel de trein onderweg op zijn reis verschillende landschappen tegenkomt en doorkruist (zoals - uiteraard - ook ieder mens gedurende zijn leven met verschillende ervaringen wordt geconfronteerd), kan die trein nooit vereenzelvigd worden met de landschappen die hij doorsnijdt, zoals ook een mens méér dan de som van zijn verleden is. De *langzame trein* van Lodeizen is dan ook in staat om 'de nacht' - die toevallige verschijningsvorm van de tijd - 'als een handschoen' aan- en uit te trekken. Voor de verhouding tussen 'vader' en 'zoon' heeft deze gedachtengang het directe en concrete gevolg dat men óók afstand nemen kan van de momenten dat 'het donker ons dichtsloeg' (vers 5). Ook 'het donker' immers is een handschoen die men aan- en uittrekken kan.

Wanneer in de tweede strofe 'de langzame trein *zonder bloemen*' vragenderwijs plaats gemaakt heeft voor 'de vrolijke bries van een *groene* auto' (- en weer werkt het rijm verbindend -), wordt tevens de mogelijkheid geopperd dat ook 'de *dag* haar handschoen' uittrekt en op een tafel legt. Het is duidelijk dat beide gegevens in een bijna *voorwaardelijke* relatie tot elkaar staan: àls de 'vader' - hier heel direct met 'je' aangesproken - inderdaad in de vrolijke bries van 'een groene auto' op reis is, dán behoort het ook tot de mogelijkheden om een hoger gelegen terrein te naderen 'waar schemering en / zachte genezing zeker zijn in de toekomst' (vers 9 en 10).

De overeenkomsten met het vorige gedicht zijn opvallend.

Dáár was het 'de wind uit de berkebomen' die het hoger gelegen '*terras*' als een wijnglas vulde. Hier waait 'de vrolijke bries van een groene auto' mogelijkerwijs naar binnen en op de '*tafel*' waar de dag haar handschoen neergelegd heeft[52.], liggen 'schemering en zachte genezing' in het verschiet. De directe nevenschikking van 'schemering' en 'genezing' (nog versterkt door het assonance-rijm) wettigt de veronderstelling dat het de schemering zèlf is, die een heilzaam en genezend element bevat. Ook in het vorige gedicht werd, zoals wij zagen, de 'schemering' verbonden met 'wind', 'hoop' en 'fakkel'. De wind moge soms even gaan liggen en 'als een fakkel' de 'ruisende schemering' doven, - definitief is deze luwte niet. Zèlfs niet - en dat verleent Lodeizen's laatste gedicht misschien zijn grootste kracht - wanneer 'mijn lippen mijn tedere lippen dicht' gaan, binnenkort. Dit 'dichtgaan' is van geheel andere aard dan het dicht-'geslagen' worden door het 'donker' uit vers 5. Ook de *dood* kan - 'in de toekomst' - uitkomst van '*genezing*' zijn.

De cirkel is gesloten

Zoals de 'schemering' - het tijdstip van de vroege avond - de genezing in zich draagt, zo ook wordt in de herfst - het seizoen waarmee de avond kan worden verbonden - via afval en versterving de grond weer vruchtbaar gemaakt: 'waar zijn de plezieren van de lente / gebleven onder het gras verborgen in het / zand vermaald onder de zon gebroken / waar zijn de zoete uren van de morgen?'

III. De lezer en Lodeizen

Over de invloed van Hans Lodeizen op de generaties na hem is in de literaire kritiek veel geschreven, maar weinig substantieels beweerd. Met name diens invloed op de Beweging van *Vijftig* (die - minder dan een 'beweging' - meer een groep van met elkaar sympathiserende eenlingen is geweest) is schromelijk overdreven.

De 'Jacques Perk van de Vijftigers' - zoals een favoriete kwalificatie luidt - is Lodeizen allerminst geweest, al is hij dan (evenals de 'heraut van *Tachtig*') té jong gestorven om het nieuwe tijdperk met zijn eigen vervolg te confronteren. Op grond van *Het innerlijk behang* en de posthuum verschenen bundels nadien is het weliswaar mogelijk enige overeenkomsten met - bijvoorbeeld - de vroege Hans Andreus te signaleren (ik denk dan vooral aan zijn in 1951 verschenen bundel *Muziek voor kijkdieren*, waarin vrijwel alle tijdstippen van 'dag' en 'nacht' en 'jaar' zintuigelijk de revue passeren), maar overeenkomst is iets anders dan beïnvloeding. Er zijn nu eenmaal thema's die van alle tijden zijn.

Lodeizen's ambivalente houding ten opzichte van de werkelijkheid, tot uiting komend in de voortdurend herhaalde tegenstelling tussen ‘droom’ en ‘feit’ (‘nacht’ en ‘dag’), lijkt mij nogal haaks te staan op de maatschappelijk getinte proclamaties van *Vijftig.* De poëzie van Hans Lodeizen kent - scherp geformuleerd - slechts één onderwerp: de *verbeelding*, waar de ‘rozen’ zijn.

Men moet hier niet te gemakkelijk een hernieuwd ‘romantische’ vorm van vlucht en ‘escapisme’ in zien. ‘Al zeer immers bestaat de neiging’, zo schrijft Paul Rodenko - kenner van en betrokkene bij de ‘avantgarde’ als geen ander[53.] - ‘alles wat in de literatuur niet rechtstreeks en uitdrukkelijk ‘sociaal’ georiënteerd is als ‘escapisme’ te beschouwen. En in het bijzonder Lodeizen met zijn enigszins narcistisch wereld-ontwerp, zijn elysisch verlangen, zijn romantische voorliefde voor verre reizen en zijn ‘ouderwets’ aandoende voorkeur voor woorden als muziek, fluitspel, geluk, versieren, boudoir, prins en princes (met een 'c gespeld!) enz. loopt groot gevaar, zowel door de zogenaamde ‘progressieven’, voor wie een gedicht pas goed is wanneer atoombommen en straaljagers er een rol in spelen, als door de principieel-mismoedigen, grootgebracht in de ‘le noir pour le noir’ - school van Sartre en de moderne Amerikanen, miskend te worden.

Ik hoop inmiddels duidelijk gemaakt te hebben dat de maatschappelijke functie van de poëzie elders ligt dan in haar manifeste inhoud: het is het taalvormend, taalvernieuwend genie van de dichter dat hem zijn plaats in de kultuurgeschiedenis van een volk geeft; het is niet het wàt - of althans niet in de eerste plaats het wàt, - maar het hoé van zijn dichterschap'[54.]... Taalvormend en vernieuwend is Lodeizen - naar vorm én inhoud gerekend - zeker geweest. En dan denk ik niét aan ‘de vrije versvorm’ of de ‘autonomie van het beeld’[55.], die immers in de jaren '20 (geconcentreerd rond tijdschriften als *De Stijl*, *Het Getij* en *De Vrije Bladen*) ook al volop aanwezig waren. Taalvormend en vernieuwend is - in mijn ogen -èlke dichter die

(a) van visie getuigt,
(b) deze visie gestalte geeft met medeweten van het verleden (dichtbij of verder weg) en
(c) voor deze visie ‘nieuwe’ - grammaticale en stilistische - uitdrukkingsmiddelen vindt.

Over de aanwezigheid van ‘visie’ valt uitvoerig te twisten, om de eenvoudige reden dat de tóekenning daarvan (als ‘waarde’ oordeel) volstrekt afhankelijk is van het wereldbeeld dat de lezer en de criticus in kwestie tot het hunne hebben gemaakt. Wie - in de woorden van Rodenko - naar de expliciete aanwezigheid van ‘atoombommen’ of ‘straaljagers’ in poëzie verlangt, komt bij Lodeizen véél tekort. Wie - nòg duidelijker - ook in poëzie zich vast wenst te blijven klampen aan de causale samenhang tussen ‘economie’ en ‘cultuur’ (‘onder’- en ‘bovenbouw’), komt bij Lodeizen eveneens ‘bedrogen’ uit.

Wie echter naar iets ‘dat geen haven kent’ verlangt en het alledaagse bestaan - in zijn strikte onderworpen zijn aan ‘de *tijd*’ - wil verruilen ‘voor iets langers’, komt bij Lodeizen ruimschoots aan zijn trekken. Wie - via ‘de rozen der verbeelding’ - de moed heeft om de ‘droom’ te blijven schetsen, heeft wéét van ‘de werkelijkheid’.

Medeweten van het verleden kan Lodeizen eveneens worden toegeschreven, al acht ik mij niet competent alle lijnen daarvan te overzien[56.]. Wèl lijkt het me onmiskenbaar (en dan zie ik - nogmaals en uitdrukkelijk - àf van het signaleren van oppervlakkige ‘overeenkomsten’), dat de dichter Lodeizen het een en ander aan zijn collega Nijhoff is verplicht. Het personage van ‘de wandelaar’, dat Nijhoff's vroegste gedichten bewoont, vertoont - in zijn gespletenheid en vervreemding - karakteristieken die, of men dat nu wil of niet, het èigendom van de ‘moderne mens’ geworden zijn. De ‘Pierrot’ die zich wit schminkt en ‘danst’ door de straten heeft - zich verschansend in ‘feest’ en ‘maskerades’ - meer dan ooit besef van het donker:

Pierrot

'k Ontmoette 's nachts een vrouw bij een lantaren,
Geverfd, als heidenen hun dooden verven -
Ik zei tot haar: ‘Vrouw, ik ben moe van zwerven.’

Zij lachte om mijn wit pak en mijn gebaren.

(...)

Dit was een dans op den uitersten rand
Der steilten van verbijstring (...).

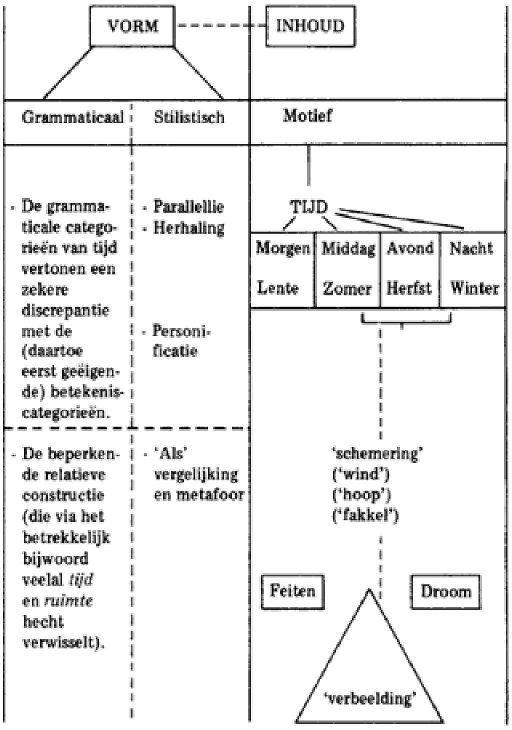
Als wie een moord deed, heb ik omgekeken
En zag me alleen staan in de vale straat,
En vluchtte weg en sloeg me voor 't gelaat.[57.]

De ‘buigzaamheid van het verdriet’, waar Lodeizen meerdere malen van spreekt, heeft dan ook niet in de laatste plaats betrekking op het vermogen de vreugde te stelen van het ogenblik: ‘in een wereld van louter plezier / kwam ik haar tegen, glimlachend, / en ze zei: wat liefde is geweest / luister ernaar in de bomen / en ik knikte en we liepen nog lang / in de stille tuin’[58.].

De ‘zorgvuldige lezer’ van Lodeizen weet dan allang dat de ‘tuin’ een korte plek en een ‘oponthoud’ is

Aan het kleine - hier gedetailleerd gelezen - aantal gedichten ten slotte laat zich weliswaar niet een ‘totale’ thematiek verhelderen en demonstreren, wèl moge die lezing hebben aangegeven dat Lodeizen voor zijn verhaal ‘nieuwe’ uitdrukkingsmiddelen gevonden heeft.

Met betrekking tot het *tijds*motief - het aspect dat ik in dit betoog centraal heb gesteld - laten deze middelen zich als volgt samenvatten:


VORM
INHOUD
Grammaticaal
Stilistisch
Motief
- De grammaticale categorieën van tijd vertonen een zekere discrepantie met de (daartoe eerst geëigende) betekeniscategorieën.
- Parallellie
- Herhaling
- Personificatie
TIJD
Morgen
Middag
Avond
Nacht
Lente
Zomer
Herfst
Winter
- De beperkende relatieve constructie (die via het betrekkelijk bijwoord veelal *tijd* en *ruimte* hecht verwisselt).
- ‘Als’ vergelijking en metafoor
‘schemering’
(‘wind’)
(‘hoop’)
(‘fakkel’)
Feiten
Droom
‘verbeelding’

Wanneer men naar aanleiding van de poëzie van Hans Lodeizen beweert dat ‘lachen’ zich verdraagt met ‘huilen’ en de ‘nacht’

- zij het moeizaam - met de 'dag' (zoals ik aan het begin van dit artikel zei), gunt zich een blik achter de schermen: daar waar 'de rozen' der 'verbeelding' zijn. Wie zich - zoals Lodeizen - bedreigd voelt door de eindeloze wedloop en herhaling van de tijd, haast zich een medium en een terrein te zoeken waar datgene wat men ervaart wat langer beklijft. De 'taal' is zo'n terrein en de 'verbeelding' is zo'n medium.

In de verbeelding is uiteindelijk (met álle rekenschap van *tijd*) de enige brug gelegen tussen 'droom' en 'werkelijkheid'.

Onlangs las ik - in een variant op Gertrude Stein - in een wervende tekst van uitgeverszijde: 'A rose is a rose is a book'... Eén ding moet deze uitgever worden toegegeven: vanuit de verbeelding kunnen de 'rozen' groeien en 'het boek'.

Hans op de lagere school (De Kievietschool) in Wassenaar.

Eindnoten:

1. Hans Lodeizen, *Nagelaten Werk*[3], onder redactie van Peter Berger en Pierre H. Dubois, p. 148. Amsterdam, 1975
   Voortaan aan te duiden als: Hans Lodeizen, *Nagelaten Werk.*
2. Hans Lodeizen, *Gedichten*[7], onder redactie van J.C. Bloem, J. Greshoff en A. Morriën, p. 63 e.v. Amsterdam, 1970
   Voortaan aan te duiden als: Hans Lodeizen, *Gedichten.*
   De uitdrukking 'de buigzaamheid van het verdriet' komt in het werk van Lodeizen overigens vaker voor. Vergelijk bijvoorbeeld *Nagelaten Werk*, p. 95
3. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 48
4. Idem, p. 42
5. Idem, p. 69
6. Idem, p. 49
7. Jan Brokken, *Het onbekende leven van Hans Lodeizen.* In: *Haagse Post*, 22 mei 1976, p. 32.
   Voortaan aan te duiden als: Jan Brokken (1976).
8. Idem, p. 33
9. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 55
10. Idem, p. 18
11. Idem, p. 15
12. Ontleend aan: Jan Brokken (1976).
13. Hier geciteerd via Jan Brokken (1976), p. 31
14. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 22
15. Idem, p. 108
16. A. Morriën: 'Herinnering aan Hans Lodeizen'. In: *Cryptogram*, p. 123/124. Amsterdam, 1968

17. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 45
18. Frans C. de Rover, *over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen*, p. 29 Amsterdam, 1978
19. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 23
20. Hans Lodeizen, *Nagelaten Werk*, p. 157
21. Ik doel hier dan zowel op het grammaticale en semantische aspect, als ook op specifieke stilistische procédés, zoals uit de volgende analyses moge blijken.
22. Hans Lodeizen, *Nagelaten Werk*, p. 154
23. Idem, p. 11
24. Vergelijk M.C. van den Toorn, *Nederlandse Grammatica*^{2}, p. 112/ 113. Groningen, 1974
25. Men zou kunnen tegenwerpen dat de min of meer als ‘experimenteel’ te boek staande poëzie van Hans Lodeizen over het geheel genomen niet zo rijk aan interpunctie-tekens is. Waar Lodeizen echter van interpunctie gebruik maakt, gebeurt dit buitengewoon zorgvuldig. Een feit dat ons ‘waakzaam’ maken moet.
26. Het voert in dit bestek te ver om deze wetmatigheid op een verantwoord taalkundige wijze volledig uit de doeken te doen. Ik verwijs voor deze problematiek kortheidshalve naar M.C. van den Toorn, *Nederlandse Grammatica*, waar onder de trefwoorden ‘alle’ en ‘beperkende (...) bijzin’ meer informatie te vinden is.
27. Ook deze uitspraak zou eigenlijk een uitvoerige toelichting verdienen. Kort geformuleerd komt de samenhang tussen ‘betekenis’ en ‘syntaxis’ hier op neer: èlk grammaticaal aspect (of het nu woordsoorten of zinsdelen betreft) vertoont *per definitie* ook een betekenisaspect. Wie een gedicht adequaat wil interpreteren, dat wil zeggen: in zijn betekenislagen onderzoeken, kan dus onmogelijk aan de grammaticale structuur voorbijzien. Vergelijk, voor een uitvoeriger uiteenzetting Roman Jakobson, *Linguïstiek en Poëtica.* In: W.J.M. Bronzwaer / D.W. Fokkema / E. Ibsch (ed.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*, p. 96-107. Amsterdam, 1977
28. Aldus de omschrijving van Van Dale.
29. De term ‘scenario’ kan men opvatten als de visualisering van het ruimtelijk gebeuren. Vergelijk: Frida Balk-Smit Duyzentkunst, *Het kind en de redelijkheid.* In: *De Revisor* VII/3, juni 1980, p. 46 e.v.
30. Martinus Nijhoff, *Verzamelde Gedichten*^{6}, p. 43. Amsterdam, 1976
31. Frans C. de Rover, *over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen*, p. 50/51
32. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 31
33. Idem, p. 62
34. Menno ter Braak, *Carnaval der burgers*, p. 199. Amsterdam, z.j.
35. Vergelijk (behalve Van Dale) ook: Franck / Van Wijk / Van Haeringen, *Etymologisch Woordenboek der Nederlandsche Taal*^{2}. 's-Gravenhage, 1976
36. Frans C. de Rover, *over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen*, p. 38/39
37. Jan Brokken (1976), p. 29
38. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 55
39. Ik maak hier dus onderscheid tussen de expliciete als-vergelijking (waarbij object en beeld beide met name worden genoemd) en de metafoor-in-engere-zin (waarbij de ‘betekenisoverdracht’ al lezende moet worden gereconstrueerd). In het betreffende gedicht zijn de metaforen voortdurend in bredere vergelijkingen ingebed.
40. Het *hele* naamwoordelijk deel van het gezegde bestaat dus uit de woordgroep: ‘zo slecht als mijn vader zegt...’. De ‘vader’ is slechts subject in de bijzin die gedomineerd wordt door de voorafgaande hoofdzin (waarbinnen de ‘Ik’ als subject fungeert).
41. Er zijn vele voorbeelden uit het alledaagse taalgebruik te geven, die duidelijk maken dat de grammaticale categorie van de ‘tegenwoordige tijd’ niet altijd in overeenstemming is met het betékenis-aspect ‘tegenwoordig’. In een zin als ‘Morgen kom ik’ drukt het presens een ‘toekomst’ uit. Vergelijk - wederom - M.C. van den Toorn, *Nederlandse Grammatica*, p. 174 e.v.
42. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 32
43. Jan Brokken (1976), p. 36. ‘Ray is Raymond Daum, een vriend uit de Amerikaanse tijd.
44. Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*^{3}, p. 326 e.v. Amsterdam / London, 1981
45. Idem, zowel onder het trefwoord ‘blue’ als ‘moon’.
46. Idem, onder de trefwoorden ‘air’, ‘spirit’ en ‘wind’.
47. Over het viertal oer-elementen ‘vuur’, ‘wind’, ‘water’ en ‘aarde’ schreef Gaston Bachelard een buitengewoon boeiende uiteenzetting in *L'Eau et les Rêves*^{15}, dat weliswaar op het *water*-motief is toegespitst maar tevens - gezien de sámenhang der elementen - aan de overige aspecten aandacht besteedt. Het principe waar zijn betoog op rust, is gelegen in het uitgangspunt dat met élk der elementen een bepaalde filosofische grondhouding én symbolische waarde corresponderen. De terreinen waarop deze ‘correspondentie-gedachte’ bij uitstek verwezenlijkt wordt, zijn de ‘dromen’ van een mens en - via de ‘verbeelding’ - zijn ‘poëzie’. Mayenne, 1979
48. Aldus de beschrijving van het pinkstergebeuren in *Handelingen* 2: 2-5. In het Grieks is overigens één en hetzelfde woord ‘pneuma’ aanduiding voor zowel ‘wind’ als ‘geest’, een samenloop van

betekenissen die wij in de vertáling (van het Nederlandsen Bijbelgenootschap) niet meer bemerken.

49. Hans Lodeizen, *Nagelaten Werk*, p. 165. De aantekening is gedateerd: 19 augustus 1949.
50. Jan Brokken (1976), p. 36
51. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 180
52. Merk op hoe Lodeizen ook in dit gedicht van beperkende relatieve constructies gebruik maakt.
53. Vergelijk hiervoor diens inleiding bij de bloemlezing *Nieuwe griffels schone leien* - De poëzie der avant-garde[7]. Den Haag, 1966
54. Paul Rodenko, *De dichter Hans Lodeizen.* In: *Maatstaf* 1 (1953-1954), p. 566-591
55. Algemeen gelden 'de vrije versvorm' en de 'autonomie van het beeld' als één van de bepalende kenmerken van *Vijftig.* Vergelijk (53).
    Merkwaardig laten Willem Sinninghe Damsté & Rob Molin zich uit op p. 66 van hun boekje over *Hans Lodeizen* (in de serie 'Grote ontmoetingen'. Nijmegen / Brugge, 1980), waar zij zeggen: 'Uit het feit dat Simon Vinkenoog in zijn bloemlezing uit het werk van de experimentelen *Atonaal* (1951) poëzie van Lodeizen opnam, kan men afleiden dat de Vijftigers hem als één van hen beschouwden. (...) De verwantschap tussen Lodeizen en de Vijftigers is o.a. de vrije versvorm. Een typisch kenmerk van de laatsten, de autonomie van de beeldspraak, ontbreekt bij Lodeizen'.

    De logica in deze redenering ontgaat me, terwijl de laatste uitspraak mij gewoon onjuist lijkt.
56. In de secundaire literatuur is hieromtrent - met soms het grootste gemak - van zulke uiteenlopende figuren sprake als: Gorter, Boutens, T.S. Eliot, Nijhoff en Paul Eluard.
57. Martinus Nijhoff, *Verzamelde Gedichten*, p. 19
58. Hans Lodeizen, *Gedichten*, p. 64

Luuk Gruwez
Hans Lodeizen, tussen prins en matroos*

> Een melancholieke vlinder in een herfstzon met nu en dan wat zon, en
> als de wind koel wordt zit hij ergens tegen een nog warme schuttingsplek
> met zacht trillende vleugels zo'n beetje te sterven.
> C. Rijnsdorp[1.]

Hoe komt het dat sommige gedichten die zo'n indruk van onvoltooidheid wekken een lezer tegelijk zo inpalmen door een haast bewust onliteraire en ongestileerde elegantie? Ligt dat aan de verwachting van wat een gedicht had kunnen worden en toch nooit geheel worden kan? Of speelt de gedachte aan Lodeizens eigen onvoltooide leven, op zijn zesentwintigste jaar afgebroken, hierin ook een rol?

Volgens mij dient een antwoord hierop gezocht te worden in de richting van de onderliggende toon in al deze gedichten: die van de twijfel, in het bijzonder in het soms aan het schizofrene grenzende ronddobberen op de grens van twee werelden die allebei de nominatie ‘echt’ en ‘werkelijkheid’ opeisen. Uitspraken waarin deze twee werkelijkheden met elkaar gekonfronteerd worden zijn er dan ook legio en vrijwel steeds is onderlinge onmin er de resultante van:

midden door dit uur
stroomt het supreem begrijpen
dat als een rivier
mijn twee landen scheidt
het een een droom
het ander droom's wolkenspel.

Uit deze enigszins platonische opvatting van de werkelijkheid kan men al vermoeden dat deze dichter abjekt en afwerend zou kunnen staan tegenover de objektief waarneembare wereld en tal van uitspraken bevestigen inderdaad dat hij resoluut kiest voor zijn eigen wereld, die van de droom: *deze wereld die ik liever zou kleuren / dan haar bewonen.* En elders luidt het: o - *mijn vriend - deze wereld is niet de echte.* Niettemin wordt deze opvatting, verder bladerend in deze poëzie, herhaaldelijk tegengesproken.

ik heb het belangrijkste besluit
ooit door een mens gedaan,
genomen:
een steen door de ruit
te slaan
van mijn dromen

De hoofddualiteit droom-werkelijkheid die haast in elk gedicht onderhuids of ekspliciet opduikt, evenals de nogal eens wisselende waardering ervan lijkt mij een rechtstreeks gevolg van Lodeizens gemakkelijk aanwijsbare grondhouding van twijfel en onzekerheid. Dat dit soms ook in de vormelijke ekwievalent van een indruk van onvoltooidheid werd vertaald, in verzen die vaak ritmisch, syntaktisch en metaforisch onafgewerkt of wat lukraak lijken, zal wel een zeldzaamheid zijn in de Nederlandse poëzie voor Vijftig. Afgezien van de vraag of Lodeizen al dan niet een belangrijke rechtstreekse invloed uitgeoefend heeft op de Vijftigers, lijkt hij mij onder meer omwille van een versplinterde wereldkonceptie in een ekwievalente vorm weergegeven een niet te onderschatten literair-historisch precedent van deze beweging. Al staat hij - het is waar - op dat gebied lang niet alleen, en al zou hij te midden van het gros van de Vijftigers wellicht een eenzame geweest zijn, meer gescheiden door verschillen, dan verbonden door punten van overeenkomst. Maar dit terzijde.

---

* Eerder verschenen in Ons Erfdeel, jrg. 21, 1978, no. 4.

Maar hoe nu die grondinstelling van twijfel en onzekerheid te omschrijven? Zo'n duiding vereist wellicht een onderzoek naar psychische wortels die buiten dit bestek vallen. Ongetwijfeld zou het niet moeilijk zijn die toe te schrijven aan de min of meer homoseksuele psyche van de dichter, zoals Anita Koster[2.] die reeds uitvoerig ontraadseld heeft in een artikel n.a.v. het wat mysterieuze gedicht voor 'Jim' en zoals die zich voornamelijk in zijn *Nagelaten Werk* meer dan eens manifesteert. In de loop van de jaren was er Lodeizens stijgende overtuiging dat hij niet veel meer voor de boeg had en dat hij zich ondanks zijn jeugd reeds in de wachtkamer van de dood bevond. Of het nu wel of niet een ziekelijke waangedachte van een melancholikus was, zijn poëzie wordt er niettemin in belangrijke mate door gekleurd.
ik ben niet jong meer en ik zeg / de waarheid schrijft hij in 1949, d.i. op 25-jarige leeftijd. En op andere plaatsen klinkt het net eender, zoals in dit gedicht:

> Er zijn nog talloze uitwegen en
> ontsnappingsmogelijkheden
> Ik ben 25 jaar en mijn leven begint pas
>
> maar nee het was later dan hij gedacht had.
> toen hij naar buiten stapte en de wereld zag.
>
> want ofschoon de kalender zei: zie de lente is er
> voelde hij dat zijn hart uitviel als een dode bloem

In het ergste geval heeft het besef tot een vroege dood gedoemd te zijn Hans Lodeizen amorf gestemd tegenover de werkelijkheid die hij verwerpt. Meestal is er evenwel een poging tot relativering, of verzet hij zich wat energieker tegen zijn 'condition humaine' in een soort omgekeerde patetiek: *het leven is ridicuul / en ik haat het.*

De twijfel die bij hem ook al eens 'lafheid' heet, heeft talloze vertakkingen en één ervan is de frekwente aanwezigheid van schijnbare tegenspraken. Ik heb in dit opzicht reeds de variërende waardering van de dualiteit droom-werkelijkheid genoemd, een dualiteit die in de cyklus 'Het hart met de al te grote hand' (1948) naar een klimaks wordt gevoerd en waarin het hart de wereld van de droom en de hand de opdringerige werkelijkheid symboliseert. Dat deze konfrontatie uiteindelijk niet tot een verzoening leidt, wordt elders als volgt geaffirmeerd: *de bruiloft van hart en handen is mislukt.* Hieruit blijkt meteen Lodeizens mislukte poging om de allergrootste tegenstelling binnen hemzelf uit te wissen.

Op identieke wijze wordt in zijn poëzie nog een gamma aan andere tegenstellingen geponeerd. Eén van de meest opmerkelijke is wel de soms wat vreemde vermenging van plezier en Weltschmerz binnen eenzelfde gedicht:

> Ik speel met het droevige touw van de tijd
> huil lach praat een beetje huil lach
> en leer de buigzaamheid van het verdriet

Over deze *buigzaamheid van het verdriet* of Hans Lodeizens wat aparte melancholie, verbonden met zijn vergankelijkheidsbesef, wil ik het verder nog hebben. Voorlopig wil ik hier volstaan met een aantal verzen die eenzelfde legering van Weltschmerz en vreugde vertonen:

> Ik ken alle tranen van de eenzaamheid
> sla mij maak mij open
> ik ben een roos van vrolijkheid

Andere tegengestelde begrippenparen zijn o.m. moed-lafheid, het reeds vermelde jong-oud, en tenslotte leven-dood, wat bij de dichter telkens even zo goed omkeerbaar is. Vrijwel steeds wordt hij op deze manier behoed voor naar dogmatiek zwemende uitspraken. De onzekerheid is zo belangrijk in zijn wereld dat ze zelfs elke verbale benoeming op losse schroeven zet. Vele bevestigingen schijnen door een ontkenning in hun tegenstelling vernietigd te worden.

Paul Rodenko vraagt zich in zijn zeer overtuigend essay over Lodeizen[3.] af, hoe het mogelijk is, dat al deze tegenstellingen de frappante eenheid van toon bijna nergens verstoren. En hij zoekt het antwoord in de in zijn opinie Hegeliaanse cyklische wereldopvatting van de dichter. Slechts binnen de bescheiden en keurig omheinde ruimte van een gedicht slaagt Lodeizen er soms even in zijn inherente tegenstellingen te verzoenen in een syntese. Rodenko ziet dit vormelijk o.a. gebeuren in de veelvuldige aanwending van zwevende, stromende woorden die het verstarren van antithesen moeten tegengaan, zoals de werkwoorden 'stromen, zweven, zeilen, aanspoelen, drijven, zwemmen, etc.' en korresponderende substantiva als 'golven, zee, rivier, water, boot, zeil, gondola, schommel, dans, wals, e.a.'. Verder merkt hij de al even veelvuldige aanwezigheid op van 'kalmerende woorden', dit zijn woorden als 'zachtjes, langzaam, een beetje' die de stelligheid van de formulering verminderen.

Betekent dit nu dat poëzie als syntesemogelijkheid de uiteindelijke oplossing is van Lodeizens problematiek? Zeer zeker niet. Ook al wordt poëzie door hem niet steeds als een zinledig bedrijf ervaren, toch stelt hij de efficiëntie ervan ernstig ter diskussie. Ook hier blijkt schrijven niet meer dan een Sisyphushandeling. Het is de taak van de poëzie een *innerlijk behang* te zijn, d.i. de innerlijke leegte wat op te smukken, ze te betrekken in een spel van woorden, zonder de mogelijkheid ze op te vullen. Hoe sprekend zijn in dit opzicht niet de beginregels - tegelijk ook de herhaalde eindverzen - van een gedicht dat daar helemaal aan gewijd is en dat gericht is aan de Amerikaanse vriend en dichter James Merrill, van wie in het *Nagelaten Werk* nog een aantal uitstekende vertaalde gedichten worden aangetroffen:

Jim ik zou willen weten
wat maakt het de moeite waard
dat je door blijft schrijven
brieven, opstellen en gedichten

Krasser wordt het gesteld in de prozatekst ‘Life with Father’: *Ieder boek is een graf, ieder woord is een lijkkleed. Wat ons het liefste is begraven we zodra we het noemen.* Schrijven wordt hier veeleer als een omgekeerde terapie opgevat. En toch wordt dit in een ander gedicht weer gedeeltelijk tegengesproken: *Ik zal nooit* ‘*grote*’ *dingen schrijven, maar mijn pen zal proberen de ziekte en extase van lichaam en ziel te volgen.* En vooral: *ik schrijf omdat ik leven wil.* Niettemin kan ter aanvulling van de betwijfelbare terapeutische waarde van dit schrijverschap nog aangevoerd worden dat de dichter ten aanzien van de buitenwereld op onbegrip stuit en zich door zijn dichterschap als het ware nog konfirmeert in zijn positie van buitenstaander en zonderling:

de mensen zullen wel weer zeggen:
nee jij spreekt niet voor ons
je stem is een innerlijk onweer.

Lodeizens statuut van buitenstaander brengt hier meteen een andere vertakking van zijn grondhouding van twijfel en angst ter sprake: die van eenzaamheid en melancholie. Zoals ik reeds gesteld heb, is de melancholie die uit vrijwel al deze gedichten spreekt onontrafelbaar verbonden met een sterk ontwikkeld tijdelijkheidsbesef. Eén van zijn belangrijkste worstelingen binnen de tweestrijd droom-werkelijkheid is die met *het droevige touw van de tijd* en met name vooral de eigen aftakeling. Al wordt een en ander wel voorgesteld als een spel - zoals haast alles bij hem, het hele leven inkluis - toch is het een spel dat met de ernst van een bijna ziekelijke nieuwsgierigheid gespeeld wordt.

Niet de dood, maar wel de aftakeling heeft iets vreeswekkends, want al vertegenwoordigt de dood de uiteindelijke rust *(enkel / de dood stelt gerust)* en al wordt de dood in een gedicht als *het water* - samen met de zee vaak een symbool voor de dood bij Lodeizen - iets Lorelei-achtig verlokkelijks toebedacht, toch en a-fortiori misschien wordt de aftakeling niet met eenzelfde mildheid beschouwd. De dichter buigt zich wat narcistisch over het eigen lichaam, ziet het ondanks zijn jeugd wat ouder worden, ervaart het als een beetje ziekelijk en trekt zich wat genoegzaam en gelaten terug in de eigen bleke ziekelijkheid.

Al wordt de melancholie herhaaldelijk als onverlosbaar voorgesteld, toch wordt er niet echt een oplossing gezocht en wordt er integendeel een zeker genoegen gepuurd uit de droefheid. Vandaar misschien dat sleutelwoorden als ‘plezier’ en ‘droefheid’ uiteindelijk bijna synoniem zijn. Het leven en de wereld worden als een *wond* ervaren, de anderen als een voortdurende dreiging of op zijn minst een bron van onbegrip - *zij lopen langs mij en het is een ander / zij zijn anderen als zij langs mij lopen* - maar Lodeizen trekt zich prinselijk terug uit het ‘hic et nunc’ dat nooit geborgenheid waarborgt.

Het is in dit opzicht opmerkelijk dat het echte samenzijn nooit of slechts uiterst zelden in een reëel heden wordt gesitueerd, wel steeds in de droom (*ik heb hen lief in mijn dromen*), in het verleden (*zij waren altijd samen - wij zijn samen geweest*), of in een vaag toekomstperspektief, (*ik zal bij je terugkomen als een schip*). Het dichterlijke ik zit niet alleen gevangen tussen droom en werkelijkheid, maar eveneens tussen verleden en toekomst. Als een matroos zwerft hij rusteloos rond in de werkelijkheid om de zeer beschermde geborgenheid te vinden van *een prins in zijn boudoir.* Uiteindelijk wordt dit prinselijk boudoir enkel breekbaar gerealiseerd in de droom, maar dan opnieuw in een zorgvuldig gekoesterde elitaire en aristokratische droom, die wel niet groots van opzet is, maar die toch ver van de ontluisterende werkelijkheid wordt gesitueerd. Het feit dat dit eskapisme gedoemd is, maakt deel uit van Lodeizens melancholie.

Het tema van het vluchten, verweven met het reismotief, gaat vaak genoeg gepaard met een falen:

het leven is te kort: de droom alleen duurt lang genoeg
als wij eens de vlucht namen, deze lente kan ons toch niet redden

en ook wat jij gezegd hebt wat is er
van overgebleven dat ons helpen kan
je stem is kaal als een spiegel
ik ben miserabel alleen
achtervolgd als in een nachtmerrie
door het erotische mechaniekje
ah! er is geen uitweg

Uit bovenstaand gedicht, waarin *het erotische mechaniekje* ter sprake komt, evenals uit het herhaaldelijk opduikend reis- en vluchtmotief blijkt tamelijk evident dat de spanningen met de wereld ook een als lichamelijk aangevoelde onwennigheid in zich bergen. Vluchten zal dan in zekere zin ook zoveel betekenen als een ontsnappen aan de eigen lichamelijkheid met de bedoeling haar opnieuw te realiseren buiten de normale wereldse kontekst.

De lichamelijkheid krijgt hier dan ook iets engelachtigs, niet omdat ze ontzinnelijkt zou worden, maar omdat ze vaak van een wat onaardse zinnelijkheid getuigt, los van de kulturele versierselen, terwijl ze de dichter verwant maken met dier en kind, meer dan met zijn gelijken: *ik ben het zuiverste dier op aarde en ik weet dat er een lange / droefheid in mijn lichaam woont / die is niet uit te geven* lees ik ergens, en daarom wil hij zijn droom ook werkelijk maken - *ik wil een wereld maken van mijn lichaam* - terwijl hij zich ondertussen toch maar wat uitkomstloos afvraagt: *wanneer zal ik slapen / in een dierbaar lichaam.* Lodeizen beseft de onmogelijkheid om zijn lichaam hier af te breken om het binnen een gedroomde kontekst opnieuw op te bouwen. Ook hier komt de lezer in aanraking met een falend eskapisme. Het gevolg hiervan is een verdere vervreemding, een aksentuering van de gespletenheid die zich reeds op tal van gebieden onderscheidde: *ik weet anders van het / lichaam maar weinig af / het is een plezierschip / met mij de toerist.*

Alleen in het proza uit het *Nagelaten Werk* en met name in de tekst ‘Indoline, het geluk op aarde’ schijnt het dichterlijke ik er een enigszins gewijzigde visie op na te houden. Deze tekst is in meer dan een opzicht merkwaardig. Niet alleen bekent het dichterlijke ik zich hier kortstondig tot een aards geluk, maar bovendien is het lichaam daar de aanleiding toe: *Zij hebben geen recht om te zeggen dat er geen redding op aarde is, (...): want daarvoor zijn we teveel lichaam. Zolang er het plezier is van ploeteren in een meer, (...) zal ik weigeren om opium te brengen in mijn middagkamer.* Komt het omdat dit één van de zeldzame plaatsen is in dit dichterlijke oeuvre waar de homoseksualiteit minder enigmatisch geavoueerd wordt dat hier meteen ook een strijdbaarder levenselan wordt ontwikkeld? In elk geval komt hier een minder vertrouwde Lodeizen aan bod, die ik wil karakteriseren met een nogal krasse, wellicht aan zijn homofilie ontsproten, anti-feministische uitlating:

De eerste liefde was de liefde van de man; de
eerste haat was de haat van de vrouw - die kinderen baarde: vruchtbare haat.
De man is ál symmetrie: de vrouw is misvormd en puntig.

De man is kracht, bedwongenheid en gevoel.
De vrouw is zwakte, klacht en onechtheid.

De man is passie en zwart ongeluk.
De vrouw is rozentuin en tranen.
De man is de overwinnaar van de aarde.

Ondanks dit dichterlijke buitenbeentje blijft het ik meestal vastgeankerd in een met alle nodige attributen versierd narcissisme dat de lichamelijke onmogelijkheid van een echte ontmoeting moet kompenseren. Aristokratie, schoonheid, sublimering, narcissisme: het zijn wellicht slechts evenzovele bewoordingen voor wat de vergulde eenzaamheid van de dichter komponeert. Dikwijls wordt een reddeloosheidsgevoel (o *red mij*) narcistisch gestalte gegeven in bijna ekshibitionistisch klinkende zelfaanprijzingen. De symboliek van de spiegel is allang niet vreemd aan deze gedichten, maar uranistischer klinkt het wanneer er her en der te lezen staat: *ik ben de enige.* Of: *neem mij mee ik ben / een rijk iemand.*

En ondertussen leunt Narcissus in een ander gedicht verder *op een voet van marmer* en de andere die hij zoekt is misschien niets anders dan een spiegelbeeld waartegen hij zeggen kan: *jij bent de enige*, eveneens een her en der herhaalde uitspraak in deze gedichten. Is het immers niet opmerkelijk dat die andere als het ware over bilokatiegaven moet beschikken, omdat hij tegelijk *ergens* en *nergens* schijnt te zijn? In een gedicht luidt het *ik weet dat je nergens bent*, in een ander *ik weet dat je nog ergens bent* en in nog een ander *ik wou dat ik je ergens vinden kon / maar ik weet dat je nergens bent op aarde.* Eén van Lodeizens mooiste liefdesgedichten eindigt met deze markante verzen:

ik was zeker dat je me niet verlaten zou
morgen misschien zul je terugkomen
of anders overmorgen of wie weet wel nooit
maar je kunt me niet verlaten.

De geliefde neemt dus nooit reële afmetingen aan en lijkt verdacht veel op een gesublimeerde afspiegeling van het dichterlijke ik. Blijkens die cyklus ‘Hij of Zij’ (1949) schijnt er trouwens ook al onzekerheid te bestaan over haar of zijn geslacht. Wat blijft er dan nog over voor deze rusteloze matroos, op zoek naar de rust van het prinselijk boudoir, zich thuis noemend *onder het rapalje als onder de elite*, maar die in feite nergens thuis is in de werkelijkheid? Een van fatalisme doordrongen op zichzelf besloten bestaan en gelukkig ook nog *de buigzaamheid van het verdriet*: hij verbuigt zijn verdriet onophoudelijk tot schoonheid waaruit hij dan opnieuw een zekere vreugde kan puren. Schoonheid en weemoed hebben hier inderdaad alles met elkaar te maken en konditioneren de mogelijkheid van elkaars bestaan. Eén van de mooiste gedichten is hier tevens het meest illustratief:

hij is beter dan hen allen
in zijn oog is de wereld iets triester
maar ook iets mooier dan zij is
en hij huilt nooit.

langs al de paden van het gewone
is hij naar de mensen gewandeld
en hij is teruggekomen met de wereld
nog iets triester in zijn oog en
iets mooier, als een kleine lach...
hij huilde nooit

waarom schrijf ik dit op
om hem te leren kennen
om zijn gezicht te herkennen
als ik hem tegenkom onder de duizenden.

er zullen altijd mensen zijn
bezig, zoals ik, te bedenken
wat het mooiste is.

Zoals Herman De Coninck[4.] zeer terecht opmerkt lijkt poëzie hier inderdaad een spel dat de dichter speelt i.p.v. te huilen. En in het spel koncipieert hij een hele wereld, waarin hij kortstondig thuis kan zijn. Hij die zich in de werkelijkheid beklaagde over zijn eigen zwakheid neemt in zijn op basis van zorgvuldig gekoesterde schoonheid verbeelde wereld plotseling omgekeerde allures aan, die van een heerser, *ridder en slotvoogd van zijn genot*, die met een adellijke aisance kan dekreteren:

> en ik zal deze wereld innemen ik
> wil deze komende vijf jaren de
> wereld proberen en als ik haar
> goedvind, zal ik haar meenemen

De gedroomde wereld is er dus een die in vele opzichten slechts een omkering is van de werkelijke wereld. Ik wil er nogmaals de nadruk op leggen dat dit zeker niet hoeft te betekenen dat de melancholie een bevredigende uitweg heeft gevonden. Niet alleen is de schoonheid van de verbeelde wereld al te gemakkelijk aantastbaar en wordt zij meestal enkel gekarakteriseerd door de kortstondigheid van een verpozing, maar ook wordt zij ondergraven door een pijnlijke luciditeit waarmee de dichter in zijn *Nagelaten Werk* kan affirmeren: *de prijs der schoonheid / heeft mij nooit geholpen.* Iets wat de schoonheid - ondanks deze uitspraak - wel vaak kan, is de dichter behoeden tegen radeloosheid en de schade beperken tot de *zachte misère* die zijn woorden kenschetst.

Ik heb eerder al gesuggereerd dat wij hier te doen hebben met een wat vreemdsoortige melancholie. Wat die indruk nog versterkt, is het feit dat zij die psychoanalytisch reeds uit een taboe ontstaan is zelf nog eens als een taboe ervaren wordt. De hardnekkigheid waarmee het niet-huilen wordt vooropgesteld is in verband daarmee signifikant, evenals het feit dat geluk als een plicht wordt beschouwd: *ik moet gelukkig zijn / ik ben ongelukkig.* Lodeizen voelt zich als in een morele dwangbuis gevangen wanneer hij vreest zich te moeten konformeren met *la voix du peuple* waar die luidkeels eist: *wij willen geamuseerd worden.* Eén en ander is niet verwonderlijk, gelet op een sterk ontwikkeld schuldgevoel dat onder meer tot imaginaire zondebelasting aanzet. In het gedicht ‘De Schuldeiser’ wordt er een justifikatie te berde gebracht voor het feit dat hij niet gewerkt heeft, maar sterker is elders de waangedachte *ik ben het die gestolen heeft* en *ik heb gestolen.*

Zo gaat Hans Lodeizen door de wereld met de overtuiging dat noch weemoed, noch dat geluk dat hij wenst, getolereerd wordt. Zijn opvatting over het geluk is nochtans - zoals al gezegd - zeker niet ambitieus van opzet en bij benadering terug te vinden in zijn verlangen niet te hoeven werken of in deze uitdrukking van een Russische dame uit ‘De Buigzaamheid van het Verdriet /’: *als de wereld één enkel bed was / dan bleef ik er altijd in.* Zo komt hij er zelfs toe zijn eigen droom een *oneerlijk zeemansgraf* (cfr. Slauerhoff: Een Eerlijk Zeemansgraf) te noemen, mooi genoeg, dat wel, maar ten dode opgeschreven.

En hij mijmert dan maar wat verder, wachtend zonder grote verwachting, de wisseling der seizoenen gadeslaand, om in de herfst zijn seizoen te herkennen, de wenteling van de aarde om haar as volgend, om in de avond zijn eigen dalende kurve te vernemen, in alles wat gedijt datgene bemerkend wat haastig wegijlt met de tijd. Tussendoor vraagt hij zich nog een keer af of hij niet langs alle wegen de wereld zou moeten ingaan, maar hij is al te moe, heeft al teveel gereisd en de wereld was hem steeds een beetje vreemd. Hij vertoeft in een vreemde kennis: *ik lach en weet dat ik zeer ziek ben.* Hij weet dat die kennis zich nog zal uitstrekken tot de dag waarop hij zeggen zal: *dit is de lente waarin ik stierf.* Op 26 juli 1950 komt die dag voor Lodeizen. Laat in de avond overlijdt hij in een vreemde stad, Lausanne. Lang voor hij ziek werd, wist hij al dat hij ernstig ziek was.

En hoe is het nu, meer dan een kwarteeuw na zijn dood, met zijn poëzie gesteld? Misschien staat ze wat dichter bij deze tijd dan de poëzie die onmiddellijk na hem kwam. Wordt deze tijd niet gebrandmerkt door dezelfde vermoeidheid die Lodeizen eigen was, samen met het onvermogen om anders te leven dan in anachronismen, wat eveneens onmogelijk blijkt? En wint her en der niet de opvatting veld dat wij in de herfst van een kultuur leven met het einde van een millennium vlakbij? De aarde is moe van dat eeuwige wentelen om dezelfde as - zo schijnt het - en hier en daar brengt ze al een aantal gekneusde romantici voort aan wie het levensgevoel van Lodeizen niet vreemd is. Wel beschikken zij niet steeds over dat kleine brokje verwondering waarmee hij het leven kleurde. Alles is immers déja-vu en van een toenemende inertie. Hun kleurpotloden zijn sinds een vorige tijd ongebruikt, maar er is meer wat hen met hem verbindt.

Zo krijgt ook het kontradiktorische nog een kans: een dichter met een wat ouderwets, nostalgisch en anachronistisch levensgevoel wiens poëzie toch nog een voorbode is van een tijd die ruim een kwarteeuw na zijn dood de zijne lijkt te zijn. Anders of beter dan in dit gedicht zou hij zichzelf, nu, niet hebben kunnen herdenken:

> hij kende van liefde enkel de bewegingen:
> de handkus, de geste, de lach, het verdriet
> hij kende de gebaren van verwondering
> en voor zijn angst boog hij als een harlekijn
> hij wist: liefde is enkel bewegingen.
>
> hij schreef in de mensen als in steen
> hij was veel ouder dan de minnaars, dan
> diegenen die de waarheid spreken hij
> was een levende leugen de tegenspraak
> rustig de gramophoonplaat opzettend.
>
> en wat een gratie in het buigen van
> zijn pols en wat een leven in de deining
> van zijn smalle lippen wat een licht
> in die ogen als twee meteoren een heelal
> woonde er om hem maar hij was niemand.

12 april 1949.[a.b.]

Eindnoten:

1. C. Rijnsdorp, *Hans Lodeizen.* In: *Op zoek naar het geheim*, *Gebundelde Essays*, Bosch en Keuning, Baarn, 1954, blz. 103-107.
2. A. Koster, *Sterren kijken bij Lodeizen.* In: *Merlyn*, 1966, (4), nr. 2, blz. 120-122.
3. P. Rodenko, *De dichter Hans Lodeizen.* In: *Maatstaf*, 1953, (1), nr. 4, blz. 566-591.
4. H. De Coninck, *De buigzaamheid van het verdriet.* Een *opstel over Hans Lodeizen.* In: *Ruimten*, 1967, (6), nr. 23-24, blz. 17-20.

---

[a] Hans Lodeizen, *Het innerlijk Behang en andere gedichten*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam 1974.

[b] Hans Lodeizen, *Nagelaten Werk*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1975 (derde druk).

W.A. Wilmink
De moeheid in een bootje[*]

voor Tineke Krol en M. Scholten

De bundel *Het innerlijk behang* is bij mijn weten het enige wat Lodeizen ooit van zichzelf in druk zag. Al het andere is nagelaten werk[1.].

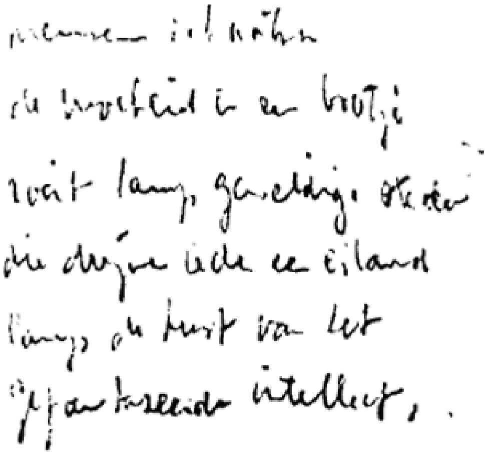
Het innerlijk behang opent met het volgende gedicht:

de moeheid in een bootje
roeit langs geweldige steden
die drijven ieder een eiland
langs de kust van het
gefantazeerde intellect.

Wat is dit voor gedicht, en waarom is juist dit gedicht het eerste van de bundel?

de moeheid in een bootje
roeit langs geweldige steden

Vergelijken we 1 ‘de man in de mist liep naar huis’ met 2 ‘de man liep in de mist naar huis’, dan wordt duidelijk dat ‘in de mist’ in 1 gebruikt is om de genoemde man van een of meer andere mannen te onderscheiden. In 2 is dit niet het geval. ‘De moeheid in een bootje’ is een specifieke moeheid, ter onderscheiding van andere ‘moeheden’.



[illegible]
de moeheid in een bootje
roeit langs geweldige steden
die drijven ieder een eiland
langs de kust van het
gefantazeerde intellect,

Variant van het openingsgedicht uit *Het innerlijk behang.*

We staan hier meteen voor een probleem, gevolg van het ‘op de letter nemen’ van de mededeling. En zolang zich geen oplossing aandient, kan men zich afvragen, òf we wel zo nauwkeurig moeten lezen. Komt het er zo op aan, bij Lodeizen.

Ik zal twee voorbeelden geven van gevallen waarin een andere lezing de moeite waard is gebleken. Het eerste ontleen ik aan het gedicht ‘De stad is een marionettenspel’, waarin de volgende zinsnede voorkomt:

de hand
die bewegelijk het geluk van jou
of zonder jou beoefent

---

[*] Eerder gepubliceerd in Tirade, jg. 10, nr. 112, p. 212-221

Lodeizen is te gedesillusioneerd om het geluk te zien als iets dat iemand overkomt. Het moet worden beoefend. Volgens mij is het hier beoefende geluk, gezien ook het 'onwillige plezier' verderop in het gedicht, de mutuele onanie. Men kan zich nu afvragen, waarom er staat 'het geluk van jou of zonder jou', terwijl 'met jou of zonder jou' de gewone manier van zeggen is. Ik heb de volgende verklaring:

De hand van de ik is in staat de ander, of hemzelf, tot de climax te brengen, weet het lichaam van de ander (dat geïsoleerd blijft) of het eigen lichaam (dat geïsoleerd blijft) te bespelen maar kan geen relatie tot stand brengen. 'Het geluk met jou' zou saamhorigheid te kennen geven. Doordat 'van' gekozen is in plaats van 'met', wordt die saamhorigheid geëlimineerd en het beoefenen van het geluk wordt een des te sterker 'faire l'amour'.

Ook het gedicht 'De schuldeiser', uit het nagelaten werk, bevat een dergelijke subtiele afwijking van wat men zou verwachten. Ik citeer de betreffende strofe:

> nee, ik kan de wereld niet verzaken ik
> zal het leven door moeten gaan mijn
> vrienden hulde brengend me op de
> wolken voortslepend langzaam oud
> wordend als een boom in een bosbrand.

'Me op de wolken voortslepend' is wonderlijk genoeg, maar valt in het gedicht als geheel wel te interpreteren, omdat er iets als een identificatie met de zon plaatsvindt in de strofe die aan de geciteerde voorafgaat. 'Langzaam oud wordend als een boom in een bosbrand' is een wanhopige constatering over het leven dat, ook in het zicht van de spoedige dood, zijn trage tempo niet versnelt. De boom is van nature, de ik is door zijn plichtplegingen ('mijn vrienden hulde brengend') geremd in een snelle ontwikkeling.

Het voorgaande zou kunnen volstaan als verklaring voor 'langzaam *ouder* wordend als een boom in een bosbrand'. Er staat 'langzaam *oud* wordend'. En een boom in een bosbrand wordt niet oud. 'Oud' (in plaats van 'ouder') voegt een aspect van leugen aan de mededeling toe. De boom in zijn groeitempo, en de ik in zijn plichtplegingen, pretenderen dat zij de tijd hebben. Zij negeren de naderende ramp, groeien naar ouderdom toe, *alsof die bereikbaar was.*

Er is een frappante gelijkenis tussen deze strofe en wat Morriën in Libertinage (jaargang 1951, blz 41) over Lodeizen schrijft:

> Achteraf heb ik pas begrepen hoeveel spel er in alles van hem was, hoe hij met de zekerheid van een spoedige dood voor ogen zijn vrienden met zijn vrolijkheid om de tuin leidde.

Gezien het voorgaande is er alle reden om Lodeizen's taalgebruik op de voet te volgen. Het onderscheid tussen 'de moeheid in een bootje' en andere vermoeidheden blijft dus van kracht, en blijft voorlopig als probleem genoteerd.

roeit langs geweldige steden

De moeheid, gespecificeerd door 'in een bootje' en gepersonifieerd door 'roeit', 'roeit langs geweldige steden'. Nu moet men een heel eind roeien om meer dan één geweldige stad te passeren, tenzij de 'steden die drijven ieder een eiland' samen de stad New York uitmaken. En er is veel in *Het innerlijk behang* dat met Lodeizen's reis naar Amerika te maken heeft, met name de gedichten 'De avond in Central Park, New York', 'Avond bij de Merrill's', 'Voor Jim', en 'Jim ik zou willen weten' (de laatste twee omdat ze waarschijnlijk gericht zijn tot Lodeizen's Amerikaanse vriend Jim Merrill).

Er is een andere mogelijkheid, die misschien beter past in de gedichten van Lodeizen. De steden zouden dromen of dagdromen kunnen zijn. Ook in dat geval zou men er op korte termijn een aantal kunnen passeren, en er zijn bij Lodeizen nogal wat voorbeelden van de meervoudsvorm 'steden', gebruikt in een context die van de werkelijkheid is losgeraakt. Een paar voorbeelden:

ik drijf in een gondola
langs versierde steden; muziek
komt mij als zwermen duiven tegemoet
ik lach en weet dat ik zeer ziek ben.

(uit: 'Ik ben een mijl verder dan gisteren')

toen de moeheid kwam
ben je met haar meegevaren
door het betoverd donker
steden in van wit genot

(uit: 'De buigzaamheid van het verdriet:
'Er was wild geruis van stemmen')

Beide fragmenten hebben veel weg van het gedicht 'De moeheid in een bootje'. Het eerste zou regelrecht afkomstig kunnen zijn uit een poëtisch getint reisverslag, als er sprake was van één stad. Nu lijkt het er meer op, dat er droomsteden opdoemen, fata morgana's, die alleen maar uit de verte met Venetië van doen hebben. Bij de 'steden van wit genot' uit het tweede fragment hebben we nog duidelijker te doen met visioenen: alle realiteit is er vreemd aan.

De 'versierde *steden*' en de '*steden* van wit genot' maken deel uit van een wereld die in Lodeizen zelf zijn begin en zijn einde heeft. Zo zijn in 'verdronken in *steden* van ongewillige pijn' (de eerste woorden van 'Op bezoek') de steden onwerkelijk, terwijl de woorden in het plaveisel van de *stad* verdrinken' (uit: 'Hij was de allerbeste') alles met een reële stad te maken hebben.

Lodeizen gebruikt het meervoud 'steden' vaak met betrekking tot visioenen, maar het kan best zijn dat hij dat in zijn openingsgedicht nu juist niet doet: New York blijft als mogelijkheid aanwezig.

langs de kust van het gefantazeerde intellect

Als 'steden' staat voor New York, dan zou 'de kust van het gefantazeerde intellect' de kust kunnen zijn van Amerika, dat immers zo'n hoge dunk heeft van zijn verstandelijke vermogens. Het is evenwel de vraag of het woord ‘van’ in deze zinsnede hetzelfde doet als in de structuur ‘de kust van Amerika’.

In het gedicht ‘Ik kan in nieuw gebouwde steden wonen’ beschrijft Lodeizen een moment waarop de ochtend ‘ongewassen en een beetje huilerig *in het douchehokje van de hemel* staat’. Dit betekent niet dat de hemel een douchehokje *heeft*, zoals Amerika een kust heeft, maar dat de hemel een douchehokje *is.* De hemel wordt gereduceerd tot douchehokje, en het is dus niet zo, dat het hokje een onderdeel van de hemel is. Was dat wel het geval, waar zou het zich dan moeten bevinden? Wat voor deel van de hemel zou het zijn?

Een dergelijke structuur van het type ‘de meren van haar ogen’, waarbij dan de ogen geen meren *hebben*, maar meren *zijn*, is in de poëzie niet ongebruikelijk. Lodeizen maakt er veel werk van: ‘de weg van zijn oor’, ‘de rivier van zijn ogen’, (in ‘Luister: toen ik nog met hem leefde’), ‘de weg van je oren’, ‘de boerderij van je mond’, ‘de put van je ogen’, ‘de beek van je haren’ (in ‘De buigzaamheid van het verdriet: Er was wild geruis van stemmen’), ‘de schommel van de wind’, ‘de dauwdrop van de maan’ (in ‘Brief van boord’) etcetera.

Met vergelijkingen in de strikte zin van het woord hebben we in dit soort gevallen niet te maken. Als we namelijk ‘de meren van haar ogen’ stellen tegenover haar ogen zijn als meren’, dan blijkt dat het laatste zinnetje ‘ogen’ en ‘meren’ als verschillende en alleen maar *vergelijkbare* objecten uit de werkelijkheid te kennen geeft, terwijl in ‘de meren van haar ogen’ twee ogen ‘meren’ genoemd worden, waarmee twee meren zijn gecreëerd die buiten die ogen om niet bestaan.

Zo zijn de ‘steden van wit genot’ en de ‘steden van ongewillige pijn’ (door ons al eerder als visioenen uit de realiteit gebannen) slechts de manifestaties van respectievelijk genot en pijn: slechts het genot en de pijn zijn reëel aanwezig, en de steden bestaan bij de gratie van die gevoelens. En zo ook is in de woorden ‘in de lange avond van zijn begeerte gaat hij dood’ (slotregels van ‘In de grote cirkel van de zee’) geen sprake van een werkelijke avond, maar alleen van begeerte, die zich tot iets als ‘avond’ heeft verdicht.

In ‘steden van wit genot’, ‘steden van ongewillige pijn’, ‘de lange avond van zijn begeerte’ is steeds het psychische het uitgangspunt, en de rest is illustratie van de wijze waarop het psychische zich manifesteert. Dit zou ook het geval kunnen zijn in ‘de kust van het gefantazeerde intellect’, als we hier met eenzelfde structuur te maken hebben.

Voor het gedicht ‘De moeheid in een bootje’ hebben we nu de volgende mogelijkheden:

1. De reis is langs New York. Het land achter de kust is Amerika.
2. De reis voert door de psyche, voor dat doel in kaart gebracht. Het land achter de kust is het intellect. New York en Amerika zijn hoogstens als reminiscentie aanwezig.
3. Er is helemaal geen sprake van een land achter de kust: het intellect heeft geen kust, maar is een kust. Die kust bestaat niet buiten het intellect om. Ook hier: New York en Amerika hoogstens als reminiscenties.

roeit langs geweldige steden
die drijven ieder een eiland

De steden ‘drijven ieder een eiland’, waarbij men mijns inziens niet moet lezen dat de eilanden door de steden worden voortgedreven, maar dat de steden, zoals ze daar drijven, eilanden zijn. Van ‘drijven’ kan men al spreken, als iets in het water ligt. Het hoeft dus niet zo te zijn dat de eilanden zich verplaatsen, maar mogelijk is dit wel: daar de eilanden zich bevinden tussen de roeier en de kust, kan de roeier bepaalde vaste punten op de eilanden minder lang in het oog houden dan bepaalde vaste punten op de kust, die nu eenmaal verder weg ligt. Voor hem veranderen dus de eilanden van positie ten opzichte van het bootje èn de kust.

Lodeizen's eilanden zijn, evenals zijn ‘steden’, in geen atlas te vinden. ‘Eiland’ staat bij hem dikwijls voor een meer of minder erotische ‘splendid isolation’:

> levend heb ik bestaan
> op een eiland zwevend
> midden in zee

uit: ‘Levend heb ik bestaan’, een gedicht dat waarschijnlijk over zelfbevrediging gaat)

een troebele
genade zwemt als lover
op de nacht drijvend naar
mijn ondergrondse eiland

(uit: ‘Op bezoek’)

hij was de dertig net gepasseerd
en glimmend van vrolijkheid hoorde
hij de tuinen van zijn gevoel als een
eiland dat zucht van genot.

(uit: ‘O! en de gracieuze handbeweging’)

‘Eiland’, gecombineerd met het meervoud ‘steden’, maakt voor het gedicht ‘De moeheid in een bootje’ een psychisch landschap tot het meest waarschijnlijke, wat er ook verder nog meespeelt. Of het woord ‘ieder’ aan de confrontatie met de steden nog iets toevoegt (er een ‘ontmoeting’ van maakt) laat ik in het midden.

Een poging tot interpretatie.

Om tot een samenvatting te komen van wat in dit gedicht wordt meegedeeld, ga ik er van uit dat de ik zich in dezelfde ‘geografische’ positie bevindt als de moeheid. Misschien is de moeheid in zijn huid gekropen, om met hem te handelen naar believen.

De ik is dan, met de moeheid mee, van de kust van het intellect losgeraakt. Tussen hen en de kust bevinden zich eilanden, die vanaf de kust misschien ook wel waarneembaar zijn, maar dan in hun ware aard, namelijk als fantasieën. Vanuit de positie waarin de moeheid Lodeizen gebracht heeft, zijn ze reëel: het intellect kan, om een term van Freud te gebruiken, geen *censuur* meer uitoefenen op de met steden bevolkte eilanden, kan ze niet langer als waanvoorstellingen van de hand wijzen. Nu de moeheid regeert over de ziel, heeft het intellect er geen vat meer op, en veranderen alle waarden. Verzinsels worden normatief, het kritisch vermogen, dat ze als verzinsels kon bestempelen, wordt nu zelf een verzinsel, en wel van de meest precieuze soort, gezien de z in ‘gefanta-zeerde’.

Voor deze interpretatie maakt het niet veel uit, of het intellect hier een kust *is* (‘de meren van haar ogen’), dan wel een kust *heeft* (‘de kust van Amerika’): de tweede mogelijkheid maakt de zaken ingewikkelder, omdat er in dit geval ook nog van een land echter de kust sprake is, maar valt toch wel te interpreteren. De kust zou namelijk het randgebied kunnen zijn, waar de gecontroleerde waarheden ophouden en de fantasie begint.

‘De moeheid in een bootje’ is, zoals we zagen, een nader gespecificeerde soort moeheid. Het is die moeheid, die de verschillende functies van de psyche uit elkaar doet drijven. Met deze vage omschrijving volsta ik. Een nauwkeuriger aanduiding (postcoitum of dope, of de bewustzijnsvernauwing en bedrieglijke lucideit van vlak voor het inslapen of van de inspiratie) zou het gedicht vastpinnen op één soort situatie, en dat lijkt me niet de bedoeling.

Lodeizen doet in het gedicht ‘De moeheid in een bootje’ mededelingen over een psychische toestand, en is in zijn wijze van formuleren van een stenografische beknoptheid. Het wonderlijke van zijn kortschrift is, dat het picturale consequenties heeft. Het hele gedicht is, afgezien van moeheid en intellect, een surrealistisch tafereel. En dit is typerend voor Lodeizen's methode van dichten. Men vergelijke (uit ‘Op bezoek’) de strofe:

> ik heb wel
> honderd dagen die ik
> aangelengd heb, mengend
> de wind met het verlangen
> in het lege horloge

De wind, de vitale realiteit van elke dag, is aangelengd, is verdund met verlangen. Het verlangen rekt de dag uit, maakt hem langer dan hij is. Zelfs in die mate, dat elk besef van tijd verdwijnt: het horloge is leeg. Het spel, met de woorden ‘aanlengen’ en ‘verlangen’ gespeeld, lijkt op wat Hooft doet in het sonnet ‘Gezwinde grijsaard’:

Maar 't schijnt verlangen daar zijn naam af heeft gekregen. Dat ik de tijd, die ik verkorten wil, verlang.

Binnen de interpretatie van deze strofe van Lodeizen heeft ‘het lege horloge’ een duidelijke functie. Maar daarbij is het dan ook nog een verwijzing naar surrealistische voorstellingen. Men kan bijvoorbeeld denken aan horloges zonder wijzers en cijfers, en ook aan de impotente horloges van Dali, die slap en leeg over allerlei voorwerpen hangen.

‘De moeheid in een bootje’ als motto

De vraag waarom Lodeizen zijn dichtwerk met ‘De moeheid in een bootje’ *opent*, is in het voorgaande eigenlijk al impliciet beantwoord. Zowel qua inhoud als wat betreft de poëtische technieken is het gedicht exemplarisch voor zijn werk. Om met het laatste te beginnen: ‘typisch Lodeizen’ zijn het eiland en de steden, de constructie met ‘van’ (als die tenminste een vergelijking bevat), het gebruik (in ‘roeit’, en vooral in ‘drijven’) van ‘connotaties van trage vloeibaarheid, van rhythmische deining (ik citeer hier Paul Rodenko - over Hans Lodeizen, Maatstafdeeltje nr. 11, 's-Gravenhage 1954, blz 29 - die dit gebruik typerend acht voor hem). Verder de precieuze spelling ‘gefantazeerde’ (ook iets wat hij vaker toepast, bijvoorbeeld in: ‘op een Zondagmorgen met een princes’, regel uit het gedicht ‘Voice wise yet stammering’), en de manier waarop hij zijn informatie te berde brengt, in een kortschrift met picturale consequenties.

Wat de inhoud van het gedicht betreft: de verwisseling van realiteit en visioen is een leitmotiv in Lodeizen's werk. Daar komt nog bij, dat hij er de essentie van zijn dichterlijke bezigheden mee aangeeft.

Rest nog de openheid van het gedicht, zijn toepasbaarheid op verschillende, zij het soortgelijke, situaties. Maar met deze conclusie moet ik voorzichtig zijn: hij is de eerste die kan komen te vervallen.

Hans ongeveer 2 jaar oud.

Eindnoten:

1. Na de dood van Lodeizen verscheen een herdruk van *Het innerlijk behang*, vermeerderd met een keuze, die Bloem, Greshoff en Morriën maakten uit zijn nagelaten werk. Van deze uitgave, *Het innerlijk behang en andere gedichten*, bevat de eerste druk (Van Oorschot, Amsterdam, 1952) een aantal gedichten dubbel, een fout die later werd gecorrigeerd. Verder zijn alle uitgaven op een enkele drukfout na identiek. Alles wat ik van Lodeizen citeer, is afkomstig uit deze verzamelbundel, en is in elke druk daarvan te vinden.

Michel Bartosik
De ruimte in de poëzie van Lodeizen[*]

I

De publikaties der laatste decennia wijzen op een groeiende aandacht voor de ruimtevoorstelling in het literaire werk. Studies als *L'espace humain* van Matoré, *Through the Vanishing Point* van McLuhan en Parker, en die van Bachelard over de vier traditionele elementen onderstrepen het belang van de ruimte van het kunstwerk.

Het onderzoek naar de literaire ruimte bleef totnogtoe echter haast uitsluitend beperkt tot de roman.

Over de betekenis en het belang van de lyrische ruimte kennen wij enkel een relatief kort artikel van F.C. Maatje: ‘Literaire-ruimtebenadering’[1.]. Maatje past de vergelijkende methode toe: hij onderzoekt de ruimtelijke rol van het huis, enerzijds in een gedicht van Van Nijlen, anderzijds in een kort verhaal van Blaman. En over het huis in het proza van Blaman schrijft hij: ‘Het huis is geen met gestolde herinneringen gevulde ruimte, zoals in de lyriek, maar een ruimte die pas gestalte krijgt door de handeling’ [p. 11]. Vooral de laatste woorden zijn belangrijk: in de prozaische parafrase die Maatje van Van Nijlens gedicht opstelt, is het huis slechts de plaats van de handeling, het kader waarin deze zich afspeelt, en heeft enkel daardoor belang. In het gedicht zelf daarentegen krijgt de ruimte een zelfstandige funktie. In de poëzie, het literaire genre waarin bij uitstek het ik tot uiting komt, wordt de ruimte ontdaan van haar waarde als objekt; zij wordt, in welke geringe mate ook, steeds door de dichter, door het subjekt gekleurd; dit in tegenstelling tot de soms overbodige, beslist objektiever milieubeschrijvingen in de roman. De lyrische ruimte is in die zin van belang dat ze een integrerend deel geworden is van het ik; zij vervult in het gedicht een even belangrijke funktie als de andere tot subjekt gemaakte aspekten van dat gedicht. De ruimte wordt aldus één der facetten van het ik die samen het gedicht uitmaken. Op die manier zou de aard van de ruimtevoorstelling in een poëtisch oeuvre een even belangrijk gebied van onderzoek leveren voor literaire krtiek, als bijvoorbeeld het onderzoek van de chronologie of de karaktertekening en de sociologische patronen in een roman.

Zo heeft onze ontleding van de ruimtelijke aspekten van de gedichten van Hans Lodeizen geleid tot de ontdekking van een reeks konstanten en gelijkaardige voorstellingen, die als een leidraad door het hele werk lopen en derhalve bijdragen tot de verwezenlijking van de eenheid ervan. En het is gebleken dat de voorstelling van de ruimte één der belangrijkste faktoren is die aan Lodeizens werk samenhang verlenen.

Alvorens met de studie zelf te beginnen, willen wij een onderscheid maken tussen de fysieke en de psychische ruimte, d.w.z. tussen de reële ruimte die de dichter omringt en zijn denkruimte. Dit onderscheid is nuttig omdat alle tegenstellingen rechtstreeks voortvloeien uit de polarisatie van deze twee ruimten.

Bij Lodeizen grijpt een omkering plaats: de denkruimte is bij hem de enige waarin werkelijk geleefd kan worden. Kenschetsend is het hevige kontrast tussen zijn muzikale, vanzelfsprekende [en nochtans vaak fantastische] droomvoorstellingen enerzijds, en de unheimliche sfeer die van zijn uitbeeldingen der fysieke ruimte uitgaat anderzijds. Na ‘een steen door de ruit / van [zijn] dromen / [geslagen te hebben]’ [I,76][2.], schrijft Lodeizen:

---

[*] Eerder verschenen in Nieuw Vlaams Tijdschrift, jrg. 24, 1971, no. 5, p. 504-520.

de witte bakker staat
in zijn deurpost. Stappen,
een klein meisje gaat
langs op boodschappen [I, 76]

Zijn anders zo vloeiende stijl zonder de minste interpunktie maakt in deze koele registratie van het dagelijks leven plaats voor een opeenvolging van korte berichten zonder onderling verband. ‘Stappen’ is een der zeldzame eenwoordszinnen in het hele werk.

Het is onze bedoeling in een drietal opstellen een aantal polariteiten die met deze primaire tegenstelling tussen psychische en fysieke ruimte parallel lopen, te behandelen. Eerst en vooral willen wij echter in het kort een fundamentele temporele polarisatie tussen dag en nacht bespreken. Dit om aan te tonen dat de resultaten die de analyse der aspekten van de tijdsvoorstelling oplevert, in feite evengoed kunnen bekomen worden door een ruimtelijke studie.

Een eerste opvallend kenmerk is de monotonie van elke dag. In drie verzen drukt Lodeizen tegelijk de uniformiteit van de tijd en de absurditeit van de tijdsbeleving uit:

deze dag heb ik zoveel malen besproken.
en nu deze mijnheer die er overheen
loopt als een vogel over een koord [I, 46].

In zijn [poëtisch] proza schrijft Lodeizen: ‘En morgen is de dag een nieuwe de stad steeds omgevallen’ [II, 159], waaruit de ongedifferentieerde periodiciteit van de dag blijkt. De dagen volgen elkaar op, maar brengen nooit iets nieuws. Hierop wijst het woord ‘steeds’. In dezelfde tekst krijgen we dan ook een beeld van ruimtelijke stagnatie: ‘het vuilnis van de goten niet meer stromend [...] zelfs melk is als papier’ [II, 159].

Dus hoewel de dagen elkaar onafgebroken opvolgen, brengen zij nooit iets nieuws. Erger nog: de tijd is steeds op weg naar het einde, naar de dood. Zo staat het verloop van de dag voor het ongeluk van de mens die steeds te sterven staat, net als de natuur. Lodeizen heeft het over ‘levend doodgaan’ [II, 105]. Leven is langzaam en aanhoudend sterven. Zo loopt ook de tijd steeds op zijn einde. Hem is geen beter lot toebedeeld dan de mens:

de dag was een parabel van
hun ongeluk [I, 19].

en: ‘ik weet dat de pendules naar hun einde draaien’ [II, 8]. De afgelopen uren zijn dood en niet meer te achterhalen. De tijd zelf verzwakt en agoniseert. Hij is even sterfelijk als het menselijke hart: ‘de slinger van de klok bonst’ [II, 133].

Deze finaliteit van de tijd zullen wij verder eveneens op ruimtelijk niveau aantreffen, hetgeen de perfekte parallellie tussen tijd en fysieke ruimte aantoont.

De nauwe band tussen ruimte en tijd blijkt trouwens ook uit het feit dat de tijd vaak tastbare gedaantes aanneemt. Lodeizen spreekt van de ‘ongewassen ochtend’ [I, 153], ‘het middel van de nacht’ [I, 162] en van ‘een achterbuurt van de lente’ [II, 121].

Dat de temporele polarisatie tussen dag en nacht wel degelijk parallel loopt met een ruimtelijke polarisatie willen wij met een konkreet voorbeeld uit het gedicht ‘De avond in Central Park, New York’ aantonen. Na een droomvoorstelling met sleutelwoorden als ‘stijgen, hemel, geluk, zingen, glimlachen, over de top der daken’, krijgen we een beschrijving van het ontwaken van de dichter bij zonsopgang. Dat dag- en nachtruimte elkaars tegendelen zijn, bewijzen de sleutelwoorden van dit tweede gedeelte van het gedicht: ‘verblind, zwaar, zakken, schacht, mijnwerkers, diamant zoeken’ [I, 11 en 12].

Het tijdsverloop van de klaarlichte dag verschilt ook in wezen van dat van de nacht. Overdag heerst de rede, het bewustzijn dat de mens aan de tijd herinnert [‘de rekenkunde van het bestaan’, 1, 102]. Nacht en droom daarentegen verplaatsen de onbewuste slaper naar om het even welke ruimte die steeds tijdloos blijft:

> in het oog van de nacht woon je als een merel,
> of als een prins in zijn boudoir: de kalender
> wijst het zeventiende jaar van Venetië en
> zachtjes, zachtjes slaan zij het boek dicht [I, 42].

Voorzichtig wordt het boek gesloten. De tijd staat stil. Hier is het nog Venetië; andere dromen zijn helemaal niet meer gelokaliseerd: ‘Weet je nog waar we zijn?’ [I, 126].

Het tijdloze van de droom brengt dan ook een gevoel van eindeloosheid met zich mee:

> Alleen het eindeloze
> van de nacht leidt tot ongehoorde
> schilderijen van geluk [I, 98].

Heel deze tragiek van de ondraaglijke tijdsbeleving die dagelijks haar intrede doet met de opgaande zon, heeft Lodeizen bondig weten samen te vatten in één krachtige formule: ‘Het is licht geworden zoals een wekker afgaat’ [II, 164]. Hij telt de tijd dan ook af. Een gedicht waarin hij de veronderstelling maakt dat elk jaar 24 maanden tellen zou i.p.v. 12, beëindigt hij met een panische kreet:

> [...] neen!
> dan verscheur ik liever wild
> bladeren van de kalender [II, 71].

Dit doodsverlangen brengt met zich mee dat de dichter afstand neemt van het leven: ‘ik / vrij met het leven’ [I, 99]. Deze distantiëring neemt vaak aristocratische allures aan, zodat het leven gaat gelijken op een objekt, een artikel dat men in een winkel kopen kan; maar wellicht is de prijs van de dood te hoog:

> en ik zal de wereld innemen ik
> wil deze komende vijf jaren de
> wereld proberen en als ik haar
> goedvind, zal ik haar meenemen [I, 88].

Typerend in dit verband is het feit dat Lodeizen vaak over zichzelf schrijft als over een afgestorvene: in de derde persoon enkelvoud en in de O.V.T. Zo bijvoorbeeld in één van zijn aangrijpendste gedichten:

> Ik ben 25 jaar en mijn leven begint pas.
> maar nee het was later dan hij gedacht had.
> toen hij naar buiten stapte en de wereld zag [I, 132].

In deze inleiding hebben we dus enkele aspekten van de tijdsvoorstelling besproken: de finaliteit van de tijd, het aftellen, de uniformiteit en zo meer. Het is nu onze bedoeling door het onderzoek van een aantal ruimtelijke polariteiten aan te tonen dat deze afschuw van de tijdsbeleving, dit doodsverlangen, ook uit de aard van de ruimtevoorstelling af te leiden is.

Een eerste polariteit is die van de lichte nacht en de duistere dag. Lodeizen houdt zich echter niet bij een eenvoudig woordenspel. Hij drijft deze tegenstelling tot het uiterste door, zodat de gehele natuur in zijn oeuvre erdoor gewijzigd wordt. In het heelal van Lodeizen vertoont de zon een ambigu karakter. Dat de zon het symbool is van levenskracht en viriliteit is algemeen bekend. Enkel Lodeizen trekt dit in twijfel. Hier en daar maakt hij nog wel schuw allusie op de zon als vitale bron, maar deze glorie blijkt reeds tot het verre verleden te behoren. Zoals ‘de pendules naar hun einde draaien’ [II, 8], zo is de zon voortdurend in verval:

> omdat de zon wielend
> wegvalt en op tafel als
> spiegelei versierselen uitstalt
> zal ik leven zal ik
> leven en levend doodgaan [II, 105].

De zon heeft de aarde verfraaid. Het rijk der planten is het werk van de zon geweest. Deze krachtsinspanningen hebben echter heel wat energie gevergd. Bomen zijn ‘grote bloemen van uitgevallen zon’ [II, 57]. Het gaat dus wel degelijk om een val, een verval. De zon is niet onuitputtelijk: ‘de zon was uitgebloeid in de herfst’ [II, 57].

Met verachting spreekt Lodeizen van ‘de platte schijf’ [I, 11]. Het scheelt weinig of de zon neemt de steriliteit van de maan over. En inderdaad, vuur en warmte maken plaats voor de ijzige koude en de vloeibaarheid van sneeuw: ‘de zon is uitgesneeuwd’ [I, 38].

En zo komen we bij het andere aspekt van de zon dat in feite als een gevolg van het eerste kan opgevat worden: de zon wordt definitief als een vrouwelijk wezen bestempeld en neemt de passiviteit van de maan over. Ze heeft zelfs geen kracht meer om alleen op te komen:

> haal de zon uit de dageraad
> ik wil niet leven zonder toekomst [I, 127].

Bovendien verleent Lodeizen de zon vrouwelijke attributen. Hij spreekt van ‘haar / rode uier’ [II, 117].

Het overwicht van de nacht blijkt duidelijk uit het feit dat het de sterren zijn die de taak van de uitgeputte zon overnemen. In de volgende verzen slaat het woord ‘dan’ op de klaarlichte dag:

> herinner dan hoe de vuurvliegen
> sterren op aarde hebben genaaid [I, 98].

[Het is opmerkelijk dat Lodeizen ‘vuurvliegen’ verkiest boven het laag-bij-de-grondse woord ‘glimwormen’: vuurvliegen roepen meteen warmte, gloed en een reis door het luchtruim op.] De sterren worden een nodige voorwaarde voor het leven: ‘zij die de sterren zien zijn levend' [I, 136]. De zon is dan ook een produkt van de nacht; ze haalt er haar krachten uit:

> in de nacht liggen de zee
> en de hemel op het strand
> en zij bevallen van een kind
> het eendagskind van de zon [1, 156].

Maar ondanks alles blijft elk ontwaken een trauma: het eerste beeld van de dag is een wonde: 'de zon / gedoopt in watten als een wond' [I, 139]. De maan stelt andere problemen. Eigenaardig genoeg wordt zij nooit samen met het geheel der sterren vermeld. Hoewel de maansymboliek van Lodeizen bijzonder complex is, kunnen we opmerken dat, in het algemeen, de maan negatief is en eerder teruggaat op het beeld van de Maan-Spin dan op het moederlijke, het beschermende. Een enkele keer schrijft Lodeizen trouwens letterlijk over 'de spin van de maan' [I, 50].

Dat de maan buiten het geheel der heilzame sterren valt, is te verklaren door haar rechtstreeks verband met het nefaste zonlicht: tenslotte weerkaatst de maan een miniem deel van de reeds zo belachelijke zonnestralen: 'ik zag de avond en de maan daarop als een zonnevlekje op het behang' [II, 164]. We zullen verder zien dat het licht van de nacht waarop Lodeizen zinspeelt een innerlijk licht is, dat gelijkt op het intieme schijnsel van een haardvuur of van de gesloten lichtkegel van een lamp. Het is het soort van licht dat door de maneschijn verstoord zou worden. Daarom schrijft Lodeizen: 'de maan schijnt met een grote koplamp op het bos' [II, 184].

Nu we de instrumenten van het licht bestudeerd hebben, is het zaak dieper in te gaan op de polarisatie tussen de duistere dag en de lichte nacht. Het vervolg van ons betoog zal nu niet langer beperkt blijven tot een woordenspel tussen de letterlijke en figuurlijke betekenissen van licht en duister, maar zal in een causaliteitsbetrekking gezien kunnen worden t.o.v. bijvoorbeeld de langzaam stervende zon of t.o.v. het overwicht der sterren.

Nu wij weten dat de zon als vitale bron afgedaan heeft, worden de volgende regels tot een logisch gevolg:

> de zon staat op tussen de huizen
> onder carillonmuziek
> de mensen wandelen in het donker
> als het elf uur is. [I, 35].

Daar de energie van de zon haast uitgeput is, zendt deze, zelfs wanneer ze bijna aan het zenith staat, geen licht meer uit.

Omgekeerd doet de artificiële belichting 's nachts omwennig aan. Lodeizen spreekt van 'de verblinde stad', in de nacht [I, 53]. Zoals het licht een ongenode gast is in de dag, zo ervaart de dichter de duisternis van de nacht slechts als een scherm, als een behang:

> ik heb als een gordijn opengerukt
> het donker, om de nacht te zien [I, 136].

Het donker is slechts een sluier die het geluk verbergt. Het licht van de nacht is geen hevig, verblindend licht. Het is integendeel een intiem, beschermend licht. Het afleggen van het kleed van het donker wordt dan ook voorgesteld als een innige handeling. De dichter wacht op de avond als op een minnares:

> [...] vele
> onzegbare avonden [staan klaar]
> aangekleed om zich uit te kleden [II, 12].

Het gaat hier om het gesluierde, begrensde licht van de lamp. Lodeizen drukt het nog huiselijker uit: 'de nacht is uitgegaan als een kaars' [I, 140].

Het avondlicht krijgt zelfs een eigenschap van gewichtloosheid toegeschreven ['licht als een nacht', II, 7]. Het zonlicht daarentegen veroorzaakt een val. Lodeizen ervaart het als een drukkende kracht:

> want verblind door het zware
> licht zak ik als een kolom [I, 12].

‘O zon, o armoe!’, roept de dichter dan ook uit met een mengsel van verachting en ontgoocheling [I, 95]. Daarom oefent de avond een ware aantrekkingskracht op hem uit: ‘de avond riep over de daken’ [I, 49]. De graad van intimiteit van het nachtlicht is zo groot dat wij haast kunnen spreken van een innerlijk licht. Dit is dan ook de geschikte plaats om even uit te weiden over de tegenstelling tussen het open en het gesloten of innerlijk oog.

In een wereld waar het verblindende licht er slechts is om het lelijke te onthullen, kan het geopende oog onmogelijk voldoening brengen. Het wordt ervaren als een trauma: ‘mijn oogopslag / is een wond’ [I, 147]. In de nacht stelt het gesloten oog deze problemen echter niet. Lodeizen denkt er dan ook over zich het gezicht te ontnemen: ‘mijn kleine oog zal ik je uitwrijven’ [I, 160].

Het gesloten oog vormt een scherm waarop de droombeelden elkaar als in een film naar hartelust opvolgen. Zo spreekt Lodeizen van ‘het oog van de nacht’ [I, 42]; dit innerlijke oog treedt echter slechts in werking wanneer het subjekt zich in een toestand van onbewustzijn bevindt. De volgende citaten spreken voor zichzelf: ‘door het betoverd donker’ [I, 65]; ‘de onbegrepen duisternis’ [I, 95]; ‘een avond / stom voor de gedachte’ [I, 50]. Het wegcijferen van de rede moet samengaan met het afsluiten van al wat de blik zou kunnen doorlaten:

> de grote geleerde ogen van de
> vensters sliepen [I, 109].

Dit beschermde, lichtschuwe oog is nu juist hetgeen de dichter elders ‘het oog van de nacht’ noemt.

Het is een oog dat niet bewegen moet, in de oogkas niet ronddraaien moet om de omgeving waar te nemen: als een onbeweeglijke projector werpt het de droombeelden op het scherm der gesloten oogleden:

> de nacht heeft een oog
> dat in haar schaduw
> niet beweegt [II, 67].

Daar alleen voelt men zich thuis; men woont er ‘als een prins in zijn boudoir’ [I, 42]. Het sluiten van het oog leidt echter geenszins tot de uitschakeling van de blik. Integendeel: tegenover het versteende en strakke staren van het open oog, stelt Lodeizen de rijkdom en de pracht van het oog van de nacht. Eerst in de duisternis treedt het kijkorgaan werkelijk in werking:

> het leven opent haar hand
> voor mijn ogen in de nacht [II, 131].

Zoals dit oog een innerlijk oog is, zo ook is het licht van de nacht een innerlijk, gezellig en gesluierd licht dat veel lijkt op het feeërieke schijnsel van het haardvuur:

> de vensters van mijn lichaam zijn blind
> en bij het haardvuur van mijn dromen zie ik [...] [I, 145].

Om zich toch niet totaal aan het reële leven te onttrekken, heeft Lodeizen een compromis gezocht. Dit vond hij in de houding van de man voor het venster, die de wereld op een veilige afstand gadeslaat. Zo bijvoorbeeld in de volgende charmante verzen:

> er is een raam
> in de wereld waardoor

ik haar liefkozingen kan
gadeslaan [II, 20].

De kleuren in het werk van Lodeizen leveren weinig interessant materiaal op. Meestal wendt hij ze met hun gebruikelijke symbolische waarde aan. Zo staat zwart veelal i.v.m. de dood, groen i.v.m. geluk of hoop [cf. II, 99]. Enkel wit verdient meer aandacht. Lodeizen heeft het voortdurend over witte kastelen, wit genot, witte nachten en zo meer. Hiermee tracht hij ongetwijfeld het zuivere en het sprookjesachtige van zijn dromen weer te geven. Doch wit is ook de synthese van alle hoofdkleuren. Het is nu zo dat de reële wereld letterlijk kleurloos is, terwijl de droomruimte alle mogelijke schakeringen biedt. De zeldzame kleuren van de reële ruimte zijn vuil, onzuiver: 'de bruine kalk der huizen' [I, 86].

De nacht daarentegen is 'veelkleurig' [I, 67]; 'onze slaap [is] gewoven in / duizend kleuren' [I, 49]. Een harmonisch geheel vormen de kleuren van de nacht en wanneer er twee samen genoemd worden, vloeken ze nooit. In het volgende citaat zijn de twee kleuren bijna complementair:

als ik in de gele nacht sta
op het blauwe tapijt van mijn hart [I, 146].

Een tweede belangrijke polariteit zouden wij graag behandelen onder de titel 'De Stad en de Bouwdoos'. Net als vele expressionisten heeft Lodeizen heel wat gedichten aan de stad en het stadsleven gewijd. Zijn opvatting hierover druist echter regelrecht in tegen het optimisme van sommige humanitaire expressionisten.

Tegenover de prachtige constructies van de verbeelding, die evenzovele leefruimten zijn, stelt de dichter de steden, die zonder uitzondering representatief zijn voor het afstotende karakter van de fysieke ruimte. Lodeizen is een enkeling. De unanieme geest waarmee o.a. de jonge Van Ostaijen dweepte, bespot hij, klaagt hij zelfs aan.

De stad reduceert hij dan ook tot niets meer dan een lege verzamelnaam voor het geheel der huizen, m.a.w. tot een abstrakt begrip: 'de stad weifelt over de huizen' [I, 35]. Dat ene 'kloppende hart', die ene 'levende ziel' van Van Ostaijen worden bij Lodeizen een 'hart helemaal van steen', een stad die 'fossiel werd' [II, 24]. De dichter doelt hier op de onbeweeglijkheid, de steriliteit, de onmenselijkheid van gestandaardiseerde mensen. Meer dan eens hekelt hij de kuddegeest: de 'anderen' doen alles samen, 'zij delen [zelfs] / hun puistjes [II, 166]. Zij zijn in geen enkel opzicht gedifferentieerd net als de ondergeschikte personages in de romans van Kafka. Trouwens elke poging tot samenleving is gedoemd tot mislukking en loopt vroeg of laat uit op wanverhoudingen. Zowel heersers en koningen als ondergeschikten en gewone mensen delen de schuld [cf. I, 44 en II, 88].

Om terug te keren tot de aard van deze ruimte willen wij erop wijzen dat Lodeizen slechts één voorzetsel opvallend vaak gebruikt [behalve 'in', dat ontelbare keren voorkomt]: 'langs'. Nooit ontmoeten mensen elkaar, steeds lopen zij gehaast door de straten om zich thuis weer op te sluiten:

zij lopen langs mij en het is een ander
zij zijn anderen als zij langs mij lopen [I, 26].

of nog: 'langs de mensen heenlopend' [I, 53].

In de verbeeldingsruimte daarentegen vervallen alle hindernissen, want over dezelfde mensen die zonet nog langs Lodeizen heenliepen, staat geschreven: 'ik heb hen lief in mijn dromen' [I, 26]. In de reële stadsruimte echter is alles versteend en werkt de Verdinglichung aanstekelijk: de mensen blijven koud als standbeelden ['hij schreef in de mensen als in steen',II, 107]. Met de onoprechtheid en de futiliteit van de unanieme geest die bij grote feesten zoals Nieuwjaar even ontstaat, kan Lodeizen dan ook slechts schertsen [cf. het reisdagboek, II, 179].

In deze versteende en levensvreemde ruimte geeft de dichter de voorkeur aan de afzonderlijke huizen, die hij duidelijk onderscheidt van de stad [cf. 'de stad weifelt over de huizen', I, 35] en die hij stuk voor stuk beschouwt als torens waarin hij zich kan verschansen:

> ellendige straat, zoekend
> naar de wolken, een reis
> van alle kanten, eindigend
> in de baarmoeder der huizen [II, 44].

Lodeizen kiest dus resoluut de eenzaamheid, maar deze eenzaamheid wordt hem opgelegd. Wanneer Van Santvoort beweert dat men in Lodeizens werk ook maatschappijkritiek moet zoeken, dan kan men hem geen ongelijk geven. In een vroeg gedicht heet het nog: 'ik zal overal wandelen' [I, 34]. Maar de ervaring, de omgang met anderen nopen de dichter weldra zich op te sluiten. Dit kluizenaarsleven vloeit echter niet voort uit een ongegronde hoogmoed, maar is een konsekwente daad:

> tenslotte zal ik steeds weer alleen zijn en dan is het het heerlijkst, maar
> om die genade te aanvaarden moet ik langs alle wegen de wereld ingaan
> [II, 100].

Wanneer Lodeizen de stad niet als een abstraktie beschouwt, dan is het beeld dat hij ervan schildert dat van een verval, van een bouwvallige ruimte. Tijd en ruimte zijn samen op weg naar het einde:

> de stad
> de ondoorzichtbare
> in mijn hand
> de bruine kalk der huizen
> door zee en zeedieren
> geperforeerd [I, 86].

De stad is niets meer dan een afbrokkelend, verzwolgen Atlantis van poreuze, ondermijnde gebouwen. Anderzijds blijft ze toch één en al hindernis: 'de ondoorzichtbare'. Elders krijgt de lezer de indruk dat de stad een haast ondoordringbare, dikke massa is, waardoor de dichter met moeite waadt [cf. I, 160]. Elke stad vergaat, verbrandt: 'ook als de stad / als een kaars drupt' [II, 21].

Geen enkele stad ontsnapt aan dit verval, want 'alle steden zijn hetzelfde' [I, 111]. De steden zijn in geen enkel opzicht gedifferentieerd; ze zijn zelfs onderling verwisselbaar [cf. I, 35]. In de voorstelling van de stad komt de levensvreemdheid van de fysieke ruimte beslist het duidelijkst tot uiting, maar ook de gehele natuur krijgt, wanneer Lodeizen ze niet vertekent, een unheimlich karakter. In het volgende fragment hebben we met een objektieve opname te doen, die door het ontbreken van elk kommentaar aan akeligheid wint. We krijgen hier een zelfde indruk van stagnatie en onbeweeglijkheid als in de stadsbeschrijvingen. Hiertoe dragen de tegenwoordige deelwoorden en de ongewone syntaxis bij:

> al die dingen gebeuren en zijn
> netjes geordend: de kinderen
> spelend aan de vijverrand
> het paard ploegend de aarde
> en de trein in het landschap [I, 9].

Het is Lodeizens onbeperkte drang naar bescherming en toevluchtsoorden die zijn voorkeur voor een welbepaalde kategorie van steden - de havens - verklaart. Zo vereenzelvigt hij de geliefde met een haven, midden in de stad [cf. I, 31]. En in één van zijn mooiste gedichten combineert hij het af en toe weerkerende verlangen om opnieuw een plaats in de realiteit in te nemen, met de hevige weerstand door de fysieke ruimte, door het land [in tegenstelling tot de ontvankelijkheid van de zee, zie verder] geboden:

> en de schepen boren
> in ieder land een haven [I, 90].

Lodeizen beschouwt die afschuwelijke fysieke ruimte echter slechts als een boze droom. Als tegenhanger van *Het Innerlijk*

Behang [de titel van zijn eerste bundel, later in *Gedichten* opgenomen] schreef de dichter een gedicht getiteld ‘Het Uiterlijk Behang’. Op die manier reduceerde hij in feite de totaliteit van het leven tot één grote droom. Er bestaat geen werkelijkheid meer:

> nu ben ik weer alleen
> de wereld is opgerold [I, 107].

Zodra de illusoire realiteit andermaal als een gordijn opengerukt is, verschijnt de psychische ruimte die weer in alle opzichten de antipode vormt van de fysieke ruimte, en die wij naar de volgende regels niet zonder reden de bouwdoos genoemd hebben:

> in een bouwdoos woon
> ik als een kind overal
> vingers vermoedend,
> duister en kussen [I, 23].

Hier vinden we de verschillende aspecten van de verbeeldingsruimte reeds verenigd. De ontleding van het woord ‘bouwdoos’ levert inderdaad de twee voornaamste op. Bouwen wijst op de creatieve daad in de droom; doos suggereert een gesloten, knusse en veilige ruimte. Bovendien is deze bouwdoos essentieel een woning. Ook de houding van het kind dat van het onbekende en van geheimen houdt, is hier al aanwezig.

De verbeelding is aktief in een volledig afgesloten en zelfs innerlijke ruimte. Lodeizen spreekt van de ‘gordijnen voor [zijn] ogen’, ‘de ongebruikte weg van [zijn] oren’ en ‘de put van [zijn] ogen’ [I, 65]. Deze opsluiting dreigt zelfs op narcisme uit te lopen. In de droomruimte worden de muren tot spiegels en er is niemand meer om de dichter tegen te spreken:

> hoe graag zou ik haar [= deze wereld] willen inwisselen
> voor deze mijn wereld waar ik woon
> waar ik lachend tussen spiegels loop [I, 108].

En nochtans kan kommunikatie slechts ontstaan in deze afgezonderde ruimte, terwijl in de stadsruimte de mensen steeds langs elkaar heen lopen: ‘er was wild geruis van stemmen / zoals de verbeelding soms bouwt’ [I, 65]. Deze ruimte is in haar overvloed onuitputtelijk en biedt rijkdommen die in de reële ruimte ondenkbaar zijn [cf. I, 42; I, 138].

De ‘anderen’ de gewone mensen dromen ook, maar hun ‘dromen’ hebben betrekking op de realiteit zelf. De dichter onderscheidt de pejoratieve betekenis van het werkwoord dromen, van de verbeelding [cf. II. 166]. Lodeizens dromen daarentegen zijn elementair. Zo hoeft het kleed [de primaire bescherming van het lichaam] helemaal niet luxueus te zijn. Het móet enkel omhullen, warmte schenken: ‘[hij was]gelukkig / ofschoon hij geen / pak aan had van goud’ [II, 114].

Bepaalde fragementen uit het gedicht ‘Introduction en Air’ [I, 91], een fantastische droomvoorstelling, zijn geschikt om het contrast met de fysieke ruimte aan te tonen. Tegenover de ijskoude ratio van deze laatste staat ‘de onbegrijpelijke tuin’, een omringende ruimte, die tegelijk naar boven toe open blijft [zie verder: het ascentionele verlangen van de dichter]. De scherpe omtrekken, de ondoorzichtbaarheid der steden ‘vervloeien droomachtig’.

Tegenover de bouwvalligheid van de stad staan hier precieuze woningen [‘prieel’, ‘kasteel’]. De zuiverheid en de glans van het wit vervangen de ‘bruine kalk der huizen' [I, 86]. Terwijl de steden in verval zijn en verstenen, groeit hier alles, staat hier alles in bloei.

Lodeizen werd door bloedarmoede tot onbeweeglijkheid en inactiviteit gedwongen. In zijn dromen echter is hij onvermoeibaar. Zijn gedichten krioelen van actitieven en werkwoorden die een kreatieve daad uitdrukken. Woorden als maken, bouwen, lopen, schilderen, tekenen, zijn in de droomvoorstellingen schering en inslag: 'ik wil een zon maken in de nacht' [I, 127]. Dat de steden vervallen en het leven er aldus onmogelijk wordt, is geen probleem; Lodeizen bouwt ze zelf, en ze zijn nieuw en goed:

> om mijn verlangen
> te bevruchten heb ik
> zoveel steden gemaakt
> gemaakt en gebroken [I, 22].

Bovendien kunnen de enorme woningen van de verbeelding in een handomdraai afgebroken worden, zodra ze aan de eisen van de dichter niet meer voldoen, of hem vervelen. Elders drukt hij het nog huiselijker uit:

> toen ik nog met hem
> leefde en wij de wereld samen
> maakten, wevend en rafelend [I, 41].

Het resultaat is dan ook een harmonieus meesterwerk: 'het volmaakte / gobelin van onze slaap' [I, 49]. Dit esthetiseren is echter niet zonder gevaar. In een zelfde gedicht komen de perfectie van de vertekening en het gevaar en de dodelijkheid die eraan verbonden zijn, samen tot uiting:

> De gestes van een liefde om te toveren
> Tot het zuivere kringen van water om een steen,
> Of de zuivere baan van een zwaan op de vijver

En twee strofen verder:

> Als hij het gekund had: het allerzwaarste,
> Om van deze dingen iets levends te maken p[I, 43].

Door de realiteit tot een droom te willen reduceren en haar toch niet te kunnen vergeten tijdens zijn vlucht, heeft Lodeizen zijn eigen tragiek bezegeld. Hij vindt nergens meer een houvast in een totaal irreële wereld.

II

De termen 'hand' en 'hart' komen bij Lodeizen opvallend vaak voor. Zij wijzen op een andere polariteit: de hand staat i.v.m. het menselijk kontakt; het hart daarentegen staat voor het geslotene, het ingekeerde. Hoewel de hand zich in het werk van Lodeizen even vaak sluit als het hart, en wij dus mogen besluiten dat deze dichter een overwegend innerlijk en levens-schuw bestaan leidt, wordt alle nadruk toch gelegd op de hand en op het lichaam, die tot een ware obsessie uitgroeien. Wij zullen dan ook niet nalaten verder de uitgesproken lichamelijkheid van deze poëzie nader te belichten. Dat Lodeizen het hart en de hand wel degelijk als twee antipoden beschouwt, blijkt uit het feit dat hij deze woorden zeer dikwijls samen gebruikt, om dan de kloof tussen beide te beklemtonen. Negen gedichten uit 1948 werden in *Het Innerlijk Behang* onder de titel 'Het Hart met de al te Grote Hand' gegroepeerd. Deze formule wijst uiteraard op de discrepantie tussen een teveel aan naastenliefde en een duidelijke terughoudendheid inzake rechtstreeks menselijk kontakt. In het

Nagelaten Werk komt een gedicht voor dat dezelfde titel draagt en dat wij hier in zijn geheel citeren, omdat het reeds vele kenschetsende ruimtelijke aspekten van de polariteit verenigt:

Het Hart met de al te Grote Hand

de eenzijdigheid
is verborgen de stad
is in blijheid tijdelijk
scheef gezakt
en ik,
man uit millioenen
mannen,
man als een deel van de bomen[5.]
levend als in zeewater
dankbaar

als ik de hengel
ondoorzichtig
in het water nu nog zie
zal ik naar land gaan

als de zeer goede mannen
in staat te leven
in staat iemand lief te hebben [II, 50].

De eerste strofe staat i.v.m. de geslotenheid van het hart, de laatste twee met de hand of met het geopende hart. Wat de ruimtevoorstelling betreft, is hier een strenge scheiding te bespeuren: 'als een deel van de bomen / levend als in zeewater'. Hieruit blijkt zowel het plantaardige als het akwatische karakter van de ruimte die bij het hart hoort [waarover straks meer]. Toegeven aan de hand, aan het menselijk kontakt daarentegen, betekent een terugkeer naar het *land* (tegenover het *water*), terwijl de hengel daarbij de connotaties van pijn en verwonding in zich draagt.

Lodeizen wordt geobsedeerd door het vuile, het afstotelijke van het lichamelijke kontakt. Hij die het leven graag gesublimeerd had tot gevoel en geest, stelt de roes van het hart tegenover het aardse der lichamen: 'Het hart, mijn fles Chianti, ik zing voor hem / wiens handen bevuild zijn door de zonde' [I, 121], of nog met minder ironie: 'hun handen zijn nat en kleven' [II, 125]. Later zullen we dieper ingaan op de trage, zachte en harmonieuze bewegingen in het werk van Lodeizen. Maar hier zijn de diepgaande veranderingen die de ruimte ondergaat wanneer het lichaam de bovenhand krijgt op het hart:

het is het
hart dat zoekt en steeds
het lichaam dat vindt [...].

grote ogen
uit de stenen muur tegen
handen en voeten pratend
tuimelend in de hoeden en
oliefantsbenen der oude dames [I, 84].

De kommunikatie blijft beperkt tot het kontakt tussen vlees en vlees, belachelijker nog: tussen handen en voeten. De gracieuze bewegingen maken plaats voor een onhandige tuimeling; en zelfs het walgelijke detail van de olifantsbenen ontbreekt niet. Lodeizen neemt dan ook afstand van het eigen lichaam, waarmee hij trouwens voortdurend sukkelde [cf. zijn bloedarmoede]. Hij beschouwt het lichaam niet als een essentieel deel van zijn ik:

als je triest ben zegt de dokter
moet je meer eten klieren die slecht
werken hebben voedsel nodig om
op toeren te raken dat is logisch
maar de dokter denkt niet aan mij [I, 103].

Terwijl het hart steeds met een zachte, gesloten, warme ruimte in verband gebracht wordt [zo gewaagt Lodeizen van het 'tapijt van [zijn] hart', waardoor meteen het beeld van een kamer opgeroepen wordt], is het ruimtelijke ekwivalent van de hand altijd het tegengestelde van de veilige woning van het hart. In een hand kan men bijvoorbeeld verdwalen: 'in het bos van / je handen ben ik verdwaald' [I, 72]. Elders maakt de kompaktheid van het hart plaats voor verspreiding, verdeeldheid in de ruimte: 'dak kruip zoet onder de lucht / *waar als rook mijn handen zweven*' [I, 106]. In het rustige heelal van Lodeizen is zelfs de tederste handbeweging te vergelijken met een onweer: 'Maar neen, ofschoon hij de lente zelf was, / Zijn hand streelde het gras als een dreigend onweer' [I, 43]. Lodeizen kan dan ook slechts houden van menselijke kontakten op afstand. Boven een hartelijke handdruk verkiest hij '*het lichte wuiven* van hun / handen' [I, 84]. En het ideaal is het lichaam dat nog slechts een uitbeelding is van een innerlijk gevoel en in feite zijn lichamelijkheid verliest: 'er is geen langere liefde / dan die van *de glimlach*' [II, 28].

Tegenover de chaotische ruimte van het lichamelijke stelt Lodeizen de afzondering, de gesloten en huiselijke ruimte van het hart. In de volgende passage vinden we het beeld van de tuin [tegelijk beschermend en naar boven geopend] en van het eiland dat door het water omhuld wordt, verenigd:

glimmend van vrolijkheid hoorde
hij de tuinen van zijn gevoel als een
eiland dat zucht van genot [I, 160].

Lodeizen gaat nog verder: aangezien hij de zintuigen die in de fysieke ruimte werkzaam zijn als te aards en te grof aanvoelt, neemt het hart hun rol over op het niveau van de psychische ruimte: 'als ik nu ga [...] / *zal het hart zachter proeven* aan / de zonnebloemen [...]' ', 31].

Lodeizens zintuiglijk leven is een innerlijk leven [cf. I, 65]. Het trekt zich terug naar binnen en vindt in het hart een ware woning, een veilige kamer:

(...) en mijn hart
is als een huiskamer waar door het open venster
het donker over verloren dingen praat [II, 8].

Nog meer elementair wordt de woning, wanneer de dichter ze reduceert tot niets meer dan een nest. Geen overbodige luxe meer: enkel bescherming en warmte: 'wanneer de vrede van zijn hart / als een vogel opvliegt *het nest ontblotend*' [I, 45]. Stelt de hand de dichter bloot aan alle gevaren van de fysieke ruimte, dan wordt het hart daarentegen steeds dubbel beschermd. In de volgende passage vinden we zelfs een *dubbele intrapositie.* Alles wordt hier omhuld door een zachte deken van dons:

ik ken je hart Indolino open het maar
als een poederdoos waar een muziekdoos in zit:
zing onder het dons [II, 120].

Wij willen nu even uitweiden over wat wij boven reeds aangestipt hebben: *de Plant* in Hans Lodeizen. Psychologen hebben binnen de subcorticale persoonlijkheid van de mens drie verdiepingen aangebracht: de Plant in ons, het Dier in ons, het Kind in ons[6]. De drie zijn in het werk van Lodeizen terug te vinden. Hijzelf staat aan de zijde van het Kind en in het bijzonder van de Plant, terwijl hij het Dier in verband brengt met de 'anderen', met de men-mensen.

Vaak drukt Lodeizen zijn sympathie voor het vegetale bestaan te expliciet, te letterlijk uit [cf. I, 132; II, 50]. Een veel sterkere indruk maken echter de volgende verzen, waarin de voorkeur voor planten indirekt tot uiting komt:

ik ken alle tranen van de eenzaamheid
sla mij maak mij open
ik ben een roos van vrolijkheid

kom hier vertrouw mij
ik gooi de wind vol sterren

als een boot van overvloed
in de spaarzaamheid van de zee

nu ben je niet gekomen
en zachtjes ga ik dicht [I, 67].

Ten eerste is het zeer opvallend dat Lodeizen nooit *naar* de mensen toe gaat. Hij is een onbeweeglijk middelpunt, vastgeworteld als een plant; hij wil een brandpunt van belangstelling zijn, hij wil ontdekt, gestreeld en gekoesterd *worden.* Hij schrijft dan ook niet: ‘wacht op mij’, maar duidelijk ‘kom hier’. Deze centripetale beweging is schering en inslag in de gedichten: ‘kom hier jij en luister eens’ [I, 68] of ‘o red mij uit dit koude huis’ [I, 124]. En evenals de plant gaat Lodeizen, weerloos blootgesteld aan de gevaren van de fysieke ruimte, al te snel dicht om zijn broze schoonheid te beschermen. Dezelfde gedachtengang werkt de dichter uit i.v.m. de hand. Zijn hand opent zich niet, maar *ontplooit zich* [I, 119], en dit gedicht beëindigt hij met de verzen: ‘raak mij zachtjes aan / in mij woont het raadsel’. Hij beschouwt zich nu volkomen als een deel der natuur; hij heeft zelfs deel aan haar geheim.

Dat Lodeizen een mensenschuw wezen is, blijkt duidelijk uit het feit dat zijn handen zich even vaak sluiten als zijn hart. Ook hij maakt echter een onderscheid tussen de twee handen. De linkerhand, die in het dagelijks leven zelden gebruikt wordt, noemt hij ‘goed en lachend’ [I, 108]. Doch de rechterhand, die in de symboliek gewoonlijk in verband staat met de aktieve viriliteit, brengt niets dan moeilijkheden met zich mee: ‘de andere [hand] *o angstig, voorzichtig* / [want hij moet *vasthouden*, *nemen*]’ [I, 108].

Ook het Kind bekleedt een plaats in Lodeizenspersoonlijkheid, maar in mindere mate. Het moge volstaan hier op te merken dat de manier waarop hij de ruimte waarneemt meer dan eens overeenkomt met die van het kind. Zo beeldt hij zich in dat de wereld eindig is, met de horizon als grens [cf. II, 116]. Het Dier komt in Lodeizens werk tot uiting in de uitgesproken animale woordkeuze die in verband met de doorsneemensen, de ‘anderen’, aangewend wordt:

zij hebben gelopen over de weilanden
zij zijn langs de koeien gegaan
zij hebben gedraafd [I, 26].

‘Zij’ zijn, in tegenstelling tot Lodeizen zelf, steeds bezig, maar hun aktiviteiten zijn onbelangrijk, futiel en letterlijk laag-bij-de gronds. Wanneer wij Lodeizens ascentioneel verlangen onder de loep zullen hebben genomen, zal de verachting die achter deze verzen schuilt, nog duidelijker worden.

hun ledematen
waren zo los als de sprinkhanen
van het gras
hun gedachten liepen
op de weg als mestkevers

een kleine jongen blafte

toen het tijd was voor
de limonade [II, 78].

De 'anderen' bekommeren zich nooit om het hart. In 'La Voix du Peuple' [!] wordt de dierlijke beeldspraak gecombineerd met de nadruk op de handen en het plezier:

de piccolo der vleermuizen en de viool
van de zwarte akelige torren
wij willen geamuseerd worden [...]
o het contact
tussen de handen [I, 117].

En van een stel balspelers wordt gezegd dat 'hun vermoeide */ Spieren in gesprek* waren' onder de douche [I, 123].

Hand en hart vormen dus weer een polariteit waarvan de invloed zich laat gelden op de ruimte. De geopende handen brengen een dierlijke wereld met zich, in tegenstelling tot de gesloten ruimte der planten. Het hart is steeds beschermd en vertikaal, terwijl al wat in verband staat met de hand horizontaal is, laag-bij-de-gronds en gevaarlijk.

Dit lijkt ons de geschikte plaats om even uit te weiden over Lodeizens opvatting van de liefde en de vriendschap. Om twee redenen deinst de dichter ervoor terug een blijvende verhouding met iemand aan te knopen. Ten eerste betekent een volledige overgave in zijn ogen een verlies aan individualiteit en de onmogelijkheid zijn eigen kapaciteiten ten volle uit te werken:

nu ben ik zelf niet meer want ik ben meegegaan
ik heb zijn handen een hand gegeven [I, 41].

Ook ruimtelijk komt deze hindernis voor elke ontplooiing tot uiting: 'ik ben omcirkeld door je liefde / als door een huis', schrijft Lodeizen [I, 81], maar hij had wellicht beter 'omsingeld' geschreven, want in hetzelfde gedicht vergelijkt hij verder de strelingen van de geliefde met 'een verstrikkend windsel'. En met een zucht van verlichting beëindigt hij het gedicht met een terugkeer naar de eenzaamheid, in casu een grote open ruimte: 'alleen ben ik als op / *de heide*' [I, 81].

Zo komt het dat Lodeizen in een sleutelgedicht zijn houding t.o.v. de medemensen tenslotte met een paradox moet uitdrukken:

in tuinen gescheiden leeft
door vrijheid als
muur te gebruiken mijn
liefde in een haven
van dagen [II, 73].

Wanneer de 'liefelijke Russische dame' uit 'De Buigzaamheid van het Verdriet' beweert dat haar 'geliefkoosde man een *matroos*' is, herkennen wij in haar dan ook een spreekbuis van Lodeizen: een opeenvolging van hevige maar korte liefdes met tussenpozen van herademing en vrijheid.

De andere reden voor Lodeizens aarzelingen in de liefde zijn eerder van morele aard. Alle genegenheid voor één vriend bewaren zou onrechtvaardig zijn t.o.v. alle anderen die er evenveel recht op hebben. Lodeizen heeft te veel liefde in zich om ze eerlijk en evenredig te verdelen. Hij gewaagt immers toch van 'Het Hart met de al te Grote Hand'.

deze man goed kende ik hem
ik liep steeds met hem mee,

schrijft hij ergens, maar reeds een strofe verder komt zijn schuldbesef te voorschijn:

er zijn zoveel andere levens
en zoveel andere mannen [I, 66].

Naar de mensen toe gaan is in de moraal van Lodeizen een goede en verdienstelijke daad, maar een beloning is niet verzekerd. Integendeel. Elke terugkeer gaat gepaard met een verval, een verlies:

langs al de paden van het gewone
is hij naar de mensen gewandeld
en hij is teruggekomen met de wereld
nog iets triester in zijn oog [I, 141].

[Zie ook II, 7]. Zo komt de dichter tot het tragische besef dat elke liefde bij voorbaat gedoemd is te mislukken. Over de liefde wordt in de verleden tijd gesproken: 'wat liefde is geweest / luister ernaar in de bomen' [I, 64].

Vooraleer over te gaan tot het onderzoek der vier traditionele elementen van Empedocles, willen wij nog even de oorsprong van Lodeizens afschuw voor het lichamelijke kontakt nagaan. Hijzelf leed aan leukemie, een ziekte die de patiënt een totale rust oplegt. De last van een zwaar en weerbarstig lichaam vinden wij in de gedichten overal terug. Wanneer Lodeizen over zijn verleden schrijft, dan vergelijkt hij zich nog met 'een doorzichtige adelaar' [II, 101], een gewichtloos, haast onstoffelijk wezen dus. Later echter vinden we i.p.v. een aktief en vertikaal wezen, een horizontaal en passief wezen zonder ruggegraat:

ik ben zo zwak en zoveel
dingen maken mijn plezier
dat ik leef als een kamer
waarin mensen dansen en
om drinks vragen terwijl
een flauwe piano zich opwindt
en weer afloopt met zwakke
pudding bibberend op tafel [II, 105].

Het is wellicht uit deze zwakheid dat het vrouwelijke karakter van zijn verzen en zijn vaak expliciete homofilie voortvloeien. Over de man, dit vertikaal wezen dat zonder hulp overeind kan staan, schrijft hij steeds met bewondering: '[zij] staan rechtop in de lucht als mannen' [II, 75]. Zijn eigen lichaam ervaart hij dan ook met schaamte als een curiosum, een bouwvallige krot:

(mijn) lichaam zwak boven mate en gespleten
het is als een oud huis in Greenwich Village [I, 145].

De dichter is zich dus voortdurend bewust van de aanwezigheid van zijn lichaam, hetgeen verrassende gevolgen heeft voor de waarneming van de ruimte. Het is uit de psychologie bekend dat de mens het eigen lichaam nooit in het waarnemingsveld betrekt. Enkel een zieke doet dat, omdat hij zijn lichaam voelt: 'als ik *mijn vingers* / de enigste *bekijk*' [II, 10]. Het is opvallend hoe vaak Lodeizens lichaam een plaats inneemt in het waarnemingsveld. Elders tracht hij de chaos van zijn verwoeste lichaam angstvallig te ordenen door er als een niet-betrokkene gedistantieerd naar te kijken:

als in een klein
lucifersdoosje gerangschikt liggen
mijn vingers, voorstellend
orde en tegenwoordigheid [II, 40].

En ook van het inwendige organisme blijft Lodeizen zich pijnlijk bewust: 'ik voel hoe langzaam / de pit verrot die in de vrucht woont' [II, 80]. Meer dan naar een geestelijke dood verlangt de zieke dichter dan ook naar de dood van het lichaam, die achter dit sukkelachtige bestaan definitief een punt zou zetten: 'was mijn hand maar paars' [II, 10].

Het is nu zaak geworden na te gaan hoe deze mensenschuwe dichter de hem omringende ruimte vertekende om ze zich eigen te maken. De gevaarlijke fysieke ruimte toverde hij weg door zich op te sluiten in een verbeeldingswereld vol tederheid en bescherming. Het onderzoek der vier traditionele elementen bleek de doeltreffendste manier te zijn om de psychische ruimte nader te omschrijven. Wij willen dan ook overgaan tot de bespreking van het belang van het water in Lodeizens werk.

Op alle mogelijke manieren prijst Lodeizen het heilzame water aan. In de volgende strofen beeldt hij zelfs expliciet *de Moeder-Zee* uit:

> in de kleine boot
> van de donkere dood
> zou hij gaan varen
> maar onder de baren
>
> in de nacht van het water
> klinkt een geschater
> van vrolijkheid
> daar immers spreidt
> de zee haar leden
> lui, blij en tevreden [I, 133].

‘Onder de baren’ staat er nadrukkelijk: d.w.z. dat de eerste afgeronde ruimte van de boot op haar beurt ingesloten wordt door een tweede afschermende ruimte, de zee. Elders heeft de dichter het over ‘de *huid* van het water’ [I, 91]! De allusie op de rust van de baarmoeder, waar het donker en het water het kind omhullen, is duidelijk. De zee is een vrouw, één enorme schoot.

Wanneer Lodeizen vergelijkingen zoekt om een ideale woning of rustplaats aan te prijzen, dan denkt hij aan de zee:

> ga je met mij varen? de patrijspoort lonkt
> wij hebben een hut zo groot als de zee
> en een bed witter dan het schuim der golven [I, 69].

Lodeizen put een hele reeks beelden uit het arsenaal van de akwatische woordenschat om deze op de hem omringende ruimte toe te passen.

De zachte glooiing van een bemind lichaam herinnert hem aan de *bedding* van een rivier [cf. I, 167].

Vooral de *draagkracht* van het water trekt hem aan. Deze kracht schat hij zo groot, dat bij hem het water zichzelf draagt. Dit betekent dat het niet aan de zwaartekracht onderworpen is:

> (...) het water
> een drijvend theehuis waar
> geliefden het fluitspel afluisteren [I, 73].

Het fluitspel verleent aan het water tegelijk een karakter van bekoring en verlokkelijkheid, een thema dat in de gedichten meer dan eens terugkeert. De kwetsbare dichter ontdekt in het water de ideale bescherming. Het omhult hem volledig en maakt alle kontakten zacht, remt ze af. In de onderzeese wereld kunnen de dingen slechts langs elkaar heen strijken, elkaar strelen:

> (...) het water sloot
> boven mijn hoofd en even
> voelde ik een vis langs mij strijken [I, 64].

De zee is dan ook een ideaal graf. Die verzachting der kontakten, dat verlies van het gewicht, die zorgeloze rust, de verdwijning van het lichamelijke, betekende voor

Lodeizen ongetwijfeld een grote opluchting. Wanneer hij de hand, het symbool voor de fysieke aanraking, in verband brengt met het water, dan wordt ze een ingekeerde hand zonder vleselijke substantie:

> op de weg passeren ze
> een rivier, biddende hand tussen de bomen [II, 126].

Meer dan eens stelt Lodeizen de dood als een bootreis voor, zoals het geval was in de klassieke wereld. Een van zijn laatste gedichten heet 'Het Water' [I, 177]. Uit deze tekst leiden we af dat sterven gelijkstaat met het oversteken van een waterloop. Verrassend is het echter dat het water zelf in dit gedicht volkomen passief en onpartijdig blijft. Op andere plaatsen voelt Lodeizen zich inderdaad door de Moeder-Zee aangetrokken als door een magneet:

> (...) getrokken
> door de golven naar de zee [II, 14].

Het is dan ook niet verbazend dat voor deze dichter sterven steeds samenvalt met verdrinken: 'dan had ik 's nachts in het water van de Hudson moeten liggen mijn hoofd bedekkend met de stroom' [II, 9]. In 'De Buigzaamheid van het Verdriet' gaat hij nog verder; hij wijst daar op de schommelende beweging van leven en dood, die voortdurend in elkaar overvloeien:

> dit leven zachtjes ken ik het
> ik loop steeds eruit
> zoals een kind uit het strand gaat
> vol zee stroomt
> in langzame statigheid [I, 66].

Men lette op de vierde regel: de dode wordt één met het water en zelf een deel van de intimiteit ervan. Verdrinken betekent dus geen akelig gevoel van verdrukking. De drenkeling wordt zelf vloeibaar, lost a.h.w. op. Deze verdrinkingsobsessie zoekt overal een uitweg. Niet zonder ironie beweert Lodeizen dat '[hij] rustig verdronk in zijn bad' [I, 160]. Deze obsessie zet hem ertoe aan de versteende fysieke ruimte in zijn dromen vloeibaar te maken. Hij kan verdrinken 'in het plaveisel / van de stad' [I, 150], of 'in de landweg' [I, 145].

Frekwent zijn de gedichten waar Lodeizen de wereld als een akwatische ruimte voorstelt [cf. II, 52; I, 35]. In zijn dromen is de omgeving één grote zee:

> de wereld was van louter golven
> en ik zonk in haar als een lijk [I, 64].

In zijn proza betreurt hij het dat de mens de zondvloed overleefde! [cf. II, 157]

Wanneer Lodeizen nuchter blijft, dan voelt hij de polariteit tussen de zee en het vasteland zeer scherp aan. Het volgende gedicht verenigt de polariteiten tussen de avond en de ochtend, tussen de zee en het land, en meer algemeen tussen de droomwereld en de realiteit:

> trots zal ik op de avond wachten
> als een koning op audiëntie,
> de legers zijn uitgezonden
> het land zal ik veroveren
> tot de horizon. Daar loopt
> op een witte landweg de jongen
> die ik geweest ben, toen ik
> met niets dan dromen
> van huis wegliep [I, 75].

Dit is één der zeldzame gedichten waar Lodeizens opflakkerend vitalisme de daad boven de droom stelt. Deze daad [cf. legers, *uitgezonden*, veroveren] is gericht op het land. Het kontrast met het vers 'hij draaide rond als een heel grote zee' is duidelijk. Hier blijft het subjekt ter plaatse en voert een zinloze beweging uit rondom zijn as.

Lodeizen drukt de vrees voor de afschuwelijke realiteit meestal uit als het gevaar dat verbonden is aan het verlaten van de goede, beschermende zee:

als ik eens durfde

om als een kwal aan te spoelen
in het zand te sidderen
te lachen in de zon te huilen
in het brandende water [...]
maar ik durf niet. [I, 100].

Hij durft niet omdat hij weet dat hij op het droge zou stikken als een vis. En inderdaad, in 'Het Uiterlijk Behang' wordt de psychische ruimte eens te meer als een akwatische ruimte voorgesteld, als de enige levensvatbare bevonden. Lodeizen rekent zichzelf definitief tot het onderzeese rijk. Hij is een waterplant geworden, een haast vloeibare massa die enkel met de vloed van de zee even op het strand *uitspreidt* [!] om zich dan weer jn zijn element terug te trekken. Het water, het symbool van het uiteindelijke graf, komt paradoxaal gelijk te staan met het enige ware leven:

en nu ben ik weer
alleen nu ben ik het
weer vergeten zo zal ik
op het strand spoelen
even uitspreiden en dan
weer teruglopen in de zee,
de wiegende horizon [I, 107].

Slechts een enkele maal verwijst Lodeizen naar de klassieke Gaea, de aarde als beschermende oermoeder:

de bomen staan haastig in te pakken
hun bladeren gaan in de koffers van de grond
de wind is een gezwinde sleutel
en over het deksel legt zij een kleed van wolken [I, 145].

Hoewel de aarde in het werk van Lodeizen een zeer bescheiden plaats inneemt, willen wij toch even verklaren waarom deze dichter de Moeder-Zee veruit boven de schoot van de aarde verkiest.

Het is opvallend dat Lodeizen zich in zijn visioenen van geluk nooit onder de aarde bedolven ziet, terwijl de zeebodem hem zo dierbaar is. Wij menen de verklaring te moeten zoeken in de eigenschappen van deze twee elementen. Voor de zwakke Lodeizen, die zich steeds bewust blijft van de aanwezigheid van zijn lichaam, dat hij als een zware last meesleurt, is de aarde een te kompakte massa. Het water draagt; de aarde daarentegen oefent een zware druk uit. Daar waar het water de zwaartekracht opheft, is de aarde juist de oorzaak en het element bij uitstek ervan.

Het belang van het vuur en vooral van de lucht zouden wij graag bespreken in een volgend opstel, waarin we uit onze bevindingen ook een conclusie zullen afleiden.

III

Aan de hand van een onderzoek naar de elementen water en aarde, op het ontvankelijke en afgeronde karakter van de natuur in Lodeizens werk werd reeds gewezen.

Vooraleer de hoofdbrok, de lucht, aan te snijden, willen wij even aanstippen dat zelfs het vuur, dit aktief mannelijk en vooral destruktief element, in de psychische ruimte van de dichter een plaats toebedeeld krijgt, weliswaar nadat het vervrouwelijkt werd, d.w.z. nadat het van zijn uitbreidingsdrang in de ruimte beroofd werd. Het getemde vuur van de haard is in Lodeizens huiselijke denkruimte welkom. Het wordt gereduceerd tot een griezelig licht, een heilzame warmte:

> [...] om het gesprek voort
> te zetten dat ik voor het open vuur van
> mijn ogen begonnen ben eergisteren] [II, 102].

En elders:

> daarom droom ik: om een kachel
> te zijn in een koude kamer [I, 26].

Veel relevanter is echter de ontleding van de lucht. En nochtans is de lucht, door haar ontastbaar en visueel onvoorstelbaar karakter, een substantieel arm element. Terecht beweert Bachelard in *L'air et les songes* [Paris, 1943, pp. 15-16] dat '[...] l'air est une pauvre matière. [...] avec l'air, le mouvement prime la substance'.

De lucht komt dan ook veelal eerder tot uiting in de gedaante van haar attributen, als daar zijn de wolken, de wind, de storm.

Opvallend is de verwisselbaarheid tussen het water en de lucht: de bewegingen van de wind vertonen een duidelijke parallellie met de golvende zee.

Bij Lodeizen krijgt het luchtruim aldus meermalen een vloeibaar karakter:

aan het strand van de verten
ligt de stille zee der lucht [I, 35].

In een ander gedicht heeft hij het over 'een *zon* / [...] *drijvend* aan liefdes hemel' [I, 43] en elders nog '*deinden* [de geuren] op de *wind* als zeilschepen' [I, 87].

De lucht bezit zelfs de vergankelijke eigenschappen van het zuivere water: de wind is een reinigende kracht ['*de wind wast* als lichte wijn / de bomen, het gras - de wingerd', [II, 82]. Het is trouwens zeer bewust dat Lodeizen in één der latere gedichten, met een handig stilistisch procédé de verwisselbaarheid van lucht en water duidelijk uitdrukt:

Ik heb aan jou gedacht in de zachte
wind heb ik je neergelegd in de zee [II, 127].

Het verband tussen deze twee elementen blijft echter niet beperkt tot de verwisselbaarheid van beider woordenschat. Het is het ascentionele verlangen, het dynamische verlangen naar de sferen buiten het aantrekkingsveld van de aarde, dat het wateroppervlak verheft tot de luchtlagen waar gewichtloosheid heerst. Straks zullen wij het ideale wereldbeeld dat uit deze ruimtelijke uitbreiding van het water resulteert, onder de loep nemen. Lodeizen haat het aan de aarde gebonden lichaam. De vingers van zijn *hand* [cf. ons vorig opstel] vergelijkt hij met slanke en rijzige bomen, waarvan elke tak, evenwijdig met de stam, naar de hemel wijst. Zijn ascentionele natuur komt hier reeds duidelijk tot uiting: zijn vingers zijn 'een landschap / met rijen *hoge populieren* / dat zijn mijn wensen / begeerlijk roepend' [II, 10].

In een gedicht waarboven Lodeizen een motto uit Mallarmés *Brise Marine* plaatste ['Fuir! là-bas fuir!'] wijst hij op de aantrekking die exotische streken op hem uitoefenen. Maar terwijl Mallarmé waarlijk aangezogen wordt door een vlekkeloos 'Azur', betrekt Lodeizen onmiddellijk een wolk bij de reis, die hem als een vliegend tapijt moet *dragen*:

en ik wilde op reis gaan met die
ene wolk die over de horizon
holde [II, 117].

Deze gerichtheid naar boven blijft echter niet individueel. In zijn denkruimte projekteert de dichter zijn ascentioneel verlangen in de hele natuur. De huizen zijn uit eigen wil hoog in de lucht gerezen en staan als ladders tegen de hemel. Nu eens is de ideale ruimte waar de afstand tussen hemel en aarde zeer gering is [zie verder] elders, verder gelegen:

neem mij mee
op een lange reis
daar waar de hemel

de populier kust [I, 124].

Dan weer wijst de hele natuur, als door een magneet gericht, naar boven. Meer nog: er grijpt een beweging naar de hoogten plaats:

de wingend draait
als een vergulde kandelaar om de zon [II, 82].

In een sleutelgedicht uit *Het Innerlijk Behang* legt Lodeizen een verband tussen het water en de lucht. De gangbare werkelijkheid wordt radikaal omgekeerd: in de plaats van de aardse zwaartekracht treedt het aantrekkingsveld van de hemel in werking. De rivieren nemen hun oorsprong niet meer in de bergen; het water wordt uit de grote oceanen aangezogen en stroomt opwaarts de bergen in:

kom hier jij en luister eens
ik zal een dieplood in je oren laten
ik zal je zacht toedekken met snaren
er zal muziek zijn van raderen
maar luister eens

de herfst is een bergbeek van
rivieren en uiterwaarden naar
het avondlicht dat silhouet van
een molen luister eens
een schip van bladeren vaart heen
zullen we mooi weer hebben kapitein
de hemel is lichtblauw en een matroos
laat mij het water in als een dieplood

dek je oren met snaren toe
en luister eens [I, 68].

Deze opwaartse beweging [een bergbeek van rivieren i.p.v. een rivier van bergbeken] staat i.v.m. de dood. De herfst kondigt het verval aan, is de weg die naar het einde leidt. Deze gaat opwaarts naar het *avondlicht*, dat het licht van de nacht aankondigt. Het verband met de lucht wordt gelegd door de woorden 'dat silhouet van een *molen*'.

De boot van de reis der doden bestaat zelf uit dode bladeren, een beeld dat opgeroepen werd door de herfst. De lichtblauwe hemel waarnaar het water stroomt, zal zonder hindernissen een zachte verdrinkingsdood bieden. Relevant is het feit dat deze opwaartse bootreis naar de ideale rustplaats ingesloten wordt door twee strofen die in verband staan met de muziek. Typisch romantisch in deze poëzie is inderdaad de nauwe verwantschap tussen de muziek, het ascentioneel verlangen en de dood. Wellicht is deze associatie te verklaren door het verband tussen de verdwijning van het lichaam en het overwicht van het gevoel in de muziek. 'Nu ben je *op de top van muziek geklommen / en weeg het leven wat lichter*' [1, 58] schrijft Lodeizen. De muziek wordt letterlijk een te beklimmen berg. Zij kan zelfs het instrument van de zelfmoord worden:

nu wil ik muziek drinken,
ik, metronoom, wil er
als van een gifbeker aan sterven [II, 19].

In een laat gedicht brengt Lodeizen de avond, het water en de onstoffelijkheid van de lucht samen. In deze ideale ruimte verliest de *hand* plotseling haar lichamelijkheid en wordt zij gewichtloos:

maar in het avondschip

zwemmen je gedachten
en onze handen vliegen
naar elkaar als zeemeeuwen [II, 134].

Zeer kenschetsend is het begrip dat de dichter zich vormt van de vrijheid. Iemand is niet ‘vrij als een vogel’ zonder meer. Een vogel is slechts vrij vanaf het ogenblik dat zijn vleugels hem autonoom in het luchtruim heffen; d.w.z. wanneer hij niet de indruk heeft gedragen te worden!

> wees vooral een vrij mens
> een vogel onbewust van de lucht [II, 130].

Een logisch gevolg van deze ascentionele obsessie is het belang dat Lodeizen aan *het dak* hecht. Elk dak is een hindernis op de weg naar de hemel en de sterren. 'De zon spoelt aan op de daken' [I, 35], zo zegt hij. Hierachter schuilt reeds zijn verachting voor hen die zich onder hun dak schuilhouden en alle kontakten met het luchtruim verbreken. Een verachting die in het gedicht 'Zonder Voeten' uitgroeit tot een algemene aanklacht. Plechtstatig wijst hij met uitgestoken vinger de daken één voor één aan:

> voor de morgen ben ik
> weer weggeborgen zoals vroeger
> in mijn bed, nu op kantoor;
> zittend en schrijvend
> met een langzame vinger
> de daken van alle huizen
> aanwijzend [I, 38].

De dichter duldt geen daken, tenzij het uiterste dak: de hemel. Bij het naderen van de dood vervallen de muren en vallen de daken der huizen in. Deze ruimtelijke uitbreiding kondigt reeds de afmetingen van het kosmische huis aan, waarop we straks dieper zullen ingaan; op de beschrijving van een algemeen verval, volgt:

> zie de muren zijn
> gevallen en een rond gat is het plafond [II, 57].

Bij de dood wordt de kommunikatie met de hemel hersteld. En inderdaad, in een kort gedicht poneert Lodeizen krachtig dat hij enkel de hemel als grens aanvaardt: '[...] de hemel: / dit is het dak' [II, 27]. Hij gaat zelfs verder: de hemel biedt een uitzicht op nog hogere sferen en wordt een raam: 'het *dakvenster* van mijn / kasteel: de hemel' [II, 126]. Net als het water en de aarde krijgt het uitspansel de waarde van een beschermende moeder, een schoot. De hemel is een mantel om de wereld:

> neem mij mee en ik zal
> in je schoot liggen net
> als het landschap in
> de grijze pij van de
> ceremonieuze hemel [I, 124].

De opwaartse beweging waarmee de dood gepaard gaat, herinnert aan de situering van het paradijs in het christelijk geloof en doet terecht de vraag rijzen of achter dat ascentionele verlangen geen metafysisch probleem schuilt.

Geenszins. De vaderfiguur wordt in de gedichten haast nooit aangeraakt, behalve dan in het laatste: 'Voor Vader'. Er is hier echter geen sprake van een tronende, tirannieke vader, integendeel. Vader en zoon staan op hetzelfde plan en over hun verhouding wordt in de v.v.t. geschreven: 'o vader wij zijn *samen geweest*' [I, 180]. De naam van God zelf wordt enkele malen vermeld, maar steeds in negatieve zin. Deze regels zijn zwaar beladen met ironie: 'angst voor wat? / de wolken zijn een *gerafelde sok / van God*' [II, 36]. Op andere plaatsen krijgt deze weinig ortodoxe God zelfs satanische trekken. Meer dan eens daalt uit de hemel een geheimzinnig maar vulgair aandoend schaterlachen neer [cf. II, 132].

Nu is deze hemel gewoon een belangrijk onderdeel van Lodeizens steeds weerkerend wereldbeeld: *het kosmische huis.*

Water en lucht maken de hoofdbestanddelen uit van de ideale, uiteindelijke rustplaats van de dichter. Zij treden gekombineerd in het werk op bij het voltrekken van de dood:

> [...] als alles maar
> goedkoop in de waterhoes zou worden
> opgetild om in de lucht te sterven! [I, 102].

Samen vormen zij een enorm graf. In Lodeizens denkruimte bestaat het heelal enkel nog uit water en lucht, of liever gezegd, uit water en hoogte, om een groot huis te vormen dat al zijn verlangens inwilligt: in hoofdzaak het gedragen worden, de verzachting der kontakten en het ascentioneel verlangen. De opwaartse beweging van het water [cf. I, 68] had ons reeds het samenvallen van wateroppervlak en hemel laten vermoeden. In deze opvatting worden wij gesterkt door de volgende passage uit 'Reis naar de Congo':

> Tenslotte ben ik het park ingegaan. [...] Het is toverachtig. Ik voelde nu weer dat ik op de bodem van de zee was: verdronken zeelieden en matrozen drijven in groepjes over de bodem; [...] Het water was zo koel als een lichte wind. Ik ging op een koude rots zitten en staarde naar de hemel waar ik de puntjes van een boel schepen zag drijven, op weg naar vreemde havens: daar was dus de oppervlakte van de oceaan, [...] iemand die voorbij liep, slank en elegant. [...] in het licht van een lantaarn was hij zo triest als een Pierrot [...] zo'n gezicht bij een dode te ontmoeten is een wonder [II, 190-191].

Het is kenschetsend welk ideaal wereldbeeld een besloten en natuurlijke, van het stadsleven afgezonderde ruimte, zoals een park, bij de dichter oproept. De hemel valt samen met de zeespiegel zodat het hele uitspansel één grote akwatische ruimte wordt en tegelijk een graf: al haar bewoners blijken slechts lijken te zijn. Het water blijft dus het voornaamste element van de postume rustplaats, maar als gevolg van Lodeizens ascentioneel verlangen, van zijn behoefte gedragen te worden en van zijn grenzeloos wooncomplex, wordt het wateroppervlak opgeheven tot het met de hemel samenvalt. De beschermende zee is dan geen eiland, geen toevluchtsoord meer in de fysieke ruimte, maar identificeert zich uiteindelijk met het gehele heelal, zodat 'de bruine kalk der huizen' nu vanzelf gaat afbrokkelen [cf. I, 86]. De gelijkstelling van zee en heelal betekent de ondergang van de fysieke ruimte.

Lodeizen gaat nog verder: aan deze enorme psychische ruimte verleent hij meermalen een zorgvuldig afgesloten karakter. Preciezer nog: de hemel past als een omgekeerd glas [een symbool van rijkdom en overvloed] op de schijf van de wereld:

> wij wonen in het wijnglas
> van de hemel [II, 82].

En in deze kontekst verkrijgen de volgende verzen hun volle betekenis:

> wij willen naar het einde
> van de wereld gaan, daar
> waar de mast breekt en de schepen
> schuin over de zee vallen,
> niet denkend aan morgen;
> dromend tegen de hemel [II, 39].

Deze wereldvoorstelling grenst aan die der Grieken: afgesloten en eindig. Wie zich op de horizon bevindt, kan de hemel raken. In een begrensde wereld bekleedt de raaklijn tussen water en lucht, de horizon dus, uiteraard een belangrijke plaats. De fysieke ruimte, waarover de rede regeert, kent geen horizon. De kwelling is dan eindeloos:

> de rekenkunde van het bestaan
> [...] daarin
> zwemmen wij voorwaarts zonder
> horizon - onze handen zijn zwakker - [I, 102].

In de psychische ruimte daarentegen rust de hemelkoepel op de horizon als op een steunpilaar [‘als we de horizon / konden afsnijden zou de wereld uiteenvallen’, I, 112]. Daar waar lucht en water, hemel en oceaan elkaar raken is de intimiteit het grootst: het water bewaart zijn dragende kracht terwijl de lucht erover ligt als een deken:

> alles speelt zich onder de
> deken van de horizon af [II, 49].

Wanneer Lodeizen het doodsproces als een bootreis voorstelt, is de bestemmingsplaats dan ook de horizon [cf. II, 148].

De voortreffelijkheid en de geslotenheid van dit heelal is maximaal: de gehele draagkracht blijft er binnenin geconcentreerd. Voorbij de horizon zijn zelfs de vogels gedoemd te vallen. Elk ondersteunend element ontbreekt hier:

> tot het einde der wereld;
> waar een vogel van de horizon
> afvalt als een tak die
> afbreekt in de herfst [II, 116].

Er grijpt bijgevolg een verrassende, radikale omkering plaats: de aardse zwaartekracht verdwijnt en wordt buiten de grenzen van het koepelvormig heelal door een ware zuigkracht vervangen [cf. ook II, 14].

Kortom, Lodeizen maakt van de gehele natuur één grote *woning.* Elke ruimte die bewaart en beschermt, is doorgaans vrouwelijk. Welnu, zelfs de lucht, een element waarvan het geslacht onzeker is, wordt bij deze dichter uitgesproken vrouwelijk:

> [...] de blauwe
> borst van hare majesteit
> de hemel [I, 95].

Ook de wind, wellicht de meest vitale uiting van de lucht, is onderhevig aan de oorspronkelijke polarisatie [cf. onze vorige opstellen]: Lodeizen onderscheidt de nacht- en de zeewind enerzijds en de ochtendwind anderzijds.

In het algemeen betekent de beweeglijke, onvermoeibare wind die grote reiziger, voor Lodeizen een uitnodiging tot aktie, een uitdaging van man tot man. De zwakke, welwillende dichter is echter machteloos en moet de strijd opgeven [cf. I, 25, 44, 131; II, 15].

Zodra echter de wind nader wordt gespecificeerd, zodra hij nachtwind of zeewind wordt, komt hij in deze ideale psychische ruimte tot rust. Hij wordt er zacht als een zucht en neemt weer vrouwelijke allures aan. Hij geeft warmte en bescherming en omhult de slaper als een deken:

> we hebben tegen de wind
> gefluisterd en de nacht
> hebben wij ermee toegedekt [I, 30].

Lodeizen herkent in de nachtwind zelfs de heilzame holle vorm van een schoot, zoals in deze prachtige verzen:

deze ochtend draagt de wind
kinderen op haar boezem
en ontrafelt het lange windsel
van haar schoot [II, 39].

De ochtendwind echter, die de wandelaar in het gelaat slaat, herinnert hem aan de harde realiteit, wekt hem uit zijn gewichtloze dromen van zachtheid [cf. I, 101, 131, 140, 142, 149].

Het is dan ook weer eens met een paradox dat Lodeizen de hopeloze toestand van zijn verdoemd lichaam moet uitdrukken:

ik ben in de wind gevangen [II, 30].

D.w.z. dat hij geestelijk geobsedeerd wordt door de verbazende beweeglijkheid van de wind [en er aldus figuurlijk in gevangen zit], maar lichamelijk [of letterlijk] heeft hij er niets mee te maken, want op zijn oneindige reistochten neemt de levenslustige, onvermoeibare wind Lodeizen nooit mee, omdat deze gewoonweg niet mee kan.

Dit onderzoek naar het belang der elementen leidde in de eerste plaats tot het beeld van *het kosmische huis.* Het lijkt derhalve de moeite waard Lodeizens onbeperkt wooncomplex nog wat uit te diepen. In feite hebben wij er reeds herhaalde malen op gewezen. Toch willen wij de aandacht nog even spitsen op een aantal tema's die steeds weer herinneren aan dat wooncomplex: de holle vorm, het overwicht van de vrouw in de natuur en de dubbele intrapositie. Lodeizen verlaat het huis slechts om zich zo snel mogelijk in het volgende te verschansen: ‘In angst leven wij allen, van het ene huis naar het andere trekkend’ [II, 167]. Voortdurend moet hij zijn kwetsbaar lichaam verbergen onder de meest elementaire woning, de schelp, het kleed, het nest [cf, I, 134; II, 113; I, 39].

Elk deel van het lichaam dat aan de fysieke ruimte blootgesteld wordt, vergaat als een rotte plek. Lodeizen zou men een wezen zonder huid kunnen noemen:

mijn geluk is een vederloos
vogeltje, stervend waar het
nest hem niet omkrult [I, 39].

Deze behoefte aan bescherming, aan schuilplaatsen, breidt hij tot de hele mensheid uit. De volgende regel bezit de overtuigingskracht van een slogan: ‘een mens een mossel’ [I, 86].

Dit wooncomplex was echter moeilijk met het ascentioneel verlangen te verzoenen. Een eerste oplossing lag natuurlijk in het kiezen van de gehele kosmos tot huis. Maar Lodeizen vond nog een tweede compromis in het vaak weerkerende beeld van de tuin: een door muren afgeschermde ruimte die tegelijk het streven naar hogere sferen niet fnuikt [cf. I, 20, 91, 113]. Lodeizen drijft de innerlijkheid tot het uiterste door. Vroeger hadden we het reeds over de houding van de man voor het venster. Huizen hebben ramen en bieden dus nog een uitzicht op de buitenwereld. Doch vaak vervalt zelfs de doorzichtigheid van het venster. Het glas wordt een scherm waarin de man zijn eigen spiegelbeeld ziet. De verinnerlijking is volledig:

Het Venster
Oppervlakkig spiegelbeeld [I, 16].

‘Binnen’ is voor Lodeizen dan ook een bijzonder samengetrokken begrip. Hijzelf is totaal afgesloten. Zijn zintuiglijk leven speelt zich binnen in hem af en blijft zeer passief. Alle contacten met de buitenwereld zijn verbroken. Zelfs de stem die hem bereikt, is innerlijk:

ik luister naar de geluiden

binnen in mijn oor en niet daar-
buiten loop ik op en af trappen
eindeloos leidend van niets
naar niets, lachend, schaterend.
dat is mijn leven [I, 107].

I.v.m. het wooncomplex staat het frekwente gebruik van de *holle vorm* in de gedichten. In elk huis zoekt Lodeizen bescherming en rust; vandaar ook het belang van het uitgeholde dat tegelijk gedeeltelijk omhult en steun verleent. Typisch is het veelvuldige gebruik van het woord ‘bed’:

> als het bed de vallei was van hun
> juichen en het lichaam rustte [I, 33].

In het lichamelijke contact, in de vorm van een uitgestrekt lichaam ontdekt de dichter een hangmat:

> In de bedding
> van je heupen wil ik slapen
> door de hemel van je
> ogen bedekt
>
> je voeten zijn ver en toch
> behoren ze bij je als een
> vlieger zijn ze opgelaten [I, 167].

Kenschetsend is trouwens de titel die Lodeizen aan twee gedichten uit de eerste bundel gaf: ‘Hij of Zij’ [I, 165]. Hij maakt geen onderscheid tussen man en vrouw. In de liefde zoekt hij niet een partner om mee naar bed te gaan; de partner zelf is het bed. Zijn liefde geldt in de eerste plaats de holle vorm. In de volgende regels vindt men de ironie van een homofiel. Lodeizen ontkleedt de vrouw niet om haar rondheid te strelen, maar om er rustig een dutje te doen:

> de grootste ellende
> komt nog als je het
> vrouwenlichaam
> vindt met één borst en zonder
> het kleine prieeltje waar
> alle plezier uitrust [II, 135].

Al deze ontvankelijke, beschermende vormen en ruimten zijn stuk voor stuk uitingen van de *vrouwelijke natuur* in Lodeizens gedichten. Zelfs lucht en vuur werden vervrouwelijkt. Het heelal bevindt zich haast steeds in een toestand van rust: alles is afgesloten, stil en zacht. Het is de zwakheid van de dichter die hem ertoe aanzet de harde fysieke ruimte der mensen dusdanig te vertekenen. Hij heeft deze vrouwelijke bescherming nodig omdat zijn ziekelijk lichaam het hem *oplegt.* En zoals de zieke die aan een pijnstillend middel verslaafd is en het tegelijk verfoeit, gaat Lodeizen deze zachte natuur, die hij zelf vervrouwelijkte, haten. Ze vermoeit en ergert hem op de duur:

> waar begint het landschap
> wanneer
> waar toch eindigt de vrouw [II, 104].

Dit bewoonbaar maken van de hele kosmos staat i.v.m. het weerbarstige lichaam van de dichter. In dit opzicht wijzen wij even op zijn herhaaldelijk verblijf in vreemde, betere lichamen: ‘ik wil weer op reis gaan / in de lichamen van mijn vrienden’ [I, 155; zie ook I, 150]. Het ‘gespleten oud huis’ van zijn lichaam indachtig, roept hij wanhopig uit:

> wanneer zal ik slapen
> in een dierbaar lichaam? [I, 144].

Wij hebben hier te doen met het *intrapositieveverschijnsel* dat in de gedichten schering en inslag is. Alle heilzame elementen van Lodeizens psychische ruimte bezitten een omcirkelende, omhullende kracht. Zo b.v. voor het water: ‘in de grote cirkel van de zee / slaapt hij’ [I, 149]. En elders gewaagt de dichter van ‘het middel van de nacht’ [I, 162].

Graag zet hij nog een stap verder om tot de dubbele intrapositie te komen. De ene bewoonbare ruimte ligt vervat in een grotere evenzeer bewoonbare ruimte. Een goed voorbeeld is het gebruik van het woord ‘tuinhuis[je]’. Geen wonder dat men deze techniek vooral terugvindt waar het om lichamen gaat. Elk [vreemd] lichaam is op zichzelf een enorme ruimte, waarin kleinere en grotere huizen in elkaar schuiven, waarin zich tuinen en paleizen bevinden, waar de bewegingen gezwinder zijn dan in de fysieke ruimte:

> ik wil op het buiten van je lichaam wonen
> ik wil de grote marmeren trappen afgaan de tuinen in
> 's middags in het theehuisje zijn [II, 120].

[Zie ook I, 41]. Eén keer slechts is de intrapositie negatief: uiteraard wanneer Lodeizen op zijn eigen lichaam doelt. Het huis wordt dan een gevangenis, het leven een levenslange gevangenisstraf:

> ik word door angst omsingeld als
> een vruchtenboom door wespen en ik
> klaag niet maar ik voel hoe langzaam
> de pit verrot die in de vrucht woont,
> en ik klaag maar ik voel hoe langzaam [II, 89].

Vooraleer te besluiten, is het zaak nog even de aard der bewegingen in Lodeizens ruimte onder de loep te nemen. Haast alle kranteartikelen die over deze dichter verschenen [zo schreven over hem: Smit, Greshoff, De Coninck, Dubois, Morriën e.a.] wijzen in dezelfde richting: Lodeizens psychische ruimte is in eerste instantie een zachte wereld. En inderdaad, de statistieken die we voor *Het Innerlijk Behang* opmaakten, spreken boekdelen: de woorden ‘rust’ en ‘rustig’ komen negenmaal voor; ‘stil’ of ‘stilte’ vijftienmaal; woorden die op een passieve houding wijzen zoals ‘wachten’ of ‘slapen’ treffen we vijfendertig maal aan; ‘langzaam’ komt zeventienmaal voor en ‘zacht[jes]’ vijfentwintig maal! We legden reeds meerder malen de nadruk op de rusttoestand van de natuur in Lodeizens psychische ruimte. Zo b.v. springt de voortdurende kalmte van de zee in het oog. Nooit breekt zij in al haar furie los, steeds blijft zij een zachte ontvankelijke moeder. Zij is passief, lui: ‘de zee die op het strand slaapt [I, 156]. Wanneer er in het water dan toch eens leven komt, dan is de beweging nooit hevig. De golfslagen volgen elkaar op met een haast mathematische regelmaat:

> het water dat in welbespraakte
> onrust deint tussen zijn twee oevers [I, 96].

Deze droomwereld is er een van gentlemen waar elke handeling van een nauwlettende behoedzaamheid getuigt. In de kontekst van deze zachte, getemde ruimte krijgt het volgende citaat dan ook de waarde van een sleutelvers:

> enkel het onweer spreekt ons tegen [II, 46].

In een wereld waar het water overheerst, zijn de aanrakingen uiteraard zacht en geremd. Elk kontakt is een streling [cf. I, 64]. En zoals het water steeds de natuurlijke neiging heeft om zich naar alle kanten helemaal uit te breiden wanneer het vloeit, zo ook treft men in de gedichten vaak dat brede, langzame gebaar aan waarmee de rijkdom, de overvloed uitgestald wordt: woorden als ‘spreiden’ of ‘uitspreiden’ komen bij Lodeizen meer dan eens voor [cf. I, 133]. De dichter die het lichamelijk kontakt haat, gaat vergeefs op zoek naar ‘de hand die liefde / als een sjaal *uitspreidt*’. Zeer tekenend voor de droomruimte is de frekwentie waarmee de *wiegende beweging* voorkomt. Zo gewaagt Lodeizen van ‘de *schommel* van de wind’ [I, 47]. Zelfs de nacht ervaart hij als een omhullende materie die vermag te dragen, te wiegen:

> de schommel der schemeringen
> deint door de nacht [I, 97].

En vanzelfsprekend bezit ook de intiemste plaats in het heelal, de horizon, deze wonderbare kracht: 'de zee, de *wiegende horizon*' [I, 107].

Een leidmotief in het hele werk is het schema van *val en stijging.* De beweging die in de fysieke ruimte primeert, is de val [cf. I, 73; II, 101; I, 10; 51; II, 169]. Maar zoals dagelijks de nacht echter een opgaande beweging met zich meebrengt in de droom, zo ook staat op het einde van het leven de dichter een definitieve stijging te wachten. Geboren worden heet vallen, sterven is stijgen. In feite speelt het reële leven zich dus op de bodem van een kurve af. Lodeizen bevindt zich inderdaad in een liggende toestand. Bij de val van de geboorte heeft hij '[zijn] dekschild', dat zijn vleugels beschermde, 'gebroken' [II, 83]. Hij is dan ook veroordeeld tot onbeweeglijkheid, tot een totale inaktiviteit.

Herhaaldelijk heeft hij het over zijn *verstening*:

> hij die de wind
> had willen nabootsen in haar
> meest intieme bewegingen;
> nu ligt hij als een steen
> in een beek, zwijgend in het
> spelende water [I, 25].

Eén keer brengt hij de verstening zelfs in rechtstreeks verband met de oorspronkelijke val: 'ik ben in een rots *gevallen*, *versteend*' [II, 109]. De dichter dreigt met de harde stenen realiteit één te worden als een standbeeld. Het werkwoord 'liggen' komt ontelbare keren voor. De Russische dame uit 'De Buigzaamheid van het Verdriet' beweert dan ook: 'als de wereld één enkel *bed* was / dan bleef ik er altijd in' [I, 63]. Zo tracht de dichter de onbeweeglijkheid, die hem door zijn ziek lichaam opgelegd wordt, te veranderen in een gewilde, aristokratische luiheid.

Samenvattend zouden we de dichter als een *onbeweeglijk*, *horizontaal wezen* kunnen definiëren. Deze liggende houding is beslist de aanleiding geweest tot zijn bewondering voor het rechtopstaande, en in het bijzonder voor het mannelijke De man is vertikaal, heeft een ruggegraat, staat alleen recht. Lodeizen vergelijkt zijn eigen lichaam echter met 'zwakke / pudding bibberend op tafel6 [II, 105]. Vandaar waarschijnlijk zijn sporadische homofilie tematiek [cf. vooral 'Reis naar de Congo'; II, 177-193]. Lodeizen bekent een voyeur te zijn:

> in de schemering heb ik
> de wedstrijd waargenomen
> het is altijd dezelfde
> lust voor het mannelijke
> die de mannen zelf nog het meeste
> verlangen als iets goddelijks, als
> het uiteindelijke feest [II, 80].

Ondanks de verstening die de fysieke ruimte overwoekert, zit er af en toe toch nog beweging in. Deze beweging is echter telkens een ruimtelijke uitdrukking van de absurditeit en onderstreept de onmacht van het lichaam. Bijna steeds draait Lodeizen *in het rond.* De wereld is niets meer dan een 'vskom' waarin de mens hoogstens kan 'rondzwemmen' [I, 51]. Elders beweert de dichter dat 'hij [ronddraaide] als een grote zee' [I, 62]. Een grootse en machtige beweging, doch nutteloos, zonder betekenis. In de volgende passage drukt Lodeizen deze gedachte nog algemener uit door de absurditeit over de hele wereld, de hele geschiedenis van het mensendom uit te breiden:

ik heb toch alles gedaan wat ik doen kon
ik heb als eerste meegereden
in alle rondes onder de ronde van de zon [I, 60].

Hoe paradoksaal ook, bewegingen worden veel gemakkelijker in de gesloten, beschermende, psychische ruimte uitgevoerd [cf. I, 160; II, 119]. Eén keer drukt hij die toenemende aktiviteit in de droomruimte zeer bondig uit: '*de wandelaar in bed*' [II, 104].

Opvallend is dat de dichter, zelfs wanneer hij beweegt, op dezelfde plaats blijft. Lodeizen is een vastgespijkerd wezen en dit klopt met zijn plantaardige persoonlijkheid [zie vroeger]. Vastgeworteld als een plant [cf. I, 67] kan de dichter zich nooit naar iemand begeven; hij kan hoogstens hopen dat iemand hem zal opmerken en naar hem toekomen. Vandaar deze zeer mooie regels, waarin Lodeizen zichzelf waarachtig aanprijst, waarin hij zelfs bereid is zich als een outlaw voor te doen, om aan zijn hartverscheurende eenzaamheid in de samenleving een einde te maken:

o heb mij lief
ik ben de verlorene, degene
die weg zou blijven toen
het zo laat werd en de
avond gebood: ga mee

ik ben degene
die te vroeg is gekomen en te
vroeg is weggegaan ik ben
de verklede koning op de weg
ik ben de overal gezochte man

ik ben het die gestolen heeft [I, 171].

En het gedicht eindigt met een wanhopige uitroep, die getuigt van een noodzakelijke hoogmoed: 'ik ben de enige' [I, 172].

Nu wij de verschillende facetten van Lodeizens ruimtevoorstelling onderzocht hebben, is het onze bedoeling een syntese op te bouwen

Een globaal moederbeeld dat als een leidraad door het gehele werk loopt en het eenheid verleent, dringt zich inderdaad op: *het embryo.*

Laten we even recapituleren. Reeds de analyse van de tijdsvoorstelling leverde duidelijke resultaten op. Lodeizen neemt voortdurend afstand t.o.v. zichzelf als levend wezen, door in de o.v.t. en de derde persoon over zich te schrijven. Bovendien telt hij de tijd af [cf. II, 71]. Het gaat dus om een doodsverlangen. Dit wordt goed geillustreerd door een gedicht over de dood van 'grootmoeder' waarop Lodeizen deze veelbetekende regels laat volgen:

waarom zijn wij blijven staan
die mee hadden willen gaan? [I, 143].

Het leven is een hiaat in de eeuwige, rustige en positieve dood. De periodes die het dichtst bij de uiteinden van het leven liggen, maken de dichter het gelukkigst [cf. II, 90]. Hij ervaart de dood als de uiteindelijke oplossing, de heilzame verlossing uit het leven. Sterven is een ware droom:

nu zeg je ben ik overleden
maar ik was het zelf die de dood verzon [I, 60].

Omtrent het uitgesproken doodsverlangen van Lodeizen bestaat dus geen twijfel. Wij gaan nu proberen de aard ervan nader te bepalen door onze bevindingen te interpreteren in het licht van het embryo. Want het is inderdaad zaak te bewijzen dat dit doodsverlangen *ook ruimtelijk gespecificeerd kan worden.* Het gaat bij Lodeizen om de zuiverste vorm van een *regressus ad uterum.*

Voortdurend moesten wij blijven wijzen op *het overwicht van de nacht* en van het duister en op de voorkeur voor *het gesloten oog.* En is het ononderbroken donker niet precies kenschetsend voor de afgesloten ruimte van de baarmoeder? Blijft het kind niet blind tot enige tijd na de geboorte? Lodeizen brengt het verblijf in vreemde lichamen [!] dan ook i.v.m. zijn voorliefde voor de Nachtseite van het bestaan:

> ik wil weer op reis gaan
> in de lichamen van mijn vrienden
> in de nacht van al wat ik liefheb [I, 155].

Het is bovendien verhelderend dat de dichter de naderende nacht, die zijn duisterheid als een kleed om de dingen zal wikkelen, met de hoop op de komst van de moeder associeert:

> er was een jongen die zat, wachtend
> op zijn moeder toen de avond laat werd [II, 57].

Lodeizen is een echt woonwezen dat zich aan alle kanten beschermd wil voelen. In deze kontekst nemen de volgende regels wellicht *de* centrale plaats in het werk in:

> Ik zal in de donkere avonden
> leren hoe duur de dag is waar de
> schelp van het huis is afgetrokken
> en het embryo naakt ligt te groeien [I, 134].

Herhaaldelîjk beklemtoonden wij de veelvuldige voorstellingen van de wereld als een *akwatische ruimte.* De parallellie met de baarmoeder, waar de moederlijke vloeistof het embryo omhult en beschermt, is onmiskenbaar. Toespelingen op de Moeder Aarde en de Moeder Zee zijn schering en inslag. Met zijn kosmisch huis van lucht en water zet Lodeizen nog een stap verder: hij wil bovendien opgeheven worden, *gedragen worden*, net als het kind in de moederbuik. Trouwens, wij zagen hoe hij de hele natuur *vervrouwelijkte* om er één schoot in te ontdekken. Het moederlichaam is dan ook een haven die bij de geboorte verlaten wordt: 'ik vaar / steeds verder van je lichaam af / ik ben op een lange reis' [I, 169]. Gelukkig weet de dichter dat hij langs de dood om opnieuw de haven bereiken zal, de gesloten akwatische ruimte van de baarmoeder: '*ik zal bij je terugkomen als een schip*' [I, 157]. Over het wooncomplex hoeven wij niet meer uit te weiden: *het verlangen in andere lichamen te wonen*, de *dubbele intraposities* en de *holle vorm* zijn stuk voor stuk in verband te brengen met de regressus ad uterum. De passage die wij aan de aard der bewegingen wijdden, leidde ook tot duidelijke resultaten: het *wiegen* en het *schommelen*, herinneren aan de sussende, rustbrengende bezigheid van een moeder.

Alles wijst er dus wel degelijk op dat het embryo als moederbeeld van het gehele werk dienen kan. En hoewel Lodeizen het woord 'moeder' slechts zeer spaarzaam gebruikt, zijn de gedichten waarin het wel voorkomt bijna steeds van kapitaal belang. Een passus die met een eerbiedige aanroeping van de vrouw, en meer algemeen van het vrouwelijke, begint, wordt dadelijk door de hartstocht van de dichter veel preciezer, intiemer. Van al wat vrouwelijk is, zou Lodeizen een moeder willen maken:

> o denk aan mij mevrouw!
> moeder! [II, 109].

En een allusie op het eertijdse, gelukkige verblijf in het goede lichaam van de moeder neemt de vorm aan van de innigste, de intiemst mogelijke betrekking tussen twee mensen:

waar is mijn moeder gebleven waarmee ik vroeger
naar bed ging [II, 128].[3.4.]

Hans en Nele. Ca. 1946.

Eindnoten:

1. Maatje, [F.C.]: ‘Literaire-ruimtebenadering’ in Forum der Letteren, jg. 6, 1965 [pp. 2-15].
2. Gemakshalve zullen wij de bundel *Gedichten* [Amsterdam, 1952, 1966^{6}] door het cijfer 1 voorstellen, en de tweede bundel *Nagelaten Werk* [Amsterdam, 1969] door het cijfer II.
5. In dit opstel zijn alle in vet gedrukte woorden of kursiveringen van mij, M.B.
6. Zie hierover: Rodenko, P.: *Tussen de Regels*, Den Haag, 1956 [pp. 25-30].

---

3. Een parallellie met de Griekse wereldvoorstelling, die Lodeizen zeer goed kende, is hier niet misplaatst. De Grieken beschouwden het uitspansel als een met gaatjes doorzeefde koepel, zodat de sterren in feite een afschijnsel waren van het grote licht dat achter de koepel heerste.
4. Van Santvoort [H.]: ‘Een kuip vol dromen’ in De Nieuwe Linie, 7-6-1969.

Aloys van den Berk
Bibliografie van Hans Lodeizen

Werk van Lodeizen

- *Londenvaarder*, gefingeerd reisverslag.
  Vrij Nederland (Londense editie), 26 januari 1946.

- *Het innerlijk behang.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1949.
  64 blz.
  (De Vrije Bladen/Cahiers van Libertinage; 20e jrg., Schrift 5, oktober 1949).
    - Jan Campertprijs 1951.

- *Het innerlijk behang en andere gedichten.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1952.
  196 blz.
    - De keuze uit de gedichten werd verzorgd door J.C. Bloem, J. Gresshoff en A. Morriën. De bundel *Het innerlijk behang* is hierin volledig opgenomen.
    - 2e gekorrigeerde druk 1954, 188 blz.
    - 11e druk 1978.

- *Leda*; gedicht van Paul Eluard; vertaling Hans Lodeizen.
  Amsterdam, De Beuk, 1955. 20 blz.
    - Deel I van de 2e serie A voor de Vriendenkring van de Beuk.
    - Later opgenomen in *Nagelaten werk.*

- *Nagelaten werk.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1969.
  224 blz.
    - De uitgave werd verzorgd door Peter Berger en Pierre H. Dubois. De bundel bevat ook het eerder in Libertinage gepubliceerde *Reis naar de Congo* en een aantal vertaalde gedichten van James Merrill en van Paul Eluard.
    - 4e druk 1978.

- *Ah! de zon*...; gedicht, met illustratie door Christiaan Heeneman.
  Ulvenhout, Frits Haans, 1972.
  4 blz., 30 × 24 cm.
  (Pen en burijn; 2e reeks, no. 2).

Sekundaire literatuur in boekvorm
Afzonderlijk verschenen werken:

- *Rodenko, Paul.*

Over Hans Lodeizen.
Den Haag, Bert Bakker, 1954.
(Maatstafdeeltjes; no. 11).
  - 2e ongewijzigde druk Utrecht, Reflex, 1977.
  - Oorspronkelijk verschenen in Maatstaf, 1e jrg., no. 4, 1953-1954, blz. 566-591.

- *Rover, Frans C. de.*
  Over 'Het innerlijke behang' van Hans Lodeizen.
  Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij, 1978.
  (Synthese).

- *Sinninghe Damsté*, *Willem en Rob Molin.*
  Hans Lodeizen.
  Nijmegen enz., Gottmer enz., 1980.
  (Grote ontmoetingen; no. 40).
    - bevat op blz. 74-81 nog niet eerder gepubliceerd werk van Lodeizen en op blz. 70-73 een viertal gedichten van andere dichters óver Lodeizen.

Sekundaire literatuur
Artikelen in boekvorm:

- Vinkenoog, Simon.
  Atonaal; bloemlezing uit de gedichten van Hans Andreus, Remco Campert enz.
  Den Haag, Stols, 1951.
    - inleidend artikel.

- Rijnsdorp, C.
  Op zoek naar het geheim; gebundelde essays.
  Baarn, Bosch & Keuning, 1954.
    - het artikel 'Hans Lodeizen', blz. 103-107, verscheen eerder onder de titel 'Recht en woord hernomen' in Ontmoeting, 6e jrg., October 1952, blz. 81-86.

- Jong, Martien J.G. de
  Verzen & vragen; een inleiding tot het lezen van gedichten.
  Terneuzen, Littooij, 1958.

- Morriën, Adriaan.
  Concurreren met de sterren.
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1959.
    - 'Deze wereld is niet de echte', blz. 10-15.

- De beweging van Vijftig.

Amsterdam enz., De Bezige Bij enz., 1965.
(Schrijversprentenboek; no. 10).
    - o.a. blz. 44-45.

- Morriën, Adriaan.
  Cryptogram.
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1968.
    - 'Herinnering aan Hans Lodeizen', eerder verschenen in Libertinage,
      4e jrg., no. 1, jan.-febr. 1951, blz. 41-44.

- Brems, Hugo. De brekende sleutel. Antwerpen enz.,
  De Nederlandsche Boekhandel, 1972.
    - blz. 38-44.
      'Hans Lodeizen. Ik ben het zuiverste dier op aarde'.

- Veen, Adriaan van der.
  Blijf niet zitten waar je zit.
  Amsterdam, Querido, 1972.
    - Hoofdstuk 12, blz. 85-95.

- Brokken, Jan.
  Het onbekende leven van Hans Lodeizen.
  in: Het volle literaire leven; portretten uit de Haagse Post.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978.
    - blz. 101-127, eerder verschenen in de Haagse Post, 22 mei 1976 onder dezelfde titel.

- Rover, Frans C. de
  Hans Lodeizen.
  in: - Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945. Alphen aan den Rijn enz., Samsom enz., 1980. (art. van De Rover over Lodeizen stamt uit mei 1980).

Sekundaire literatuur
Verspreide artikelen in periodieken

- Donker, A. Herzien-Herdenken.
  Critisch Bulletin, 17e jrg., 1950, blz. 378-380.
- Greshoff, J. De gedichten van Lodeizen: doordringend als motregen.
  Het Vaderland, 3 juni 1950.
  Nieuwe Rotterdamsche Courant, 3 juni 1950.
- Redactie Het Vaderland. Hans Lodeizen.
  Het Vaderland, 26 november 1951.
- Bordewijk, F. Het nieuwste dichterschap.
  Utrechts Nieuwsblad, 2 februari 1952.
- Cartens, Jan H. Proeve van een essay over ‘atonale’ poëzie.
  Roeping, 28e jrg., no. 5, april-mei 1952, blz. 242-247.
- Smit, Gabriël. Jonggestorven dichter werd voorloper der allermodernsten.
  De Volkskrant, 28 juni 1952.
- Dubois, Pierre H. De poëzie van Hans Lodeizen.
  Het Vaderland, 30 augustus 1952.
- Stuiveling, G. In de schaduw van de dood.
  Het Boek van Nu, september 1952, blz. 25-56.
- Donker, A. Argwaan en argeloosheid.
  Critisch Bulletin, 20e jrg., 1953, blz. 538-549.
- Rodenko, Paul. Lachend in de herfstzon.
  Nieuwe Rotterdamsche Courant, 23 maart 1953.
- Buddingh', C. Het experiment in opmars.
  De Groene Amsterdammer, 4 april 1953.
- Morriën, Adriaan. Voorlopige benadering van een dichterschap.
  Het Parool, 3 juli 1954.
    - over Rodenko's studie ‘Over Hans Lodeizen’.

- Bordewijk, F. Lodeizen gezien door Rodenko.
  Utrechts Nieuwsblad, 23 October 1954.
- Verhoeven, Nico. Leeuwerik in het stroomgebied der diepzee.
  De Tijd, 9 februari 1957.

- Simons, Wim J. Poëzie als stem van een generatie.
  Trouw, 8 october 1960.
- Visser, Ab. Nieuwe dichtbundels van de jonge generatie, grote invloed van Hans Lodeizen.
  De Telegraaf, 29 juni 1961.
- Wilmink, W.A. De moeheid in een bootje.
  Tirade, 10e jrg., no. 112, 1966, blz. 212-221.
- Koster, Anita. Sterren kijken bij Lodeizen.
  Merlijn, 4e jrg., no. 2, 1966, blz. 120-122.
- Beereboom, Henk. De experimenten.
  Tijd en Taak, 30 april 1966.
- Coninck, Herman de. De buigzaamheid van het verdriet, een opstel over Hans Lodeizen. Ruimten, 6e jrg., 1967, no. 23-24, blz. 17-20.
- Janssen, F.A.W.G. De buigzaamheid van het gedicht.
  Firapeel, le jrg., no. 2, maart 1968, blz. 52-60.
- Hermann, Th. De pendules draaien naar hun einde.
  Ons Erfdeel, 12e jrg., 1969, blz. 111-112.
- Bernlef, J. Een ziekelijk gebrek aan eetlust, Hans Lodeizen: Nagelaten werk.
  De Gids, 132e jrg., 1969, blz. 284-285.
- Morriën, Adriaan. Hans Lodeizen: 'Ik schrijf omdat ik leven wil'
  Het Parool, 1 maart 1969.
- Fens, Kees. Gekleurde droevigheid in de verzen van Hans Lodeizen.
  De Volkskrant, 8 maart 1969.
- Schippers, K. Nagelaten werk van Hans Lodeizen: Opgegaan in epigonisme.

  Utrechts Nieuwsblad, 5 april 1969.
  Amersfoortse Courant, 19 april 1969.
- Dinaux, C.J.E. Nagelaten werk van Hans Lodeizen.
  Haarlems Dagblad, 12 april 1969.
- Kopland, Rutger. Dagboek van een dagdromer.
  Algemeen Handelsblad, 12 april 1969.
  NRC, 12 april 1969.
- Santvoort, Harry van. Een kuip vol dromen.
  De Nieuwe Linie, 7 juni 1969.
- Vegt, J. van der. Nieuwe keus uit het werk van vroeggestorven gangmaker.
  NRC, 27 september 1969.
- Warmond, Ellen. Gedicht van de week: Ik zal bij je terugkomen.
  Haagsche Courant, 11 juni 1971.
- Bartosik, M. De ruimte in de poëzie van Hans Lodeizen.
  Nieuw Vlaams Tijdschrift, 24e jrg., 1971, no. 5, blz. 504-520, no. 7, blz. 714-726, en no. 10, blz. 1022-1040.
- Mok, Maurits. Gedicht van de week: Ik zal deze wereld de mijne maken.
  Haagsche Courant, 19 mei 1972.
- Hamans, C. Hans Lodeizen als Londenvaarder.
  Spektator, 3e jrg., 1973-1974, no. 5, blz. 410-414.
- Gruwez, Luuk. Hans Lodeizen, tussen prins en matroos.
  Ons Erfdeel, 21e jrg., sept.-okt. 1978, no. 4, blz. 492-500.
- Simons, Wim J. Indianenverhaal ontsiert studie over Lodeizen.
  Utrechts Nieuwsblad, 9 februari 1979.
    - over studie van Frans C. de Rover 'Over Het innerlijk behang van Hans Lodeizen'.

- Veen, Adriaan van der. Roekeloos verliefd tot het einde toe.
  VPRO-gids, 12-18 januari 1980.
- Reinders, P.M. Mislukte ontmoeting met Lodeizen.
  NRC-Handelsblad, 11 juli 1980.
    - over studie door Molin en Sinninghe Damsté ‘Hans Lodeizen’.

- Albers, Frank. Een betere wereld.
  De Standaard, 1 augustus 1980.
    - over studie door Sinninghe Damsté en Molin ‘Hans Lodeizen’.

[Nummer 91]

Hella Alofs
Leven en werk van Hella S. Haasse

De ouders van Hella S. Haasse leerden elkaar kennen in het toenmalige Nederlandsch-Indië.* Willem Hendrik Haasse was in 1911 als jonge man naar Nederlandsch-Indië vertrokken; na een beginperiode in de handel verwierf hij zich een financieel-organisatorische funktie in gouvernementsdienst; hij werd met name belast met de organisatie der bestrijding van de veelvuldig voorkomende belastingontduiking in Nederlandsch-Indië.

Katharina Diehm Winzenhöhler deed in 1914 eindexamen aan het Amsterdams Conservatorium; zij vertrok daarop naar Nederlandsch-Indië, waar ze pianolessen gaf en als soliste bij pianoconcerten optrad. Zo was er ook een optreden in Batavia als soliste in Griegs pianoconcert. Bij dit optreden leerde ze de commies-redakteur bij Gouvemementsbedrijven Willem Hendrik Haasse kennen. Zij trouwden in 1916 in Batavia. Katherina bleef in haar huwelijk concerten geven; ook trad ze wel op voor de radio.

Op 2 februari 1918 werd in Weltevreden, Batavia, hun dochter Hélène Serafia (Hella S.) Haasse geboren; op 4 oktober 1921 deed het tweede kind, een zoon, zijn intrede in het gezin, Willem Hendrik Johannes Haasse. Hij werd geboren tegen het einde van het twee jaar durende verlof dat de familie Haasse-Diehm Winzenhöhler doorbracht in Nederland. Zij woonden in die tijd in Rotterdam.

'De vroegste bewuste herinneringen: groene tintelende bewegende vlekken hoog boven mijn hoofd, de kronen van de reuzen-waaierpalmen in de Plantentuin van Buitenzorg.' (*Zelfportret als Legkaart*)

Het is de eerste van de twee perioden uit haar jeugd die Hella in Nederland doorbrengt. Zij was nog een kleuter. Later noemt ze als herinneringen uit deze tijd: de winter, de bezoeken aan de grootouders van vaderskant (Haasse-Braak) in Rotterdam en de zeldzamere aan de andere grootouders (De Vries-Weitzel; Katharina's moeder is gescheiden van Diehm Winzenhöhler en hertrouwd met De Vries), die in Amsterdam woonden, 'in een grachtenhuis als een labyrinth'. In 1922 keerde de familie terug naar Indië. Hella ging in Soerabaja naar de kleuterschool. Ze was zes en een half jaar toen ze naar de lagere school ging. De dichtstbijzijnde school was een katholieke. Niet omdat haar ouders reden zouden hebben gehad af te wijken van de nietconfessionele traditie in de familie, wel omdat een nabijgelegen

Geboortehuis, Tandjonglaan Batavia (Weltevreden), 1918.

In de bergen boven Surabaja, 1923

school voordelen bood, kreeg Hella onderricht van nonnen. De nonnen hielden zich streng aan een onderscheid tussen niet en wel katholiek. Hier voor het eerst waarschijnlijk maakte Hella kennis met de beleving een uitzonderingspositie in te nemen temidden van ingewijden. Ze was in de eerste klas dat jaar de enige niet-katholieke leerling. Als outsider keek ze aan tegen het 'magisch verbond tussen de zusters en de ingewijde kinderen'. Ze werd uitgesloten van kapel, godsdienstles en, het ergste, de rituele prentjesbedeling. Juist deze uitzonderingspositie zal haar verlangen om er bij te horen versterkt hebben: 'Ik was niet opgenomen in de groep, en ik wilde niets liever dan mij opgenomen voelen'.

Met moeder en broer Wim, Rotterdam 1922.

Dezelfden, vijftig jaar later.

De frustratie van dit verlangen zal de onzekerheid in het kind vergroot hebben. Dat zij er in deze tijd aan wende zich intensief te uiten door middel van tekenen en door avondlijke en zeer geheime fantasiespelen, waarin innige gesprekken met gecreëerde figuren, interpreteert de schrijfster later voor een belangrijk deel als een uitlaatklep voor haar behoefte aan mededeelzaamheid. Het gevoel van isolement, opgeroepen door de schoolsituatie, hoeft zeker niet allesomvattend en allesbepalend genoemd te worden. Wel zal de aandacht van het kind des te meer nog gericht zijn op de veiligheid van het huiselijk leven, waar ze opgroeide met de muziek van haar moeder om zich heen, waar ze verwend werd en een onbegrensde vrijheid genoot, en op de felheid van de tropische natuur: opvallend scherp werden de talloze zintuiglijke waarnemingen voorgoed, naar later telkens zal blijken, geregistreerd in de gevoelswereld van het kind. Het is niet onaannemelijk dat de diep in de zintuigen doordringende eigenschappen van het tropenlandschap en het Indisch leven - hitte, kleur, geur, geluid, afmetingen, beweeglijkheid - de vermogens van het kind om zich naar buiten te richten niet alleen levend hielden maar ook nog juist sterk deden groeien. Enerzijds dus werd het kind op het eigen innerlijk teruggeworpen, anderzijds wendde het zich dan juist, als vanuit een natuurlijke veerkracht, met des te meer gulzigheid naar buiten: een geïntensiveerd proces van wisselwerking, in gang gehouden door een gecompliceerde verwevenheid van oorzaken en gevolgen.

De schooltijd bij de nonnen vond vrij spoedig een nogal abrupt einde. Hella was zeven jaar toen haar moeder, in 1924, ziek werd. Het gezin viel voor lange tijd uiteen. Alleen de vader bleef in Indië. De twee kinderen vertrokken met hun moeder per schip naar Europa. Heila's broer werd ondergebracht bij de grootouders van vaderskant (W.H.J. Haasse - C.F. Braak: oma Cor) in Baarn, zijzelf kwam bij haar moeders moeder, oma Hélène (de Vries-Weitzel), in villa De Meermin (zo genoemd naar de antieke gevelsteen boven de voordeur) in Heemstede te wonen. Haar moeder werd opgenomen in een sanatorium te Davos. Deze tijd is uitvoerig beschreven in het vierde hoofstuk van *Zelfportret.* Bij de grootmoeder woonde Hella in een voor een kind te gepolijst huis, waar ze weer een in zichzelf besloten leventje leidde. Oma Hélène was een nerveus-drukke vrouw, die haar emoties slechts tot uitdrukking kon laten komen in ofwel overdadige vrolijkheid ofwel in driftbuien. Ze snoerde het kind in een keurslijf van voorschriften en verboden terwille van het vlekkeloze aanschijn van huis en huisraad. Met het oog op een geleider opvoeding verhuisde Hella al vrij spoedig naar Baarn waar de andere grootouders woonden. Ze werd daar ondergebracht in een kinderpension dat gedreven werd door drie keurige dames. Dit pension was alleen zomers in vol gebruik, dus ook daar wachtte haar weer het grootste deel v.h. jaar de rol van het ‘onbegrepen’ kind-alleen, dat uit zelfbehoud een begaafdheid in dagdromen, vaak in gesproken verhaalvorm, ontplooide. Ze volgde de lessen aan de openbare lagere school. De zondagen werden doorgebracht in het huis van de grootouders, bij wie het jongere broertje woonde. Grootmoeder, oma Cor, was theofose. Zij heeft in Hella Haasse een heel andere indruk nagelaten als oma Hélène; ze bleef, naast haar belangstelling in de ideeën van Madame Blavatsky en Krishnamurti en in andere spirituele problemen, ook altijd een grote aandacht houden voor de actualiteit. Ze was zeer goed in staat uitdrukking te geven aan wat haar bezielde en bezighield, niet alleen in een vanzelfsprekende, wat berustende overtuiging en een pretentieloos, kalm gezag, maar ook in welgeformuleerde gesprekken. Het lijkt er het meest op dat Hella Haasse tot háár in een respektvolle verstandhouding stond, terwijl ze onloochenbaar meer op irrationele gronden geboeid bleef door het grilligongekende, het niet inleefbare van Hélène Weitzel. Met oma Hélène, die toch tien jaar jonger was als oma Cor, bleek geen contact mogelijk; Hélène Weitzel bleef een mysterieuze, afstandelijke - en dus frustrerende - beslotenheid: de matriarch.

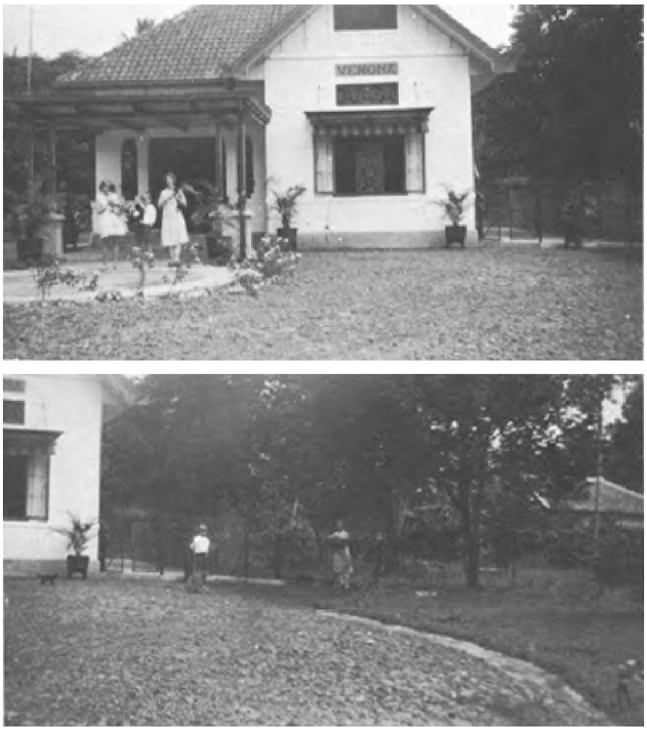
Door toedoen van oma Cor kwam Hella, behalve op de zondagsschool, op een kinderklasje volgens de theosofische beginselen.

2 februari 1926: een verjaardagsportret voor moeder in haar sanatorium te Davos en voor vader in Indië.

Spelend temidden van de kinderen op straat werd haar verlangen er bij te horen toch altijd meer gekwetst dan bevredigd. Enerzijds was de behoefte aan saamhorigheid in haar erg sterk, anderzijds ontbrak haar het vermogen tot vanzelfsprekend contactmaken. Het mes sneed dus aan twee kanten. Haar pogingen om de verbinding met de leeftijdgenootjes te leggen, liepen stuk op geforceerdheid en krampachtige bravoure. Troost werd gezocht en ook wel ruimschoots gevonden in de onuitputtelijkheid van sprookjes, avonturenromans, wonderverhalen, - zoals *Sindbad de Zeeman*, *Sprookjes van Andersen*, *Gullivers Reizen*, *Robinson Crusoë*, enzovoort - en in een ietwat ‘autistisch’ bezigzijn, zeker niet onfunctioneel, met zichzelf en met de als geheimzinnig ervaren natuur buiten zich: wolkenstoeten, bomen in alle gedaanten, herfstschakeringen. Het eenzame zintuiglijke genieten lijkt een verinnerlijking doorgemaakt te hebben, zodat de waarneming van het kind een zeker mystiek karakter aanneemt.

Het is niet meer uitsluitend de veelheid en felheid die ingezogen wordt, de gewaarwording houdt bij voorbeeld enkel een ‘eenvoudig’ ijskristal op een winterse ruit vast, of een lichtkring die al of niet ‘nevelend rond een lantaarn vibreert’. Een wellicht nadeliger effect van deze weinig extraverte condities en van de verbeeldingskrachtige aanleg van het kind is de omstandigheid dat het in deze tijd geplaagd werd door nerveuze angsten en angstdromen. Hella Haasse beschrijft zichzelf in deze tijd als ‘overgevoelig, uit schuwheid grillig, altijd verdiept in fantasieën’. Ongetwijfeld zal een en ander versterkt zijn omdat in deze tijd een veilige retraite in een traditioneel gezinsleven onmogelijk was.

‘Nooit vergeet ik dat gevoel van volkomen vrijheid, van opgenomen te zijn in een werkelijkheid zonder innerlijke tegenstrijdigheden. Het langzame lome leven op die open plek in het oerwoud had de zorgeloosheid van planten.’ (*Zelfportret als Legkaart*)



‘Een tuin van ongekende afmetingen gaf aan Villa Verona de allure van een landgoed’ *(Zelfportret als Legkaart*) Buitenzorg, 1930.

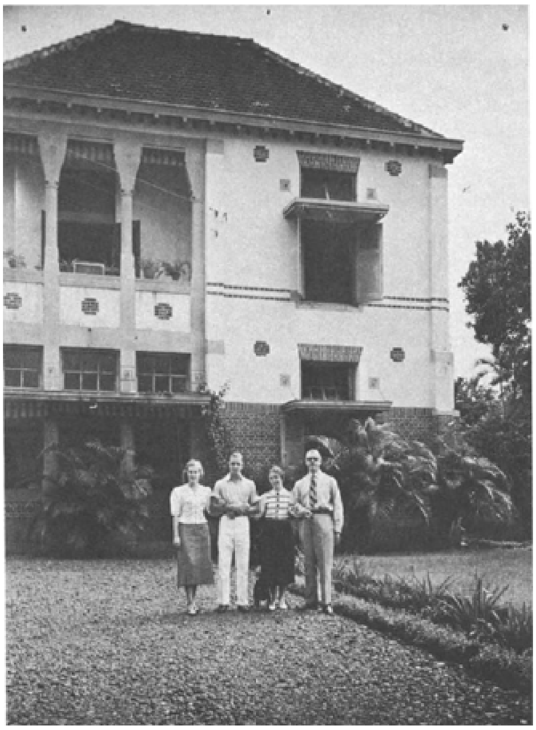
Een blik over de muur, terug van weggeweest, 1976.

In het voorjaar van 1928, na drie jaren, was Heila's moeder hersteld van haar ziekte. Alvorens gezamenlijk weer over te steken naar Nederlandsch-Indië, waren moeder en de twee kinderen enige maanden in Zwitserland. Ze vertoefden in een klein plaatsje in het Berner Oberland, Chateau d'Oex, ten noordoosten van Montreux. Het meisje Hella, nu tien jaar, was sterk gevoelig voor de monumenten van het verleden. Ze ervaarde er dat de gewaarwording ‘tijd’ - met het eigen ik daarin als centrum - niet absoluut was. Aan ruïnes en burchten daar in de omstreken (o.a. Gruyères, Chillon in het meer van Genève) beleefde ze intensief de indrukken van het historische Europa.

W.H. Haasse was sedert het begin van de jaren '30 hoofdinspekteur van financiën en overplaatsingen waren in de gouvernementsdienst regel. Zo woonde de familie, niet lang na de hereniging, gedurende een jaar in Bandoeng. Toen Hella elf jaar werd kreeg ze als verjaardagsgeschenk Guerbers *Mythen en legenden van de Middeleeuwen.* Ze raakte meer en meer in de ban van het lezen. Van de indianenverhalen van Cooper, de sprookjes van Grimm en de Duizend-en-één-nacht ging ze over op de volledige Jules Verne, gedetailleerde werken over zeden en gewoonten van *De Onbeschaafde Volken* en de romans en historische romans van Walter Scott, Dickens, Dumas, Victor Hugo, Oltmans en Van Lennep, die ze in haar vaders boekenkast vond. Nu was ook de tijd aangebroken dat ze zelf probeerde zo'n historische roman te schrijven, uiteraard sterk beïhvloed door de werken uit haar vaders jeugd. Ze bracht het, diep in het geheim, tot 3 hoofdstukken van *Het Huys met de Meerminne*, *roman uit de Vaderlandsche Geschiedenis*, handelend over de strijd tussen de Rekkelijken en de Preciezen in 1600. Nadat ze in deze hoofdstukken de situatie en alle personen, huizen, kamers en kostuums uiterst gedetailleerd had beschreven - iets wat de lezer van Hella Haasses latere werk niet vreemd zal voorkomen -, moest ze de onderneming staken; immers ‘wat dachten en deden mensen?’. De moeilijkheid is typerend voor een kind dat introvert is én gevoelig genoeg om zich dit tegelijk, in een poging tot doorbraak, vagelijk bewust te zijn. Bovendien ontdekte ze toen de snellere en direkter expressieve kracht van toneelspelletjes, samen met buurtkinderen, voor wie Hella de te spelen tekst bedacht. Het is niet verwonderlijk dat het kind in wie het visuele, het oog voor detail zo sterk ontwikkeld was, toch vooralsnog de voorkeur gaf aan een direkt gespeelde en onmiddellijk effectieve uitbeelding van fantasie en werkelijkheid boven een beschrijving ervan, de voorkeur gaf aan het dragen boven het beschrijven van kleurige en suggestieve kostuums. Spelenderwijs wordt het evenwicht gezocht tussen introverte en extraverte tendenzen. Bij de keuze indirekte of direkte vormgeving strijden expressie en identificatie om de voorrang. Enerzijds wil het ik als ik duidelijk apart staan en zich dan ook middellijk uitdrukken en poneren, anderzijds wil het direkt en vloeiend opgaan in, zich identificeren met, de werkelijkheid, zonder restproducten. Het toneelspelen lag voor Hella waarschijnlijk halverwege: de hele werkelijkheid stond in die tijd als een decor rond de verbeeldingsmogelijkheden die het kind in alle situaties, in alle contouren van de natuur en ook in die van bouwwerken ontdekte. Maar op welke wijze dan ook, het zich uiten, ook in de betekenis van buiten zichzelf treden, in nu eens tekenen, schilderen, dichten, schrijven, dan weer in dans en toneelspel, was voor haar steeds 'als ademhalen' een behoefte.

'... een poel, een plas bijna, aan alle kanten omsloten door recht omhoogstijgende bergwanden, dicht begroeid met oerwoud (...) Het meer leek op de glanzende bodem van een vaas, die de vorm van een afgeknotte kegel had. Waterplanten dreven op de oppervlakte, vooral langs de oevers. Het loof en de lianen van sommige bomen hingen neer tot in het water.' Telaga Warna op de Poentjakpas, 1930, Het werd 'Telaga Hideung' in *Oeroeg*, 1948.

Behalve de verhalen (uit de delen *Mythen en legenden*) van de Antieken, boeiden haar het meest de Keltische, de Oud-noorse en de middeleeuwse overleveringen. Dagdromen en fantasieën vonden er voedsel in. De poëzie van A. Roland Holst bewoog haar uitermate: ze voelde verwantschap met de melancholie en de grijsheid van zee en wind van het westen, van het avondland. Er wil zeker niet mee gezegd zijn dat ze zich al bewust en op rationele gronden een vreemdeling voelt en oordeelt in het land van haar jeugd. Als vijftienjarige schreef ze, zoals ze het in *Persoonsbewijs* noemt, 'rhetorische verzen vol heroiëk, godenschemering en bars noodlotspathos'. Ze spreekt er ook over de aantrekkingskracht die destijds begrippen als 'the northern star' Ultima Thule op haar hadden. Op welke wijze in 1940 de glans van die ster in haar bewustzijn zal verbleken, komt nog aan de orde.



Afscheid van het ouderlijk huis, Kramatlaan Batavia, één dag voor het vertrek naar Holland, 1938.

W.H. Haasse werd, na met zijn gezin een jaar in Bandoeng te hebben gewoond, overgeplaatst naar Buitenzorg. Ze gingen er wonen in een van de oude Europese wijken, in Villa Verona. Hella deed haar toelatingsexamen voor de middelbare school. Het verblijf in Buitenzorg was van korte duur. De familie verhuisde naar Helia's geboortestad Batavia. Daar ging ze middelbaar onderwijs volgen op het lyceum van de Carpentier Alting Stichting, waar ook Aya Zikken in die tijd scholier was. Op een verlof van zes maanden na, bleef ze hier tot na haar eindexamen. Op de middelbare school werd ze (vanwege haar naam) Konijn genoemd. Ze koos er de alfa-richting; haar voorliefde ging uit naar literatuur, tekenen, geschiedenis (tot 1900; dat klopt natuurlijk: zij leefde niet in de actuele, sociaal-politieke werkelijkheid) en kunstgeschiedenis. Ze bewonderde in die tijd o.a. de gedichten van Slauerhoff, Leopold en Marsman. Du Perron en Ter Braak kon ze niet lezen; volgens haar eigen, latere, verklaring spraken het rationele en het (volgens haar opvatting) geëngageerde haar op die leeftijd niet aan. Opstellen maken en klassieken vertalen waren de grote toewijdingsobjecten. Haar docent in de klassieke talen was dr. P.J. Koets. Hella was voor hem een dankbare leerlinge, aan wie hij wat kwijt kon:

> Voor de klassieken was Hella geen bijzonder opvallende leerlinge wat haar 'begrijpen van moeilijke constructies' betreft, maar zij had een buitengewoon ontwikkeld Nederlands taalgevoel. Had zij een passage in het Grieks of Latijn 'begrepen' - en daarbij hielp haar intuïtie haar vaak, maar speelde haar ook wel eens parten - dan waren haar vertalingen dikwijls briljant, in een zuiver gevoelig en trefzeker Nederlands. De klassieken waren voor haar meer van waarde om hun aesthetische, dan om hun intellectuele kwaliteiten. Zo sprak poëzie haar onmiddellijker aan dan proza. Zij kon inderdaad uitstekend reciteren en deed dat graag, op schoolavonden en op de Elcée, de literaire (school)club, waarin zij (graag) een belangrijke rol speelde. Dat zij later een poos bij 't toneel haar weg

> heeft gezocht zal niemand hebben verbaasd, die haar als lyceïste hebben gekend.

Ook mej. M.J. Francken, haar lerares Nederlands, releveert Helia's toneelactiviteit (in Langendijks *Don Quichotte*), een voortreffelijke lezing over de *Edda* en haar grote belezenheid. In een recensie van *Oeroeg* had mej. Francken er al eerder op gewezen dat Hella Haasse reeds als middelbare scholiere de aandacht trok door haar begaafdheid in het reciteren, haar literaire belangstelling en door haar sterk ontwikkeld geheugen.

In deze jaren ook las ze Zola, Tolstoi, Katherine Mansfield, Flaubert (*Madame Bovary*), Melville (*Moby Dick*), Nietzsche, Thomas Mann (*Buddenbrooks*), Couperus (*Eline Vere*), van Schendel, Teirlinck, Balzac, Baum, Strindberg, Poe, Dreiser, Courths Mahier, Stefan Zweig, Coster, Undset, Dostojewski, Rider Haggard, etc.

Meer malen heeft Hella Haasse de vruchtbare inwerking beklemtoond van het ouderlijk milieu. Van haar muzikale en vitale moeder en haar praktisch creatieve vader kreeg ze een erfenis mee aan eruditie, hoffelijkheid en culturele gaven. Het gezin Haasse leidde in Indië een tamelijk teruggetrokken leven. De ouders waren huiselijk; boven uitgaan verkozen ze ontplooiing van eigen activiteiten: lezen, technische knutselarijen, musiceren. Het huis was altijd vol muziek; Heila's moeder gaf pianolessen, studeerde vele uren per dag en gaf recitals, alleen, met violisten, met zangers. De muziek was voor haar, die voor het overige volgens de oude traditie ‘vrouwelijk’ naïef en bekoorlijk en onmondig was gehouden, de uitingsmogelijkheid waarin ze, zeer gevoelig, rijpheid vond. Om zich heen bouwde deze vrouw zich een ‘gelukkige’ wereld; het onderscheid werkelijk of illusoir bestond niet zolang de harmonie maar behouden bleef.

Haar ouders bij hun huis te Baarn. Haar vader begon daar te schrijven aan de reeks speurdersromans die hij later onder het pseudoniem W.H. van Eemlandt publiceerde.

Haar vader, W.H. Haasse, die zich later, na zijn pensionering, in Nederland bekendheid verwierf met zijn, onder het pseudoniem W.H. van Eemlandt, in enkele jaren tijds geschreven zestien politieromans, ‘romans policiers’ zoals hij ze zelf graag noemde, was altijd een harde werker en daarbij nog een groot liefhebber van lezen, knutselen en tekenen. In het gezin werden bezigheden, liefhebberijen van alle leden zeer gestimuleerd, vooral door de sfeer van het rustige bezigzijn zelf. Vader Haasse was een vrijdenker en selfmade intellectueel, ondanks zijn grote werklust toch voor alles een speculatief mens, geneigd tot het abstracte; geen '- werkelijkheidsmens', eerder een toeschouwer, ietwat stoïcijns. Ondanks zijn allervriendelijkst optreden was hij, 'tóch teruggetrokken en in zichzelf besloten'. Zelfontplooiing, met name intellectuele en spirituele, moedigde hij altijd hevig aan. Zijn dochter Hella werd door hem al vroeg als een volwaardige gesprekspartner behandeld. De opvoeding had echter niet tot bewust doel de kinderen midden in de werkelijkheid te zetten. Er kan wel gesproken worden van een vrij sterk beschermd en besloten milieu; het gezinsleven was een welomgrensd segment van de samenleving en de gezinsleden waren op hun beurt weer afzonderlijke segmenten binnen het gezin. De gezinswoning was niet zonder drempels. De ouders leidden een 'Hollands' leven in Indië: hun huis had een Hollandse aankleding; ze aten zes dagen in de week Hollands eten. De opvoeding was er bewust op gericht de kinderen, voor wie de ouders een toekomst in Nederland zagen, niet te laten 'verindischen'; voor mensen in de koloniën een onvermijdelijke ambivalentie, inherent aan maatschappij- en mensbeeld in het kolonialistisch tijdperk. De huisbedienden stonden buiten het gezinsleven. Hella Haasse noemt haar Indische jeugd een gelukkige en zorgeloze: 'Mijn ouders ... hielden problemen op afstand'. Met betrekking tot de Indonesische kwestie ontving ze geen enkele vorming, verwierf ze zich geen enkel inzicht. In haar hele Indische jeugd verruimde ze haar vitale beleving in niet geringe mate aan de grootsheid, de rijpe overdaad aan natuur en klimaat van dat land, maar wellicht is het kenmerkende dat ze toch later zal zeggen dat ze 'er misschien nooit iets anders (is) geweest dan vreemdeling'. Vreemdeling te zijn in het land van je jeugd, bij uitstek de tijd der 'inwijding': het zal zeker zijn sporen nalaten. Al te snel loopt men hier echter het gevaar te simplificeren. Hella Haasse zelf constateerde eens dat er in haar jeugdjaren een regelmatige schommeling plaats vond tussen eenzelvigheid en behoefte aan saamhorigheid. Ieder leven in de groep vervreemdt haar op den duur; telkens wordt ze - door zichtzelf - op zichzelf teruggeworpen. Door zichzelf - dit in tegenstelling tot de gerationaliseerde verklaring van dit proces door Hella Haasse zelf, waarin ze - naar analogie van massa-psychologische theorieën - een elitaire theorie ontwikkelt over 'geboren leiders' en mensen die 'van nature volgelingen' zouden zijn. Ze beschrijft het volgende dilemma binnen het groepsleven: ofwel het individu verliest zich in het kollektief ofwel het verheft zich als leider. Het individu als unieke en zelfstandige persoon binnen de groep, kan voor haar niet bestaan - wat wezenlijk anders is dan eventueel louter constateren dat deze situatie zich in de groep waarmee zij zelf te maken had, niet voordeed. Een andere mogelijkheid is dat het kind, zolang het zelf niet genoeg zelfstandigheid en onafhankelijkheid heeft ontwikkeld, een groep subjektief als zo'n door Hella Haasse beschreven bedreiging beleeft en polariserend te werk moet gaan. Dat het daarna niet zó vervreemd raakt dat het zich identificeert met ofwel 'volgeling' ofwel 'leider', is dan weer een pluspunt. Wel is gevolg van een en ander waarschijnlijk die trek naar beurtelings: eenzelvigheid, veilige terugtocht naar zichzelf, en: saamhorigheid, behoefte om zichzelf ook te worden binnen de groep, als sociaal wezen. Dat deze saamhorigheid dan van de weeromstuit misschien wat al te absoluut werd gezien in ofwel een symbiose met de groep ofwel een volledig overheersen van de groep, kan als compensatie voor de sterke eenzelvigheid opgevat worden.

Het is opvallend dat deze zelfde schommeling aan te treffen is in de *beschrijving* van deze jeugdjaren. Aan de hand van het ene aantal uitlatingen zou men het beeld van een stil op zichzelf teruggetrokken kind voor ogen kunnen krijgen: '(ik) was er aan gewend geraakt "op mezelf" te zijn'. Voor studeren, fantaseren en dromen werd mij alle gelegenheid gegeven': 'mijn ouders, die zelf ... een tamelijk geïsoleerd leven leidden, wisten mij niet de weg te wijzen naar een bewust midden-in-de-werkelijkheid staan'; '... voelde ik mij als meisje onzeker', etc. Maar op dezelfde wijze kan men op grond van andere beschrijvingen een beeld samenstellen van een actief, extravert, open meisje. De juiste verhoudingen tussen het individuele en het collectieve leven werden kennelijk niet vanzelf gevonden. Later zal Hella Haasse ten aanzien van deze twee niet automatisch samengaande grootheden nog steeds, en nu ook op theoretisch niveau, gepreoccupeerd blijken. Misschien past het om hier de aandacht te vestigen op een mogelijke parallel: toen Hella als elfjarige het schrijven van een historische roman, *Het Huys met de Meerminne*, ondernam, moest ze het werk staken toen ze op het punt gekomen was waarop ze moest gaan weergeven wat mensen dachten en deden. Het Indische land liet onuitwisbare indrukken in haar achter zolang het de natuur, het klimaat, kortom de atmosfeer, pregnant voor de zintuigen, betrof. Maar de zintuigen en de emotie werden niet aangeraakt door de Indonesische mensen en de Indonesische kwestie; die bleven ongezien. Toch was de situatie in Nederlandsch-Indië allerminst idyllisch.

Het was nog altijd vooral de bevolking die 't slachtoffer werd van 'de druk van de koloniale exploitatie en het koloniaal bewind, dat enkel het Nederlands belang als richtsnoer kende. In de kampongs, in het binnenland, heerste onbeschrijfelijke armoede'. Zelf wijst Hella Haasse op de mogelijke samenhang tussen haar eenzelvigheid en het afwezig blijven van de Indonesische mensen, als ze in haar novelle *Oeroeg* wellicht meent verwoord te zien

> het verlangen naar het echte 'Indische' leven dat ik eigenlijk nooit gekend heb, en het heimelijke schuldgevoel ten aanzien van de Indonesische mens die ik in mijn jeugd heb aanvaard als decor, ... maar die ik niet werkelijk bewust *heb gezien.*

Hiermee wordt nog een ander aspect geraakt van de moeilijkheden die Hella als meisje ten overstaan van de groep - van leeftijdgenoten - ondervond. Ze had het gevoel dat ze erbuiten moest blijven staan óf er 'als een kameleon' in op moest gaan. Sterk beleefde ze hierin, zoals we reeds zagen, het dilemma tussen individualiteit en collectiviteit. Het zal mede eigen zijn geweest aan haar leeftijd dat ze nog niet vermocht het individuele ook in anderen te zien; de anderen, dat was altijd het collectief, de groep die qualitate qua als diffuus en onpersoonlijk werd gezien. Het individuele was het *afgezonderde ik.* Deze houding zal nog geaccentueerd zijn door haar enigszins geïsoleerde opvoedingssituatie. De vorming die ze kreeg bestond immers uit het stimuleren van zelfontplooiing vooral in het intellectuele en spirituele - in personalistische richting dus -, méer dan uit begeleiding bij het rijpen van emoties en sexualiteit, bij het uitgroeien tot sociaal mens. Zoals nog steeds gebruikelijk is in het Europees-burgerlijk milieu, lag ook in haar opvoeding de nadruk op de privé-sfeer, op de intrinsieke waarde van het individu als zodanig en van zijn persoonlijke innerlijke ontplooiing, ongeacht dan nog of uit zijn kennis en inzicht communikatie en werkzaamheid naar buiten geëffectueerd worden. Hella Haasse zelf ziet het scherp als ze het aan de objectiverende opvoeding die ze van haar vader ontving, toeschrijft dat ze zich een buitenstaander voelt die zich nooit geheel kan vereenzelvigen met groep of beginsel: de strategie van het relativeren wordt zowel gericht op zichzelf als op de 'tegenpartij'.

Wat evenmin ongewoon mag heten, in het gezin bestond niet zoiets als een erotische opvoeding. De seksuele latentie-periode ging dan ook niet zonder weifelingen in manifeste en adekwate uitingen over. Op schoolfeestjes voelde ze zich onzeker in haar lichamelijkheid; de kunst der erotiek was haar niet als vanzelf eigen. De ingewikkelde manoeuvres van aantrekken en afstoten, kon en wilde ze niet volgen net zo min als de codes van aan het meisje 'passende' passiviteit. Ze kon wél tot expressie en contact komen als die gezocht werd door middel van gesprekken, gemeenschappelijke belangstellingen, vriendschap. Dus ook weer langs intellectuele en objectiverende weg.

Overzien we nu het voorgaande, dan krijgen we het beeld van een meisje, opgegroeid in een betrekkelijk isolement. Het milieu waarin ze leefde was besloten, onder meer vanwege de koloniale situatie waarbinnen het leven zich afspeelde. R. Nieuwenhuys wees in zijn opstellen *Tussen twee vaderlanden* o.a. op 't atomistische karakter van de samenleving in Nederlandsch-Indië; ieder leefde op en voor zichzelf. ‘De Europese gemeenschappen in het voormalige Indië hebben altijd enclaves gevormd (...) Ze hebben (...) voortdurend de tendens gehad tot afsluiting. Men leefde in een eigen wereld’. ‘De Indische maatschappij was een maatschappij van ‘harde werkers’. De familie behoorde tot een geprivilegieerde klasse en had door de afzondering die hieruit volgt, een eenzijdig - intellectualistisch karakter. Het karakter van deze koloniale klasse was niet werkelijk verschillend van dat van de West-Europese bourgeoisie in die tijd. Maar de psycho-sociale processen worden wellicht eerder zichtbaar; ze worden in de enclave waarin de koloniale klasse ('n liberaal-intellectuele elite) zich bevindt, uitvergroot: vereenzaming, isolement en terugtocht in schijn-individualisme: d.i. angst om zich aan te sluiten bij - omdat dit altijd slechts ervaren kan worden als 'n zich moeten verliezen in 'n soort ‘groepsgeest’ van de ‘massa’.

Onder dit psycho-sociale aspect moeten Hella Haasses jeugdjaren bekeken worden: in hoeverre zijn haar leesdrift en intellectualisering ook ontsnapping geweest uit onlustgevoelens die voortvloeiden uit isolement en vervreemding? Kan een en ander ook in verband worden gebracht met de moeilijkheden die zij zal blijven houden in de relatie ik-groep, en met de angst voor wat men de massa noemt? Omdat de eenzelvigheid van het kind in wezen vervreemding is en geen vrije keuze tot, voor een moment, bij-zichzelf-zijn, volgt altijd weer de behoefte aan saamhorigheid, die juist door de inadekwate en vervreemde opvatting die gehuldigd wordt over de groep, ook weer niet bereikt wordt. In hoeverre heeft precies de (schijnindividualiserende traditie van de westerse bourgeoisie haar gemaakt tot de intellectueel die altijd zo consciëntieus bezig is met objectiveren, relativeren, nuanceren en liberaliseren, en dit in een exclusief verbale preoccupatie? Dat de koloniale situatie, waarin zich deze condities als het ware in geconcentreerde vorm voordeden, hier versterkend heeft gewerkt, is zeker niet onmogelijk.

Studietijd en oorlogsjaren in Nederland

Na haar eindexamen in 1938 vertrok Hella Haasse naar Nederland om aan de universiteit te studeren. Haar ouders en broer, zo was afgesproken, zouden haar na twee jaar volgen. Door het uitbreken van de oorlog liep alles heel anders. Beide ouders werden tijdens de Japanse bezetting van Nederlandsch-Indië geïhtemeerd in kampen. Pas na de oorlog, in 1946, na acht jaren, kwam ze naar Nederland, waar het weerzien met hun inmiddels getrouwde dochter plaatsvond.

Van 1938 tot 1940 studeerde Hella Haasse Scandinavische talen en letteren aan de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam. Ze was sterk geïnteresseerd in de Oud-Noorse Sagaliteratuur. Ze had ook wel Nederlandse taal en letteren willen studeren, maar het trok haar niet aan daarmee lerares te moeten worden. In *Persoonsbewijs* vertelt ze hoe haar belangstelling voor de germaanse verbeeldingswereld al spoedig sterk werd ondermijnd door de politieke actualiteit - waarin mede germaans-racistische sentimenten benut werden - en hoe ze in 1940 haar studie definitief staakte nadat ze tijdens een college germaanse heldensage

- vanwege deze implicaties - fysiek onwel was geworden. Ze bleef als studente ingeschreven tot zomer 1940, en volgde nog enige tijd colleges-aan-huis bij lector Dr. Mevrouw P.M. Boer-den Hoed, die Skandinavische letteren doceerde, Zweeds en Oud-Noors. Tekening - of weigering - van de loyaliteitsverklaring werd van haar niet meer gevraagd. Intussen was er reeds een poëziedebuut geweest, waarop ik bij de behandeling van haar literaire werk nog terugkom. In 1939 liet Hella Haasse aan de Amsterdamse journaliste Wim Hora Adema - die ook Annie M.G. Schmidt 'ontdekte' - enige verzen lezen; Wim Hora Adema gaf ze door aan Ed. Hoornik die vijf van de gedichten opnam in het meinummer van zijn jonge letterkundige tijdschrift Werk. Het schrijven van gedichten zette Hella Haasse tijdens de oorlogsjaren voort. Na de oorlog zou dit resulteren in een bundel.

Nog terwijl ze colleges liep, overwoog Hella Haasse al, samen met Luisa Treves - de latere dramaturge bij Ensemble, met wie ze zeer bevriend was en die Spaans studeerde - toelatingsexamen te doen voor de toneelschool. Luisa Treves, joodse, week echter uit naar België. Hella Haasse legt in 1940 inderdaad en met goed gevolg het toelatingsexamen voor de Amsterdamse toneelschool af. Vanwege de onzekerheid die deze tijd kenmerkte, en omdat ze onafhankelijk wilde en moest zijn - het contact met haar ouders in Indië was geheel afgesneden - volgde ze naast de lessen aan de toneelschool een cursus steno en typen aan het Instituut Schoevers.

In het najaar van 1939 had ze, omdat hij haar vroeg in de redactie van Propria Cures te komen, Johannes (Jan) van Lelyveld (geboren te Amsterdam op 18 september 1918) leren kennen, die zelf reeds vanaf 11 maart 1939 officieel redactielid was en ook al vóór die datum, ook onder schuilnamen, herhaaldelijk publiceerde in Propria Cures. Hella Haasse ontplooide binnen de redactie nauwelijks enige activiteit. Het waren überhaupt rustige jaren van P.C..

In haar korte studietijd vóordat de oorlog uitbrak, deed ze wel enthousiast mee aan het studentenleven door het schrijven van gelegenheidsstukjes, door toneel te spelen en door het schilderen van decors. Ze weigerde echter officiële functies en ze studeerde alleen bij vlagen. Haar belezenheid en eruditie stonden lijnrecht tegenover haar politieke en maatschappelijke onkunde en onmondigheid. Ze werd zich dit wel meer en meer bewust. In de loop van 1940 eindigde haar redacteurschap bij P.C., onder andere omdat ze, overgegaan in een ander milieu, dat van de toneelschool, vervreemd raakte van het studentenleven.

De drie jaren toneelschool vielen samen met de chaotische oorlogsjaren. Enerzijds waren er de lessen aan de toneelschool in de Marnixstraat en de contacten met collega's. Anderzijds haar privéleven van huurkamer naar huurkamer. Ze leidde als reactie op de noodtoestand van oorlog en de daaruit voortvloeiende chaos - de binding met het ouderlijk milieu, dat juist steeds zeer beschermend en beveiligend was geweest, was ook ontijdig en te abrupt verbroken - een kluizenaarsbestaan, waarin ze overigens opnieuw veel las. Ze verwierf zich een grote belezenheid in de moderne Nederlandse en buitenlandse literatuur. Op een van die vele huurkamers zat gedurende enige tijd een joodse vriendin, Elsa Hoek, bij haar ondergedoken. Hella Haasse verdiende in die tijd voor hen beiden de kost. Ze nam als toneelschoolleerlinge deel aan toernees van een jeugdtoneelgezelschap.

In 1943 legde Hella Haasse het eindexamen af aan de toneelschool. Ze sloot in september 1943 een kontrakt bij het Centraal Tooneel, dat in 1932 in Amsterdam in het leven was geroepen door Cees Laseur en onder zijn leiding tot in 1946 bleef bestaan.

Over de situatie waarin het toneel verkeerde ten tijde van de Duitse bezetting het volgende: op 22 november 1941 werd het besluit om een Nederlandsche Kultuurkamer naar model van de Deutsche Reichskulturkammer in te stellen, door Rijkscommissaris Seyss-Inquart bekrachtigd. Op 22 januari 1942 werd de Kultuurkamer verplicht gesteld voor alle kunstenaars, op straffe van werkverbod;

hierop volgde spoedig, op 15 februari 1942, het protestmanifest van de 2000 kunstenaars aan

Seys-Inquart, waarvan de tekst was opgesteld door Anth. Donkersloot. Het grootste deel van de toneelspelers besloot tot een toneelstaking.

Tot en met 19 februari 1942 konden de toneelspelers zich opgeven; daarna zouden ze, bij weigering, niet meer mogen optreden. Er werd, door Hans van Meerten, een ondersteuningsfonds gesticht, dat al spoedig zeer goed georganiseerd was en functioneerde. Maar vanaf 13 februari werd er, vooral door toedoen van dr. Bergfeld, de vertegenwoordiger van de Deutsche Kulturkammer, een intimidatietactiek gevolgd: het opheffen van de gezelschappen (het enige alternatief als men geen lid van de Kultuurkamer wilde worden) werd door Bergfeld geïnterpreteerd als sabotage, rebellie en georganiseerd verzet; als zodanig zou het door het Kriegsgericht worden behandeld. De directeuren of leiders van de verschillende gezelschappen werden persoonlijk verantwoordelijk gesteld dat hun troep zich (collectief) zou melden. Door de steunregeling van Van Meerten (en van alle anderen die dit initiatief tot een hechte organisatie hadden gemaakt) was het - voor directeuren en voor acteurs - mogelijk op dit moment onder te duiken. Drie gezelschappen ontbonden zich inderdaad (te weten de troep van Balletdux, die van Van Dalsum en die van Arnoldi), maar de overige vier gezelschappen (die van Van Beek, Laseur, Van der Lugt en Bouber) speelden door. Zoals in een illegaal pamflet met een oproep aan het publiek 'Niet meer naar den schouwburg!' werd geschreven:

> Men boog het hoofd. De Nederlandsche toneelspelers meldden zich nagenoeg 'en bloc' aan voor de nationaal-socialistische organisatie. ()
> Op een handjevol na hebben de Nederlandsche toneelspelers en toneelspeelsters zich bereid verklaard - zij het met haat in het hart en bukkende voor de bedreiging - door te spelen, met inachtneming van de doortrapte spelregels der bruine horden.

Het Centraal Tooneel onder Cees Laseur speelde dus door. Laseur zorgde er wel voor dat de zes leden van zijn troep die zich wilden terugtrekken, dit op onopvallende wijze konden doen.

Bij de veertig acteurs die zich onmiddellijk hadden teruggetrokken, voegden zich nog ongeveer zestig acteurs die hun contract na 1 september 1942 niet wilden verlengen en zich zodoende alsnog aan de collectieve deelname aan de Kultuurkamer onttrokken. Deze honderd maakten een derde van het totaal van de toneelspelers uit. Het ondersteuningsfonds bleef steeds goed functioneren; onder andere kregen de toneelspelers uitkeringen uit het fonds van De Bezige Bij. De niet-gebonden acteurs hadden in hun ondersteuningskas steeds een reserve voor vier maanden. In januari 1945 werden de uitkeringen overgenomen door het Nationaal Steunfonds.

Wat de Kultuurkamer 'bereikte' - en dat deed ze hoofdzakelijk bij de pers en bij de uitvoerende kunstenaars: musici, toneelspelers - vond vooral plaats in de periode 1942 tot begin 1943. Daarna teerde ze op wat ze had voortgebracht. De negatie door vele kunstenaars, vooral door de meest vooraanstaanden, interne touwtrekkerijen en het feit dat in die latere tijd 'de Duitsers wel aan andere dingen te denken (hadden) dan aan de nazificering van de Nederlandse kunst' verhinderden dat het instituut verder werd uitgebouwd.

Zo lag de situatie toen Hella Haasse in september 1943 haar contract afsloot met Het Centraal Tooneel. De ontwikkelingen die tot deze situatie leidden heeft ze gevolgd als leerlinge van de toneelschool, waar haar leraren Cor van der Lugt Melsert en Cor Hermus tekenden voor het lidmaatschap van de Nederlandsche Kultuurkamer. Toen Hella Haasse zich nog maar pas had aangesloten bij het gezelschap van Cees Laseur bracht dit gezelschap een toneelstuk ‘Casanova in Amsterdam’ van dr. F.M. Huebner, de redakteur van de Deutsche Zeitung; dit was de officiële krant van de bezettingsautoriteiten. Ongetwijfeld was dit het volgens verordening nr. 210 verplichte Duitse stuk op het repertoire. In het illegale blad De Vrije Kunstenaar vinden we op dit toneelgebeuren een kritiek; in het officiële orgaan van de Kultuurkamer, De Schouw (eindredakteur: Henri Bruining), een recensie van de hand van Wouter Weersma. Hella Haasse had in dit toneelstuk een rol.

Eindexamen Toneelschool Amsterdam, 1943. Sanderyn in *Lanseloet van Denemarken.*

Dat zij in staat was in deze tijd te spelen, terwijl zij toch de formulieren ter verkrijging van het lidmaatschap van de Nederlandsche Kultuurkamer oningevuld en ongetekend terzijde heeft laten liggen laat zich mijns inziens als volgt verklaren: ten eerste was de periode dat de Kultuurkamer hoge ogen gooide, voorbij.

Op de tweede plaats was de ontwikkeling zó dat de individuele aanmelding onbelangrijk was geworden. Het dóorspelen van een gezelschap hield feitelijk erkenning van de Kultuurkamer en collectieve toetreding in.

De toneelspelers die doorspeelden, stonden drie procent van hun gage af ten behoeve van de joodse toeneelspelers, voor wie het vanaf september 1941 verboden was op te treden. Hierop en tevens op het feit dat Hella Haasse een rol heeft aangenomen in het stuk *Casanova in Amsterdam* van Huebner, is in 'n Vrij Nederland-artikel kritiek gerezen van de zijde van Johan Phaff: allereerst vraagt hij zich af hoeveel joden in Amsterdam er eind 1943 nog niét weggevoerd waren. Vervolgens over Hella Haasse: zij trad op

> in een stuk van een ontegenzeggelijk foute man. Op dat moment waren er talloze kunstenaars die niet meer in de openbaarheid wilden of konden optreden. Vanwege het noodzakelijke lidmaatschap van de Kultuurkamer. Vanwege het feit dat ze bijv. als jood naar Duitsland waren weggevoerd, of als verzetsman waren geëxecuteerd.

Hij releveert uit *Zelfportret* de bladzijden over Hella Haasses oorlogsjaren (met name de pagina's 169-178) en zegt daarover:

> Er spreekt uit de genoemde bladzijden een grote naïviteit, maar het is niet per se een foute naïviteit. Haar persoonlijk doen en laten was belangrijker dan de toestand waarin dat doen en laten zich nu eenmaal moest afspelen, en iemand van pas in de twintig is dat niet helemaal kwalijk te nemen. Aan de andere kant, en dat is de andere pool van mijn artikel, waren er op dat moment ook mensen, van ongeveer gelijke leeftijd, die niet naïef waren, omdat ze dat eenvoudig niet konden zijn, op straffe van een executiekogel.
>
> Hella Haasse antwoordde op een en ander als volgt:

‘Ik heb in juni 1943 eindexamen toneelschool gedaan. (...) Na afloop van de eindexamen-voorstelling toneelschool bood Cees Laseur mij een engagement aan. Ik had toen geen andere middelen van bestaan, en Laseurs gezelschap (met o.a. Mary Dresselhuys, Ko van Dijk, Gijsbert Tersteeg, Joan Remmelts) stond bekend als bijzonder “goed”, in alle opzichten. Na de oorlog heb ik gehoord, dat enkele toneelschoolleerlingen voor het eindexamen benaderd waren door illegale kringen, met een aanbod van financiële ondersteuning wanneer zij geen engagement zouden aannemen. Ik heb een dergelijk aanbod toen niet gehad. Van september 1943 tot februari 1944 heb ik deel uitgemaakt van het gezelschap Laseur, en in die periode in drie stukken meegedaan, o.a. in *Casanova in Amsterdam.* (...) Toen de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945 mij in 1961 de literatuurprijs toekende, heeft het bestuur op mijn verzoek inlichtingen ingewonnen (o.a. bij Oorlogsdocumentatie) om na te gaan, of ik misschien tóch zonder dit zelf te weten bij de Kultuurkamer ingeschreven ben geweest, bv. in het “collectief” van het gezelschap Laseur. In dat geval had ik de prijs niet kunnen en willen aanvaarden’.

Het moet na de voorafgaande uiteenzetting over hoe de Kultuurkamer tot stand is gekomen, duidelijk zijn dat dit een te louter formele benadering van de kwestie is.

Dat Hella Haasse te goeder trouw was, wordt hier niet bestreden; een en ander is wel illustratief voor de mate waarin het haar in die oorlogsjaren aan kennis van concrete feiten en aan inzicht ontbrak. De oorzaak hiervan ligt ongetwijfeld in het persoonlijke isolement waarin zij in die tijd verkeerde. Daarnaast zijn haar maatschappelijke en politieke onwetendheid en de consequenties daarvan een direkt gevolg van het geïsoleerde milieu waarin zij opgroeide en van de opvoeding die in dit milieu gebruikelijk is. Ik heb er al op gewezen hoe zo'n opvoeding gericht was op intellectuele en spirituele ‘zelfontplooiing’ binnen de privé-sfeer, terwijl het individu tegelijkertijd steeds vervreemder raakte van zichzelf als maatschappelijk mens, die op grond van steeds opnieuw verworven inzicht handelend in wisselwerking staat tot de anderen, tot de maatschappij. Dit soort intellectualisering kwam - zo werd gesteld - voort uit isolement en voerde weer tot isolement.

Hella Haasse heeft geen essentieel aandeel in het verzet gehad. Wel werd ze door vrienden die in de illegaliteit werkzaam waren, - vooral mensen uit de Parool- en de Trouw-groep - betrokken in verzetskringen. Ze acht de daar opgedane ervaringen en indrukken aangaande de verzetsstrijd van belang te zijn geweest voor de ontwikkeling van haar onderscheiding vermogen.

Hier is het ook weer opvallend dat ze altijd tegen de gebeurtenissen aan blijft kijken: ze laat zich er enerzijds - min of meer - in betrekken, maar ze raakt er anderzijds toch niet bij betrokken. Ze heeft het gevoel, en dat beklemt haar wel degelijk, altijd en overal buitenstaander te zijn, toeschouwer, altijd te staan tegenover ingewijden. Ze kon of ze wilde geen partij kiezen, geen binding aangaan met waarom-nu-juist-dieene uit de vele aan haar voorbijgaande kennissenkringen, belangensferen, politieke richtingen. Ze had niet de beschikking over het instrumentarium ter onderscheiding van rationele en minder rationele, politiek adekwate en politiek minder effectieve doelstellingen en methoden. De afzijdigheid was haar duidelijkste gezicht. Aan al of niet gerationaliseerde en gestandaardiseerde motivatie voor haar onpartijdigheid ontbrak het haar overigens niet. Ze zag haar weigering om stelling te nemen als positief en noodzakelijk, in het teken staand van haar beweeglijkheid die voor haar groeikracht was. Binding zou haar afsnijden, afbinden, van de vooralsnog zo nodige 'ongelimiteerde capaciteit om waar te nemen'. Deze tendens om niet geclassificeerd te willen worden, heeft altijd bestaan: ze zal voor zichzelf blijven vragen 'de enige vrijheid die ik begeer, die van de wil en het vermogen tot wedergeboorte'. Ze wil vloeiend blijven, niet stollen, geen vorm hebben; ze wenst niet door middel van een gratuit garantiemerk opgenomen te worden in de wereld der zekerheden.

Natuurlijk is dit een terecht verweer tegen het zoeken naar (schijn) zekerheden uit angstig onvermogen tot tolerantie van onzekerheid en dissonantie. Een andere kwestie is of het beroep op beweeglijkheid zelf ook weer niet uitdrukking is van een schijnprobleem. Moet beweeglijkheid verbonden zijn met afzijdigheid? Zou het niet mogelijk zijn dat bewegen, stromend en groeikrachtig zijn, juist het rationeel én emotioneel proces is van het telkens opnieuw kritisch afwegen, kiezen en handelen?

De limiet van de 'ongelimiteerde' capaciteit van de privé-persoon om passief waar te nemen, vindt de mens in de politieke situatie waarin hij leeft, en waarop hij kán reageren door concreet en adekwaat handelend, in steeds minder vervreemd en geamputeerd bewustzijn, deel te gaan nemen aan die maatschappelijke werkelijkheid.

Maar in plaats van deze problematiek alleen in het persoonlijk vlak te blijven uitwerken, bezie ik hier liever Hella Haasses houding in het perspectief van de vrijwel algemene houding die haar generatie, en meer in het bijzonder de intelligentsia van die generatie, innam tegenover de politieke werkelijkheid in die dagen. Het anti-fascisme van de voor-oorlogse intelligentsia kenmerkte zich door een a-politieke en indivudualistische stellingname, die verbalistisch, ongeorganiseerd en consequentieloos bleef. De intellectuelen bevonden zich in hun intellectueel isolement en zagen niet in dat men zich tegenover gemanipuleerde massabewegingen hecht had moeten verenigen in een politieke organisatie. Ter Braaks afstandelijke identificatie met de 'politicus zonder partij' is typerend. Zijn standpunt, zo betoogt Michel J. van Nieuwstadt in een artikel over Ter Braak, studenten en politiek in de jaren 1935 tot 1945, is juist als individualistische keuze 'representatief voor de politieke abstinentie van een vooroorlogse intelligentia, wier anti-fascisme van een tragische abstractheid bleef'. Zo'n abstractie is nu juist de onpartijdigheid, die Ter Braak - als abstractie - gehandhaafd wil zien ondanks zijn inzicht dat 'ook de onpartijdige zonder het zelf te weten als onderdeel van een maatschappelijk geheel 'geschoven' wordt' en dus in werkelijkheid een partijdige is.

Abstractie is ook het beroep dat men doet op positieve, en vaak particuliere, waarden: 'idealistische toevlucht wordt gezocht in denkwerelden, waarin waarden nog waarden zijn die het in werkelijkheid () niet langer waren'. Wolfgang Fritz Haug, die de hulpeloosheid van het anti-fascisme scherp analyseerde, beschouwt een beroep op deze 'privé-waarden' (het primaat van de geest, contemplatie, bezonnenheid, persoonlijke zuiverheid en persoonlijke bewustwording, authenticiteit, standvastigheid, existentiële getroffenheid, enz.) als een pijnlijke vergissing en een rechtstreeks gevaar: deze privé-waarden zijn ongetwijfeld voor iemand persoonlijk van onschatbare waarde. Iets anders is het wanneer ze worden overgeheveld naar het openbare, politieke leven. Dan plegen ze verraad aan zichzelf en kunnen ongewild een verbinding aangaan met gesteldheden die misschien niet zonder meer en los van de situatie, zélf fascistoïde zijn, maar wél analyse van en strijd tegen het fascisme vertroebelen en tot hulpeloosheid veroordelen.

Door deze abstractheid en omdat men zich terugtrok op het individuele, bleef het anti-fascisme hulpeloos tegenover de oprukkende, bepaald wél ook politieke (al was het dan irrationele) en wél verenigde ‘Tat-Kraft’.

Zo bezien is ook Hella Haasses reageren verklaarbaar: dat ze ophield met colleges ‘Noors’ uit afkeer van de Siegfriedsfeer bijvoorbeeld, had weliswaar alles te maken met het politieke buitengebeuren; de reactie bleef nochtans passief, sloeg als het ware naar binnen, en er werd geen politieke consequentie aan verbonden, geen weloverwogen actie. Afkeer en motivatie bleven een kwestie van persoonlijk onbehagen, bleven binnen het individu, als behorend tot de privésfeer, en werden niet omgezet in algemeen maatschappelijke en politiek relevante factoren, vertrekpunten tot rationaliteit. Dat men als individu in zijn persoonlijke afkeer gesteund werd door zeer vele mede-individuen, doet dit individualisme in zijn machteloosheid wellicht nog navranter uitkomen.

Dat Hella Haasse als motivatie om geen partij te kiezen, aanvoerde dat ze zich (te vroeg) zou binden, mag een duidelijke illustratie zijn: alsof alleen binnen het, onder alle omstandigheden principieel autonome, individu gegeven was wat dat individu en zijn handelen bepaalde - en niets daarbuiten. Men hield zijn persoonlijke waarde zuiver, maar wat is persoonlijke waarde die niet geëffectueerd wordt en die los gezien wordt van wat gebeurt buiten de deur en op een ander uur? De mens is in deze abstract idealistische en individualistische geesteshouding losgemaakt uit zijn historiciteit en subjectiviteit: hij is in deze opvatting objectief drager van innerlijke waarde - ook als deze niet veruitwendigd wordt - en onaantastbaar en onbeïnvloedbaar ten overstaan van de buitenwereld. Ook als men dan al geen greep had op de realiteit buiten zich, men behield toch persoonlijk zijn integriteit. Het anti-fascisme, gevangen in dit in die jaren breed gehuldigde personalisme, heeft geen effectieve en gezamenlijke weerstandspraktijk kunnen opbouwen.

Het is de tragiek van al die ‘individuen’, die zich stuk voor stuk hadden teruggetrokken binnen de persoon en zich gesterkt zagen door die binnen henzelf blijvende persoonlijke waarde en zuiverheid, dat zij, zonder verweer, als individu en dikwijls ook als levend wezen weggevaagd werden door de fascistische gewelddaden, die zeker zo'n slechts als abstractie en in vrijblijvendheid bestaande persoonlijke waardigheid aan hun laarzen lapten.

Vermocht Hella Haasse dus op politiek en maatschappelijk vlak binding in de vorm van partijkiezen en stellingnemen niet als positief te zien, in haar persoonlijk leven koos ze al spoedig uitgesproken wel voor verbondenheid: op 18 februari 1944 huwde ze met Jan van Lelyveld.

Omdat Hella Haasse een getrouwd leven niet met een vaste verbintenis aan het toneel wilde combineren, verbrak ze haar contract: na vijf maanden aan Het Centraal Tooneel verbonden te zijn geweest, van september 1943 tot maart 1944, ziet ze af van een toneelloopbaan.

18 februari 1944. Getrouwd met Jan van Lelyveld, te Eindhoven, in het Van Abbe Museum, daar het stadhuis door een bom beschadigd was.

Dit was het einde van een korte toneelambitie. Wel blijft Hella Haasses belangstelling voor het toneel tijdens haar verdere leven voortbestaan en deze belangstelling zal ook nog enige malen geconcretiseerd worden in de toneelstukken die ze zal schrijven. In *Persoonsbewijs* wijdt Hella Haasse enige pagina's aan de gesteltenis van waaruit haar toneelaspiraties gestalte kregen. Ze beschrijft ze als voortspruitend uit haar verlangen naar een identiteit.

In haar adolescentie lag, evenals in haar jeugd, de nadruk in haar belevingen sterk op een zintuiglijke en emotionele receptiviteit, maar ze wist zich inmiddels niet te identificeren, niet te motiveren. Haar vervormbaarheid die haar in het dagelijkse leven wel moeilijkheden bezorgde, was dezelfde plasticiteit waarop haar verlangens om toneel te spelen en ook haar vermógen om toneel te spelen aansloten. Maar de gezochte vereenzelvigingsmogelijkheden bereikte ze hierdoor uiteraard juist niet. Half tegen haar, bewuste of onbewuste wil liet ze zich, telkens voorzolang het spel duurde, meeslepen door haar eigen aanpassingscapaciteiten: ze was wie ze werd maar werd daardoor niet wie ze was. Vormgeving is ook weer afhankelijk van het vorm hebben. Een sterke identiteitsbehoefte dreef haar dus naar een milieu waar het productief werken met identiteiten als wezenlijk werd beschouwd; maar juist omdat ze identiteit zocht, keerde deze milieusituatie zich ook een beetje tégen haar: nergens is immers zo'n wisseling van identiteiten zo noodzakelijk als bij het toneel. Ze had het gevoel zich ook weer te moeten weren tegen de plasticiteit en receptiviteit, het ‘op magische wijze éen zijn met anderen’, die haar bij het toneelspel juist zo van pas kwamen. Wie vaste grond onder de voeten zoekt, vindt nergens een lossere bodem dan ‘op de planken’. Of en hoe een en ander zich zou hebben opgelost of toegespitst in de loop van een langere toneelervaring laat zich nu natuurlijk niet meer narekenen! Vanaf 1944 zullen ‘identiteitsconflicten’ en botsingen tussen introverte en extraverte, individueel- en maatschappelijk gerichte ontwikkelingen meer en meer neerslaan en uitgekristalliseerd worden in werk en leven van de literator Hella Haasse, in het schrijven dus.

MUSEUM

De eerste maanden van hun huwelijk woonden Hella Haasse en Jan van Lelyveld in Eindhoven. Ze waren echter alweer naar Amsterdam verhuisd toen het zuiden bevrijd werd; in Amsterdam maakten ze de hongerwinter door, Jan van Lelyveld studeerde er rechten. Op 11 november 1944 was daar hun eerste kind, Christina Margaretha, geboren. De laatste oorlogsmaanden bracht Hella Haasse met haar man en dochtertje door bij haar schoonouders in Oegstgeest. Een week na de bevrijding waren ze weer terug in Amsterdam, waar Mr. J. van Lelyveld op 15 mei 1946 benoemd werd tot juridisch assistent bij de Hoge Autoriteit te Amsterdam.

In Amsterdam, 1946, met Chrisje († 1947)

Na de beëindiging van haar professionele toneelactiviteiten was Hella Haasse nog wel op indirecte wijze verbonden gebleven aan Het Centraal Tooneel; ze was namelijk al eerder teksten gaan schrijven voor het zomercabaret dat onder andere Mary Dresselhuys, Ko van Dijk en Joan Remmelts binnen dit toneelgezelschap op poten hadden gezet. Vanuit haar contacten en ervaringen met dit zomer-cabaret was ze ook, op voordracht van Wim Hora Adema, teksten gaan schrijven voor Wim Sonnevelds cabaret en, na de oorlog, ging ze dit ook doen voor Cor Ruys. Voor Wim Sonneveld schreef ze teksten voor zeven programma's te weten: *Alleen voor dames* (1942), *Sprookjes* (1943), *Opus* (1943), *De bloemetjes buiten* (1945), *Tingeltangel* (1946) en *Verre Reizen* (1947). Hella Haasse had bij verschillende van deze programma's ook een aandeel in het optreden; behalve dat ze soms deelnam aan een groepsnummer bracht ze ook, als onderdeel van het programma, voordrachten van door haarzelf vertaalde of bewerkte middeleeuwse balladen en legenden.

Hella Haasses kwaliteiten als cabaret-tekstschrijfster werden door Wim Sonneveld groot genoemd: de weliswaar vaak lyrische teksten sloten precies aan bij de in die tijd sterke behoefte aan romantiek bij het publiek. Maar ook het meer absurde genre kon ze wel hanteren. Ze werkte vrij, dus niet in opdracht, maar wel goed naar de uitvoerenden en naar de geaardheid van het gezelschap toe. Overigens is het voor Hella Haasse zelf waarschijnlijk, behalve - plezierig - experiment, vooral ook substituut geweest - misschien met de bedoeling van oefenschool -: ze had namelijk een groot verlangen om voor het toneel te schrijven. *Verre Reizen* in 1947 was haar laatste programma bij het cabaret. In deze tijd begon ze anderszins te publiceren. Wellicht ruilde ze het naar haar gevoelen oppervlakkiger werk in tegen het als meer serieus opgevatte werk. Eigen voordrachtsavonden had ze nog gehouden in de maanden september tot en met december 1946 met de door haar bewerkte of vertaalde *Balladen en Legenden van de 12e tot de 17e eeuw*; in 1947 verschijnen deze bewerkingen van middeleeuwse verhalende poëzie in druk. De werkzaamheden gaan vanaf nu in steeds strikter literaire richting.

Poezieperiode - plaatsbepaling binnen de 'generatie' van criterium

In 1939 waren er vijf gedichten van Hella Haasse geplaatst in het tijdschrift Werk.

Een van deze gedichten werd in 1941 door Ed. Hoornik opgenomen in de bundel *Twee Lentes*, de beste gedichten uit Werk 1939 en Criterium 1940. Drie van deze verzen uit Werk en twee nog niet eerder gepubliceerde nam F.W. van Heerikhuizen in 1942 op in zijn bundel 'verzen van de nieuwe generatie' *Stille Opmars.* In de Vrij Nederland-editie van 27 oktober 1945 werd haar 'Rei van Stedelingen', daterend van april 1943, gepubliceerd. Een en ander leidde er toe dat Alice von Eugen-van Nahuys, tot aan haar overlijden op 2 februari 1967 directrice van de uitgeversmaatschappij Em. Querido, belangstelling kreeg voor Hella Haasses gedichten. Er kwam in 1945 een bundel tot stand. Deze bundel, *Stroomversnelling*, hoorde bij de eerste boekaanbieding van Querido na de oorlog. In het maartnummer van 1946 van het 'maandschrift voor literaire en beeldende kunsten' Apollo verschenen vervolgens 'Afrikaansch Gebed' en 'Indiaansch Lied' uit de, zoals werd aangekondigd, binnenkort (dat zal zijn in 1947) te verschijnen bundel *Lyriek der Natuurvolken*; deze lyriek werd verzameld door W. Muensterberger en in Nederlandsche verzen overgebracht door Hella S. Haasse. In ditzelfde jaar 1947 verscheen ook de zoëven reeds vermelde uitgave van haar *Balladen en Legenden*, bewerkingen van middeleeuwse verhalende poëzie. Voor deze bundel verwierf ze de eervolle vermelding bij de toekenning van de poëzieprijs 1948 van de gemeente Amsterdam. Haar gedichten werden in de loop van de volgende jaren opgenomen of herdrukt in verschillende tijdschriften en periodieken, in de in 1953 door Ad den Besten verzorgde 'bloemlezing uit de poëzie van de na-oorlogse dichtergeneratie' *Stroomgebied*, en in Nel Noordzij's *Nederlandse Dichteressen na 1900.*

De poëzieproduktie, althans in publicatie, is nooit erg groot geweest. Het proza ging een steeds grotere plaats innemen. En aangezien het ook het proza is waaraan Hella Haasse steeds meer haar belang ging ontlenen, meen ik deze periode te kunnen afronden met een beknopte plaatsbepaling in de tijd waarin ze als dichteres debuteerde.

Hella Haasse debuteerde in 1939 met vijf gedichten in het jongerentijdschrift Werk, het letterkundig maandschrift waarrond de nieuwe dichtergeneratie, die gestimuleerd was door Forum en die later aangeduid zou worden als de Criteriumgeneratie (niet zozeer vanwege gelijke leeftijd als wel vanwege een gelijke gerichtheid en gelijke sociale klasse), zich groepeerde. Nummer 5 van de eerste en enige jaargang, het meinummer, was een aflevering vol gedichten. Er werden gedichten in opgenomen van M. Vasalis, Ed. Hoornik, Jac. van Hattum, Gerard den Brabander, M. Mok, Hella S. Haasse, Albe, G. Achterberg, L.Th. Lehmann, A. Marja, Wim Hora Adema, H.G. Hoekstra, Bruno van Nes, K.J. Rooduyn, Jan d'Haese, G. van Gelder, F.W. van Heerikhuizen, Johan Daisne, Jan Vercammen, Adr. Morriën, Henrik Scholte, CF. de Ronde en Eric van der Steen. In de inleiding op deze aflevering werd uiteengezet hoe de jonge generatie die nu aan het woord komt, niet verbonden wenst te zijn door één leidende idee. 'De afwezigheid van een principe bewaart ons voor slavernij aan dit principe’. Wel gemeen heeft zij een ‘wantrouwen in en afkeer van groóte woorden, holle phrasen en massaal hoera-geroep’, en hiermee werd dan heel voorzichtig een reactie verwoord op nog maar een facet van de in die jaren in West-Europa waar te nemen ontwikkelingen.

Vitalisme en expressionisme werden, vooral in het belangrijker Criterium dat in 1940 Werk opvolgt, vervangen door werkelijkheidswaarneming. De nieuwe zakelijkheid zette tussen 1935 en 1940 min of meer definitief door: geen extreme romantische gevoelens, geen louter rationalisme, maar - zoals het graag geformuleerd wordt - het op menselijke wijze bezien van de dingen dichtbij. En dit, als reactie op het expressionisme, minder sociaal en verwoord in heldere en eenvoudige taal. Maar de spanning tussen romantisch verlangen en werkelijkheidsconfrontatie zal nog sterk doorwerken en zich in het werk van vele vertegenwoordigers van de Criteriumgeneratie in telkens weer andere maatverhoudingen blijven concretiseren. Wat is het resultaat van die bezinning op de werkelijkheid? Het allereerst nodige is een eigen plaatsbepaling in de tijd, schrijft Donker, hij constateert een groter werkelijkheidsgehalte in het werk van de nieuwe dichtergeneratie en een concreter pessimisme. Onder die werkelijkheid werd overigens bepaald niet tout court de maatschappelijke werkelijkheid verstaan. Na een aanvankelijk negativisme ging de nieuwe zakelijkheid zich uiten in ‘eerbied voor de gewone dingen’, in ‘aandacht en eerbied voor het konkrete’, omdat dat concrete, gewone een magische, diepere realiteit verhult. Men wilde wel naar de werkelijkheid toe, maar was tegelijk bevreesd voor het ‘gewone’ van die werkelijkheid, voor de concrete, gewone en persoonlijke werkelijkheid die bepaald werd door de politiek-sociale verhoudingen. Bij Ed. Hoornik (bijvoorbeeld) vinden we heel duidelijk deze ambivalente houding. Hij komt er toe hun ‘door de werkelijkheid ‘geïnspireerde ‘dichtkunst’ te verontschuldigen, met een beroep op de druk die vlak voor de oorlog zo groot was dat er voor de dichters geen doorbraak mogelijk was naar een verbeeldingswerkelijkheid:

> Kon Marsman, toen hij ontgoocheld was, de werkelijkheid van zich afschudden voor de wereld der verbeelding, en terugdromen naar kruistochten en kathedralen (...), het is de vertegenwoordigers van deze generatie, die aan het woord kwamen tijdens een hevige maatschappelijke crisis, die op een crisis der menselijkheid uitliep, niet gelukt de werkelijkheid te verdoemen. Uit die geruïneerde realiteit, waaraan zij niet kán ontkomen, put zij de bezieling, zonder welke poëzie niet kan bestaan.

Hard moest bij hem een verwijt aan het adres van zijn generatie aankomen ‘dat hun verbeelding nooit los kwam van de werkelijkheid’. Hij verweerde zich dan ook: zij waren toch ook wel romantici, de wereld werd in de nieuwe realistische poëzie niet enkel rationeel benaderd, maar vooral emotioneel ondergaan. Ze probeerden toch wel aan de dans van de werkelijkheid te ontspringen, zich niet te laten dwingen door het schrikbewind van uur en feit, en dit probeerden ze door af en toe de ogen te sluiten en niet al te geëngageerd te zijn.

Aan de andere kant hadden ze zich te verdedigen tegen 'n verwijt als zou de poëzie van Criterium vooral ‘de poëzie van het kleine geluk’ zijn, waarin sociaal engagement ontbrak en huisbakkenheid en beslotenheid een reële bedreiging vormden. Hoornik verdedigde ook hier: al had men inderdaad geen bepaalde houding op politiek en sociaal terrein, er was wel degelijk stellingname: men zette zich af tegen het verstarde, het metafysische, het estheticisme en men streefde naar vrijheid.

De tegenstrijdigheden waar men mee te kampen bleek te hebben, deden zich zeer opvallend kennen in de verschillende pogingen tot het benoemen van de Criteriumgeneratie en haar dichtkunst: zo sprak men van realistische romantici, romantisch rationalisme, romantisch realisme, en romantisch existentialisme. De laatste benoeming is van Ad den Besten, die de term overigens doortrok naar de dichters die na '45 aan het woord kwamen: 'romantisch zijn ze', zei hij, 'omdat er onvrede met het hier en nu is, realistisch (later existentialistisch) omdat ze in reaktie op die onvrede niet de werkelijkheid ontvluchten, maar juist naderbij willen komen'. Debrot zag de tegenstellingen als functies van elkaar, als twee polen; als men van het conflict wegvlucht naar een van de twee componenten - in een eenzijdig rationalisme of in een intellectueel niet verantwoorde metafysica - doet men aan de spankracht van de polariteit te kort. Ter Braak over de vooroorlogse dichters: twee vormenwerelden worden over elkaar geschoven: romantiek/symbolisme en realisme/rationalisme, verbeelding en waarneming, hemel en aarde.

Het is duidelijk dat we te maken hebben met een dichtergeneratie die zich in velerlei opzicht op het breukvlak bevond, in 'het deltagebied van de vooroorlogse literaire esthetica', het expressionisme leeft onder hen nog voort; de nieuw-zakelijke dichtkunst heeft echter een nieuw element binnen gebracht. Knuvelder vond een combinatie van expressionisme en nieuwe zakelijkheid in Truus Gerhardt, M. Vasalis, Gerrit Achterberg, Cola Debrot, Anna Blaman. De anderen, Jac. van Hattum, Gerard den Brabander, Ed. Hoornik, A. Marja, M. Mok, Adr. Morriën, Hella S. Haasse, Han Hoekstra, Ida G.M. Gerhardt, Clara Eggink en F.W. van Heerikhuizen, deelde hij in onder de nieuw-zakelijken. F.W. van Heerikhuizen bekeek het in zijn *In het Kielzog van de Romantiek* weer anders: hij meende dat de nieuwe zakelijkheid of het 'nieuw classicisme' zeer snel haar grenzen bereikt en dat het zaak is te zoeken naar ontwikkelingsmogelijkheden. Scherp zag hij o.a. een conflict tussen zakelijke vorm en expressionistische gevoelens. Dit conflict nam hij behalve bij Clara Eggink, Han G. Hoekstra, Ed. Hoornik, M. Mok en Ida Gerhardt, waar bij Hella Haasse. In zijn bloemlezing *Stille Opmars* constateerde hij reeds dat, hoewel het esthetische in de gedichten van Hella Haasse nog primair was, het beschouwelijke element toch al sterker wordt. Een verscherping van het conflict vond hij in haar zeer boeiende bundel *Stroomversnelling*: de harmonie tussen de uiterlijk rustige, overgeleverde versvorm en sterke innerlijke problematiek wordt verminderd door een romantische vaart, die van een grotere vitaliteit maar ook van een toeneming van het conflict getuigt. Bij haar als bij de andere 'nieuwe classicistische' dichters is de strijd met de werkelijkheid maar zeer ten dele beslecht, meende hij.

Bij haar ook, zoals bij de anderen, vermenging van romantisch-lyrische woorden (in hun symbolische betekenissen: hart, bloed, droom, spiegel enz.) en de door *Criterium* gebruikte archetypische motieven van het kind, de moeder, de dood, het water, het ik, met de anecdotisch-realistische termen van de nieuwe zakelijkheid (Concertgebouw, Fosco).

Den Besten signaleerde in haar werk een overgang van het anecdotische, waarin zij excelleerde, naar een existentiële worsteling tussen het vrouwelijk elementaire (water, stroom, vuur, extase, overgave) en de mannelijke abstractie, overstijging van de werkelijkheid, die twee componenten wil zij samen brengen in de 'méér-menselijke ver-antwoord-elijkheid', als antwoord op de werkelijkheid. Achter het bijna schoolse, concrete, is 'véél meer aan de hand'.

Ook het tijdschrift Het Woord waardeert haar werk, terwijl dit tijdschrift zich toch tegenover Criterium wilde opstellen: men richtte zich op 'estetische bezinning', men was metafysisch gedreven, romantisch en gericht op de droom; men wilde 'bezielde literatuur, bezield door een doorleefde wereldbeschouwing en gedreven door een idee'. Niet deelde men het wantrouwen van de dichters vóór de oorlog tegenover het grootse en meeslepende vers, tegenover het irrationele, de mystiek. Men sprak graag over de Droom, over de Andere of Tweede Werkelijkheid tegenover de 'eerste' werkelijkheid. De kunstenaar had een taak ten opzichte van de wereld. Overigens zetelde hij daarbij hoog boven die wereld: liever de ivoren toren dan 'de obsessie der realiteit'. Ongetwijfeld had de toon van Hella Haasses gedichten ook in deze richting weerklank gevonden. (Zij heeft ook de eerste versie van het eerste hoofdstuk van *De Verborgen Bron* in Het Woord gepubliceerd).

Het zal inderdaad vanzelf spreken dat Hella Haasse voor 1945 haar literaire habitus nog niet hád gevonden. In de eerste Criteriumjaren was ze nog niet meer dan debutante, zoekend naar haar eigen vorm. Doordat ze én persoonlijk én in haar dichterschap - over haar schrijverschap kan nog helemaal niet gesproken worden - nog zo weinig vorm had aangenomen, kon ze als figuur in de Criteriumgeneratie alleen maar perifeer blijven. Ze sprak aan in alle kampen en in de verschillende perioden, maar niet zozeer vanwege een niet mis te verstaan eigen geluid als wel omdat ze in alle terminologieën van de verschillende beginselverklaringen, tegelijkertijd, beurtelings of achtereenvolgens, min of meer paste. Ook hier is het weer van belang in aanmerking te nemen dat vooral karakteristiek voor haar was - en in zekere mate zal blijven - haar fluctuerende persoonlijkheid, de - betrekkelijke - veranderlijkheid, plasticiteit van haar wezen. Dit, gecombineerd met die in haar jeugdjaren al aan te wijzen innerlijke polariteit tussen een drang zich naar buiten te keren en een behoefte in zichzelf te treden, maakte haar zeer receptief voor de vormen, maar dan ook voor álle vormen, van haar tijd. In de aanvang was het overheersend de esthetische prikkel, meer dan de intellectuele en de rationele, die de spontaanste respons in haar wekte. Het is dan ook wel aanwijsbaar dat in die aanvangsperiode van haar creativiteit de zelfexpressie voor haar mede de functie vervulde van 'retraite', van 'stoomafblazen' van de voor haar gevoel te sterk opdringende, immers zozeer passief en gulzig opgezogen, realiteit. Tegelijk is de literaire expressie een middel om weer terug te keren naar en vat te krijgen op de werkelijkheid. Er vond dus een onrechtstreekse, een middellijke wisselwerking in plaats van een onmiddellijke plaats tussen de persoon en de werkelijkheid, subject en object. Steeds meer werd dit door creatie indirect en romantisch herwinnen van de werkelijkheid een bewust, ook de rationele regionen aansprekend, streven.

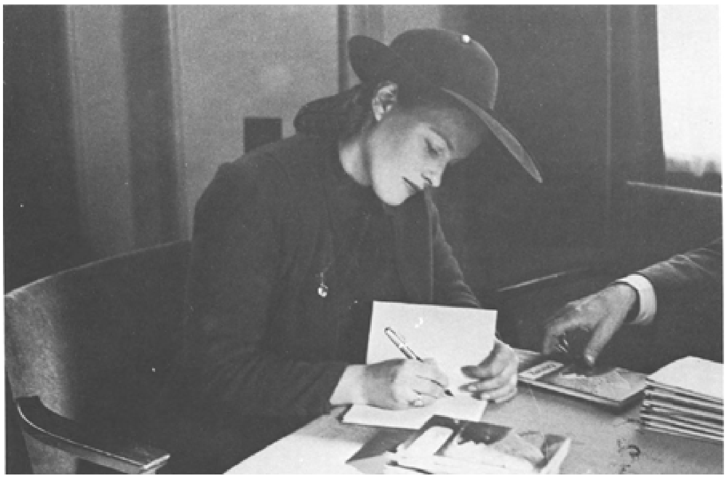
In de eerste tijd is er nog nauwelijks sprake van enig in vorm gebracht bewustzijn. Ze voldoet - en niet meer dan dat - aan de voorwaarden van een initiatietijd: respons geven aan een zo groot mogelijke hoeveelheid op te vangen tekens en klanken. Het vermogen daartoe bezat ze in hoge mate.

Rest nu nog erop te wijzen dat Hella Haasse zelf zich later enigszins heeft gedistantieerd van haar poëzie. Haar dichtbundel noemde ze eens 'mijn jeugdzonde', de uitdrukking van 'ongevormde en onbeheerste pathos' van een 'chaos van gevoelens'.

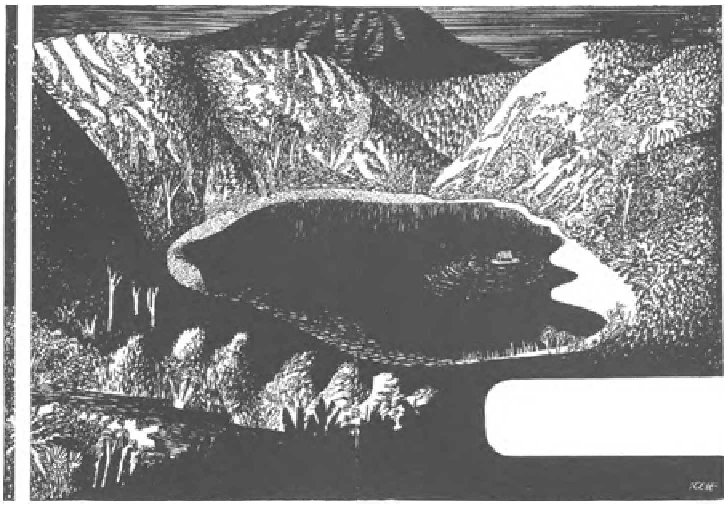
Overgang naar het proza

Vanaf 1944 ongeveer is er een ontwikkeling naar het proza. Hella Haasse begon verhalen te schrijven; aanvankelijk sterk autobiografische verhalen, die ze nooit publiceerde omdat ze ze niet publicabel achtte. De behoefte werelden met personages te 'bedenken', schrijft ze zelf toe aan hetzelfde verlangen naar identificatie dat haar naar het toneel dreef. Maar nu wordt het vervullen van identiteiten, het waar maken van eenzelvigheden, naar binnen gericht inplaats van naar buiten. 'Geen maskers opzetten, maar afpellen'.

Middels opnieuw Wim Hora Adema, met wie Hella Haasse sedert 1938 bevriend was, kreeg ze haar eerste opdracht. Wim Hora Adema werkte destijds bij Allert de Lange. Deze uitgever had het plan opgevat na de oorlog een reeks verhalende boeken over beroepskeuze op te zetten. Uit een aantal beroepen koos Hella Haasse ter romantisering dat van modetekenares. Zo ontstond in de winter 1943/44 *Kleeren* *maken de vrouw.* Bekender is geworden wat men wel Hella Haasses debuut neemt: *Oeroeg*, een novelle over een Indische jeugd. Dit ‘prozadebuut’ had Hella Haasse onder het motto Soeka Toelis (Ik houd van schrijven) ingezonden voor de prijsvraag, uitgeschreven door de Commissie voor de Propaganda van het Nederlandsche Boek; de bekroonde novelle zou dienen als boekenweekgeschenk van de boekenweek in 1948. De novelle beleefde vele herdrukken.



In het I.C.C. te Amsterdam, de eerste ex. van *Oeroeg* signerend, 15 april 1948.



Ontwerp van Eppo Doeve voor het omslag van *Oeroeg*, Boekenweekgeschenk 1948.

In de in 1949 volgende roman *Het Woud der Verwachting* wendde de schrijfster zich uitdrukkelijk naar een voorbije tijd, een ver verleden. De historie, vooral die van de middeleeuwen, heeft een duidelijke aantrekkingskracht op haar uitgeoefend, al vanaf haar jeugd. *Het Woud der Verwachting* zette naar vorm en inhoud de traditie van de historische roman voort: het verhaal wordt strikt lineair gegeven en het is - formeel literair gezien - historie óm de historie, een biografie van Charles d'Orléans. De lijvige roman ontstond uit een eerder geschreven eenakter die de dichtwedstrijd en het gesprek tussen Charles d'Orléans en François Villon dramatiseerde.

In 1950 verscheen de roman *De Verborgen Bron.* Het eerste hoofdstuk van deze in brief- en dagboekvorm geschreven roman was al eerder, namelijk in de jaargang 1945/46, in het tijdschrift Het Woord verschenen onder de titel ‘Fragment van een Brief’. De tweede versie is enigszins, en nergens op essentiële punten, gewijzigd. Motieven (onder andere het willen raken aan de identiteit van een verdwenen vrouw: Elin) en motiefverklaring in *De Verborgen Bron* vertonen een aantal romantische kenmerken. De voortgang van het verhaal verloopt nog voor een groot gedeelte langs chronologische lijnen. Het Elin-motief en de personen om Elin heen zullen later in *De Ingewijden* in groter verband en precieuzer uitgewerkt terugkeren; ook Elin zelf treedt dan in het daglicht.

Van minder belang, maar hier even vermeld, is nog, uit 1951, *De Doolhof*, een poging, op initiatief van de uitgever, de heer Uitman van Het Wereldvenster, van wie ook de titel afkomstig is, om een gezamenlijke roman te schrijven. Mee werkten Anna Blaman, Antoon Coolen, Max Dendermonde, Henriëtte van Eyk, Hella Haasse, Alfred Kossmann, Adriaan van der Veen en Simon Vestdijk. Ieder der deelnemers schreef een hoofdstuk van de roman. Het eerste werd toebedeeld aan Henriëtte van Eyk, aan Hella Haasse viel hoofdstuk IV ten deel. Op Simon Vestdijk rustte de moeilijke zo al niet onmogelijke taak het laatste hoofdstuk sluitend te maken en daarmee de roman tot een afgerond einde te brengen.

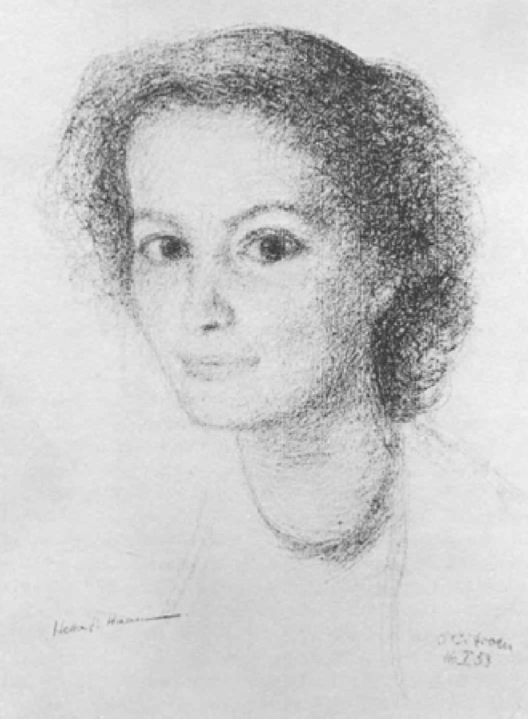
‘Ook het meer, spiegelend zwart, de waterplanten en de windrimpelingen over de oppervlakte, hervond ik onveranderd.’ (*Oeroeg*)

In *De Scharlaken Stad*, 1952, heeft zich de overgang al voltrokken van de lineaire schrijfwijze naar het procédé dat onder andere door middel van een zeer frekwente flash back, die door het loslaten van ‘de tijd’ (verstaan als het proces van definitief achter zich laten en voortgaan) de nadruk wil leggen op een ander verband, een andere (tijds)orde dan de chronologische; op een absoluter verbondenheid van alles. Dit procédé zal van nu af aan in een voortdurend perfectioneringsproces terugkeren. Er wordt gezocht naar identiteit met een werkelijkheid die zich aan de binnenkant van de tijd zou moeten bevinden, aan de achterkant waar alle draden dooreenlopen en samenkomen. Er wordt ook grondig gebroken met de continuïteit in the point of view: diverse hoofdstukken geven verschillende standpunten vanuit verschillende personages weer, ze worden gerealiseerd nu eens in dagboekvorm, dan weer door middel van een briefwisseling, dan weer binnen een monologue intérieur. De hantering van de tempi en van de grammaticale personen is in het veelvuldig overspringen (van verleden tijd naar tegenwoordige; van hij / zij naar ik) met dit compositorisch verband in overeenstemming. Het grondthema: het achternagaan - in alle (tijds)richtingen - van de eigen identiteit, via de identiteit van de vader en de moeder, en van de eigen identiteit in de relatie tot de ander (liefdespartner, echtgenoot), en de poging het leven in te richten in aansluiting op deze hopelijk achterhaalbare identiteit, op het hopelijk te winnen inzicht in de eigen positie ten overstaan van de ander. Het historisch gegeven, het leven van Giovanni Borgia, en het psychologisch gegeven, de huwelijksperiode van Vittoria Colonna, staan in dienst van dit literaire thema. De roman werd vertaald in het Duits (als *Entheiligte Stadt* én als *Die Scharlachrote Stadt*), Engels, Sloweens en Zweeds. *The Scarlet City* werd door de Illustrated London News verkozen tot Novel of the Week.

In 1953 verschenen Italiaanse impressies: *Kleine Reismozaïek*, een bundeling van in 1952 voor de VPRO gehouden radio causerieën, indrukken van een reis door Italië.

Hella Haasses verknochtheid aan het toneel uitte zich nogmaals in een toneelstuk: het in 1954 geschreven *Een Draad in het Donker.* Het werd pas in 1963 uitgegeven.

Voor dit toneelstuk werd Hella Haasse in 1962 de Visser-Neerlandiaprijs toegekend.



Portrettekening door Paul Citroen, 1953.

Een Draad in het Donker begint en eindigt met eenzelfde droom. Daartussenin is een stuk werkelijkheid gelijk aan die droom, en de werkelijkheid loopt daar, aan het slot, dan ook in over. Droom en werkelijkheid lopen - niet zonder goddelijke tussenkomst evenwel - in elkaar over als de twee zijden van de ring van Möbius. Het stuk is gebouwd op een mythologisch gegeven, waaraan een niveau van rationaliteit wordt toegevoegd. Een belangrijk motief is het labyrintmotief, dat niet alleen te vinden is in de doolhof waar de denkbeeldige minotaurus heerst, maar meer nog in het proces dat Ariadne doormaakt en dat zijn apotheose vindt in de door Ariadne niet zonder meer aanvaarde inwijding door Dionysos en haar persoonlijke bewustwording; door welk laatste de tweede droom en het ontwaken daaruit, hoe gelijk ook aan die waarmee het proces begon, toch een geheel andere inhoud gekregen hebben.

In 1954 volgde *Zelfportret als Legkaart*, een zelfbeschrijving die op tweeërlei wijze wordt betracht: om en om worden in elf hoofdstukken autobiografische herinneringen gegeven èn zelfanalyserende reflecties òp die herinneringen alsmede op de huidige staat van zijn en worden. Het boek is als bezinning op de rechtstreekse werkelijkheid (in verleden en heden) de neerslag van een crisis rond creativiteit en fictie. Als zodanig behelst ook dit werk weer een speurtocht naar de eigenheid en tegelijk daarmee naar 'het geheel' waaraan men, in complexe lagen, is gerelateerd. Daarmee samenhangend komt ook de problematiek individu-collectiviteit naar de oppervlakte. Ook in de vorm wordt weer gestreefd naar een opheffing van het dualisme in de tijd. Heden en verleden worden dooreengevlochten.

Omtrent 1951, 1952 was een roman *Het Huis op de Ida* geconcipieerd, die thematisch gedeeltelijk een voortzetting van *De Verborgen Bron* zou moeten zijn. Elin Breskel, mysterieus personage in *De Verborgen Bron*, zou hier openlijk de centrale figuur zijn. In 1957 verscheen dan de roman *De Ingewijden*, waarin inderdaad het Elin-motief (de onbekende moeder), in breedte en diepte uitgewerkt, wordt teruggevonden. Aan deze roman had de schrijfster vijf jaar gewerkt. Na een reis door Griekenland in 1955, werd hij in z'n geheel geschreven. De voortgang van het gebeuren in deze roman wordt, door een indeling in zes hoofdstukken, vanuit zes gezichtspunten - van de zes hoofdpersonen -, gezien en beschreven. De persoonsbeschrijving van deze zes hoofdfiguren komt tot stand door middel van uitvoerige flash backs binnen ieder van de zes hoofdstukken. De verwevenheid van levens en gebeurtenissen, van verleden en heden, wordt draad voor draad blootgelegd naarmate het romangebeuren vordert. Alle draden blijken in tijd, plaats en handeling bijeen te komen in de dramatisch opgevatte apotheose. Fundamenteel thema opnieuw: de reis naar zichzelf en naar inzicht, inwijding, in de veeldimensionale samenhang tussen ik en buitenwereld. Ieder van de zes hoofdpersonen is op weg om van ingewijde in eng verband (namelijk ingewijde in bijvoorbeeld een bepaalde (leeftijds)groep, ideologie, een bepaald milieu, cultuurpatroon - waardoor ze in een andere werkelijkheid altijd weer juist outsider waren -) tot ingewijde te worden in een groter geheel: in de beleving van een grotere, allesomvattende werkelijkheid. De roman verwierf in 1958 de Atlantische Prijs en in 1960, na eerst in het Engels vertaald te zijn, ook de Internationale Atlantische Prijs van de Atlantic Treaty Association. Overigens verscheen de Engelse vertaling niet in druk. In 1961 verscheen *De Ingewijden* in de Duitse taal.

Vermeldenswaard is hier ook *De Vijfde Trede*, de laatste, in 1957 posthuum verschenen roman policier van Hella Haasses vader, die schreef onder het pseudoniem W.H. van Eemlandt. *De Vijfde Trede* werd door Hella Haasse voltooid en van een verantwoording voorzien. Ze tracht bij deze voltooiing geen voortzetting na te streven van Van Eemlandts opzet, maar kiest voor de eigen authenciteit. De door Van Eemlandt vermaard geworden commissaris van Houthem treedt in dit laatste boek niet meer op.

In 1960 volgde *Cider voor Arme Mensen.* Rond een geïsoleerd fragment uit deze roman ontstond enige discussie in de ‘Gids voor Personeelsbeleid, Arbeidsvraagstukken, Sociale Verzekering’. Door velen is dit fragment ten onrechte als centraal onderdeel gezien. Het betreft een ingezonden stuk van een der hoofdpersonen (Marta), waarin geponeerd wordt dat de studie van de menselijke verhoudingen tot doel heeft ‘het kunstmatig scheppen van behoeften bij het grote publiek (...) opdat de machines zullen blijven draaien en de omzet vermeerdert’. Wervingsacties onder de jeugd dienen ook ter handhaving ‘van bepaalde vormen van productie en consumptie, kortom van het tot nog toe in de westerse wereld sacrosancte economische systeem’. Hella Haasse benadrukte in dezelfde ‘Gids voor Personeelsbeleid, Arbeidsvraagstukken, Sociale Verzekering’ - ze is zelf uitgenodigd tot deelname aan de discussie - de literaire functionaliteit van de eenzijdige en niet relativerende toon van het ingezonden stuk. Ze heeft dit welbewust nagestreefd: Marta's karakter immers moest hierdoor contouren krijgen. Het conflictueuze moment tussen haar en anderen lag in het abrupte van Marta's voorstellings- (en belevings-) wijze. Hella Haasse nam met haar eigen opvattingen in de aangeroerde kwesties een strategische tussenpositie in. Zij wordt verwoord in haar tweede punt van kritiek op de reacties die *Cider voor Arme Mensen* opriep: behalve dat men een fragment losbrak uit de roman en dus uit zijn literaire functionaliteit heeft men ook het klimaat van de roman geen recht gedaan. In de discussie blijft men binnen de bestaande verhoudingen. Het bedrijfsleven zoals het hier en nu is, wordt niet ter discussie gesteld. Maar het was Hella Haasse juist te doen om een verschuiving naar ‘een zeer veel groter verband, ... met alle consequenties van dien, tot aan de bereidwilligheid van een volslagen omwenteling in eigen levensinstelling, normen en gewoonten, toe’. Ik vind dit standpunt een strategische tussenpositie; men stelt zich persoonlijk tegenover de bestaande verhoudingen op, maar houdt ze tegelijkertijd in stand door in concreto slechts zijn toevlucht te zoeken in persoonlijke bewustwording/wedergeboorte. Verschuiving naar het grotere verband blijft op deze wijze een abstractum en fungeert als idealistische of mystieke panacee binnen de persoon.

In *Cider voor Arme Mensen* is een poging gedaan persoonlijke problematiek te doorkruisen met sociale. De persoonlijke conflicten zijn uitgewerkt door middel van terugblikken in het verleden (het flash backprocédé, telkens in werking gezet door beeld- of associatierijm) en door veelvuldige, het romangebeuren begeleidende dialogen. De sociale problematiek is uitgezet binnen de couleur locale en vindt bij de afwikkeling van de persoonlijke problematiek af en toe snijpunten daarmee.

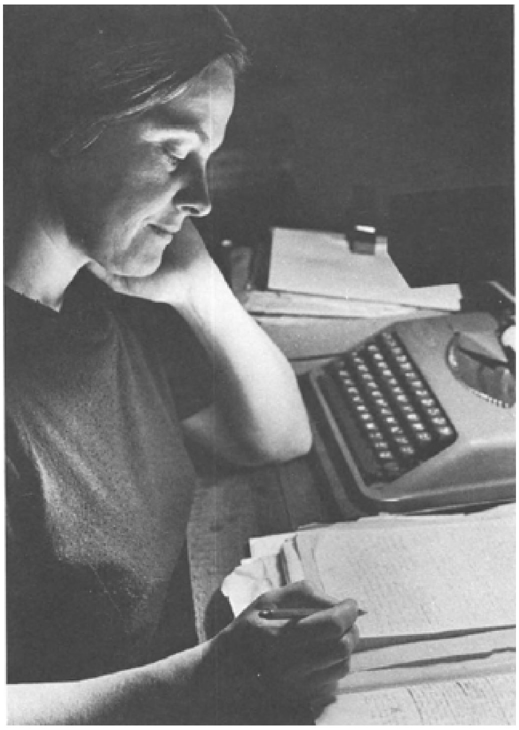
In 1959 verzorgde Hella Haasse voor de tweede maal het boekenweekgeschenk van de Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels, ditmaal met *Dat Weet ik zelf Niet*, een beschouwing gewijd aan ‘jonge mensen in boek en verhaal’. Eerder gehouden lezingen over dit onderwerp vormden er de basis van. De titel werd ontleend aan een Tartaars gedicht. Het verscheen in een oplage van 175.000 exemplaren.

In ditzelfde jaar werd het essay *Een Kom Water, een Test Vuur* uitgegeven, waarin zaken aan de orde komen die thematisch in Hella Haasses literaire werk terug te vinden zijn: de kwesties rond wat men gebrekkigerwijs mannelijk tegenover vrouwelijk noemt en omgekeerd. In dit essay is dat voornamelijk cultuurhistorisch benaderd.

In 1961 kreeg Hella Haasse voor haar gehele tot dan toe verschenen oeuvre de Prijs van de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945.

In het jaar daarop, in 1962, verscheen *De Meermin.* Een zekere ontwikkeling tot grotere beknoptheid in de vormgeving en tot een geringere omvang van de roman ook, reeds begonnen bij *Cider voor Arme Mensen*, zette zich door. Het manuscript omvatte op een bepaald moment veel meer pagina's, meer bijfiguren, meer nevenzaken, dan in de definitieve versie. Er is een accentverschuiving naar meer functionaliteit, naar nog meer gestructureerdheid.

In verschillende interviews uit de tijd kort na het verschijnen van *De Meermin* loochende Hella Haasse de nog al eens gehoorde bewerking als zou *De Meermin* een sleutelroman zijn. In de onderscheiden personages moet men niet Lubberhuizen of Van Oorschot gaan zien, noch Wim Schouten of Lucebert. Dat ‘De Tent’ voor ‘De Kring’ staat, is echter acceptabel. Natuurlijk wekt de titel *De Meermin* reminiscenties aan de gevelsteen boven de voordeur van oma Hélène's villa *De Meermin* en aan *Het Huys met de Meerminne*, de historische roman die Hella als elfjarige begon.



Werkend aan *Een Nieuwer Testament*, 1964.

Hoofdpunten in de compositie van *De Meermin* zijn opnieuw de flash back en de weefstructuur, die de verwikkeldheid van mensen en gebeurtenissen expliciet maakt. De verbindingspunten worden voorts beheerst door een vrij uitgesproken symbolenpatroon. In de roman is de meermin symbool voor een wezen dat zich in twee elementen (minstens half) in haar element voelt: in de diepte, het water, de zee, vanouds symbool voor het onbewuste, het in het geheel vervloeiende, én aan de oppervlakte, in de luchtlagen, het licht, verwijzing naar het bewustzijn, het overstijgende principe - of zomen (traditioneel) wil: respectievelijk de symbolen voor het vrouwelijke en het mannelijke. Zo kan de meermin model staan voor de ambivalentie, het tegenstrijdige, het halve ook, maar tegelijk voor het complementaire, dus voor volledigheid. Deze twee mogelijkheden vormen op zich weer twee polen. Deze polariteit die volledigheid kan worden, heeft binnen de romanstructuur vorm gekregen in de elementaire symbolentaal en in symmetrieèn, juxtaposities en chiasmen in de persoonsbeschrijvingen.

In het in 1965 uitgekomen *Leestekens* werd een aantal literatuurbeschouwingen verzameld die eerder waren opgenomen in Ruimte, Maatstaf, De Gids, Litterair Paspoort, De Groene Amsterdammer en Het Haagsch Dagblad. De verdiensten ervan zijn meervoudig: reeds in 1954 wees Hella Haasse uitvoerig op het belang van een schrijver als Elias Canetti en diens werk *Die Blendung*, toen - althans in Nederland - nog onbekend. Evenzo behoorde Hella Haasse tot de eersten hier te lande die hun geboeide belangstelling wijdden aan het werk van Witold Gombrowicz: *Ferdydurke en Dagboek 1953-1956.* Haar wijze van literatuurbeschouwing werd naar aanleiding van deze bundel *Leestekens* door Kees Fens verrassend en verhelderend genoemd, omdat er een aspect in aan de orde komt dat in de Nederlandse kritiek zeldzaam is: de uitsluitende accentuering van de thematiek in een bepaald romanoeuvre. Deze benaderingswijze werd in *Leestekens* met meer en ook met minder succes toegepast op (persoon en) werk van Simon Vestdijk, Anna Blaman, Jan Wolkers, Cees Nooteboom en Anton Koolhaas, Iris Murdoch, Witold Gombrowicz, Elias Canetti, Patrick White, op het ‘vrouwelijke’ dichten, op oorlogssporen in de Nederlandse bellettrie en op het labyrintmotief in de literatuur.

Van 1966 is *Een Nieuwer Testament.* Direkte aanleiding tot het ontstaan van de roman was de vondst van een paar gedichten van de Grieks-georiënteerde klassiek-humanistische maar in het christelijke Romeinse rijk opererende dichter Claudius Claudianus: ‘gefundenes Fressen’ voor de schrijfster, ‘het voorwendsel, het instrument, om bepaalde ideeën uit te werken’. *Een Nieuwer Testament* is een, voorzover het fysiek romangebeuren gevolgd wordt, ‘historische’ roman. Maar het welhaast absoluut doorgevoerde flash-backprincipe beklemtoont uitdrukkelijk de betrekkelijke gelijktijdigheid van (roman) heden en - verleden. De werkelijkheid wordt meer en meer in structuren gezien en niet meer in afzonderlijke tijdperken; niet in tijdsfragmenten, maar in diachrome patronen. Steeds meer wordt de nadruk gelegd op de gestructureerdheid in de compositie en op de eenheid van vorm en inhoud: de structuur is de informatie. Bestanddeel van die structuur/informatie is ook het symboolgeladen beeld, de symboolgeladen taal. De tekst werkt in een congruentie tussen vorm (compositie, stijlmiddelen) en inhoud de problemen van harmonie en desintegratie in een overgangstijd uit, verbeeld in individuele personen die zowel de tijd- en integratiefasen zelf als de vermengdheid der fasen vertegenwoordigen. De harmonie (die niet altijd progressief behoeft te zijn, die tot verstarring kan leiden) van het schaakspel met het symmetrische, zwart-witte speelbord, van de rechtszaal met op de marmervloer wit-zwarte mozaïèk-meanders, voert naar de desintegratie van onrustbarende dromen waarin myriaden kiezels onder water door kuststromingen in beweging raken. De desintegratie kàn een afspiegeling worden van juist het beweeglijke, groeikrachtige element in de samenleving of in de persoon. Deze gehele cluster staat in het teken van het labyrint (waarnaar geometrische figuren, meanders, kortom verstrengelingen, kunnen verwijzen). In het labyrint wordt de allegorische dooltocht gesymboliseerd, de inwijding, met aan het eind de mogelijke wedergeboorte - of de ondergang (het onder de aarde gaan om als het ware in een nieuwe werkelijkheid - in feite met vernieuwd inzicht - boven te komen).

Historisch betreft het overgangen van ‘heiden'dom/christendom, Grieks-Egyptische kultuur/Romeinse kultuur. Hieraan beantwoorden thematisch de overgangen vrouwelijk beginsel/mannelijk beginsel, zoon/vader, direkte werkelijkheid/metafysiek - fictie - esthetica. Binnen de structurele concretisering van deze schijnbare tegenstellingen (het zijn eerder helften, en dus elkaars vervolmakingen) neemt het bewust of verdrongen zoeken van de hoofdfiguren naar de persoonlijke identiteit een belangrijke plaats in. Hier wordt op het persoonlijke vlak de verbinding naar de labyrint-symboliek gelegd.

Alleen de titel al van *Persoonsbewijs* (in 1967 in de reeks autobiografieën *Open Kaart* verschenen) bewijst opnieuw de gepreoccupeerdheid met de werkelijkheid rond en van de eigen persoon. Door zichzelf en haar lezers te confronteren met haar voorouders, haar huiselijk milieu en eigen jeugd, komt de schrijfster tot zichzelf en tot een hernieuwde plaatsbepaling ten overstaan van haar werk: romans, essays, artikelen, lezingen, en van haar dagelijks leven, dat zij tracht te plaatsen in een continuïteit van tijd.

Het labyrintmotief keert - in historisch perspectief en in historische context - terug in *De Tuinen van Bomarzo*, 1968, essay; door sommigen ook een roman genoemd. Het werk is zelf geconstrueerd als een labyrint, waarin de schrijfster op zoek is naar inzicht in de samenhangen die zij zelf vooronderstelt in de onderscheidene preoccupaties die haar persoonlijk bezighouden. Naar vorm en inhoud tracht ze een verstrengeling (labyrint, inclusief doodlopende lijnen) te bereiken van tijden, historische gegevens of hypothesen, en levenssymbolen - met als doel om als van een multi-dimensionaal weefsel de voorstelling van het geheel te zien te krijgen. Ook hier weer is de verbinding van in dit geval de eigen dromen met labyrintvoorstellingen een belangrijk knooppunt. De eerste regel van het boek (‘Het is begonnen met dromen’) opent een protocol van labyrintdromen.

In 1970 verscheen *Krassen op een rots*, notities bij een reis op Java. Het is een verslag van het bezoek dat Hella Haasse in 1969 na 30 jaren heeft gebracht aan het land van haar jeugd: Indonesië inmiddels. 'n Gedeelte van dat verslag verscheen al eerder in Avenue, de opdrachtgever voor deze reportage. Het verslag is aangevuld met beschouwingen, herinneringen (zoals ook te vinden in *Zelfportret* en *Persoonsbewijs*), twee ongepubliceerde vroege verhalen, fragmenten uit haar jeugddagboek, 'n opstel uit 1936, de tekst van een causerie, citaten uit ander eigen werk. ‘Onvermijdelijk zal uit deze mengelmoes van teksten blijken dat het probleem van de innerlijke verdeeldheid, de gemengdheid of, zo men wil, gespletenheid, dat het contact tussen Nederland en Indonesië bepaald heeft, ook mijn probleem is.’

Huurders en onderhuurders, 1971, kreeg als ondertitel ‘een fictie’ mee. Twee tijdslagen worden ineengeweven en lijken zelfs meer en meer samen te gaan vallen. Startpunt is het heden, waarin in een Amsterdams huis een paar ‘willekeurige’ mensen ‘toevallig’ samenkomen. Op velerlei wijzen zijn er echter ondergrondse verbindingen, o.a. in de ideeënwerelden (ficties) waarin ieder voor zich zich koestert (deel 1). Een zo'n fictie is de historische roman die door Antonia Graving geschreven wordt over de Romeinse Bacchanalia. De geschiedenis van deze Bacchanalia en die van de roman erover, worden beschreven in de vorm van dagboekfragmenten en aantekeningen van Antonia (deel II). Tegelijk wordt de verhaallijn van het heden verder vervolgd, in de vorm van dezelfde dagboekfragmenten en een aantal brieven van andere romanpersonages. Het verleden lijkt zich te herhalen in het heden (constructie van parallellen en spiegeleffecten) zonder dat Antonia - die dat verleden toch bestudeert - of de anderen dat opmerken, bevangen als men is in zijn ficties. Misschien wordt dat verleden zelfs wel weer - magisch - opgeroepen doordat men in zijn ficties leeft (van wereldhervorming, van opvoeding, van liefde, macht, geld). In elk geval wordt daardoor aan rampzalige herhaling van dat verleden geen halt toegeroepen. In het derde deel is het dan ook mogelijk dat in de ogen van de integere, hardwerkende maar werkelijkheidsvreemde Antonia de werkelijkheid verspringt: 'n romanfiguur uit haar historische roman valt samen met 'n persoon uit het actuele verhaalgebeuren. Net als de anderen faalt Antonia door haar fictie: en dat is níet zonder meer haar geobsedeerdheid door de historie, maar haar blindheid voor de relaties tussen die historie en het heden. Het verspringen van de werkelijkheid kan geïnterpreteerd worden als magisch-realistische, literaire kunstgreep; het kan ook verklaard worden als psychisch mechanisme, beschreven binnen 'n psychologische roman.

De verschillen in interpretatie leveren een kettingreactie van verschillen op.

Ook in het toneelstuk *Geen Bacchanalen* uit hetzelfde jaar (en gespeeld door De Nieuwe Komedie) worden er parallellen getrokken tussen historische gegevens en de actualiteit, wordt het verleden beschreven om met het heden bezig te zijn.

In *Zelfstandig, bijvoeglijk*, zeven essays over schrijvers, schrijfsters en hun personages (1972), werd opnieuw een aantal studies over (werk van) auteurs gebundeld.

De meester van de Neerdaling, uitgegeven in 1973 en bestaande uit twee teksten: ‘De duvel en zijn moer’ en ‘De kooi’, past nog veel meer in 'n magisch-realistische traditie. Daar zal ook wel niet vreemd aan zijn 't feit dat de teksten al in 1948 en 1953 voor 't eerst geschreven werden. De structuur: twee verhalen die als een tweeluik (centraal in beide staat eenzelfde schilderij) elkaar completeren. Het eerste bestaat uit aantekeningen van een vrouw in een psychiatrische inrichting, die vertellen over de strijd tussen haar, 'n integere, oorspronkelijk gereformeerde, (al te) serieuze vrouw, en 'n man die, in geheimzinnige verbinding met het schilderij, de belichaming lijkt te zijn van de duivel. Of dit in werkelijkheid of in haar verbeelding zo is, blijft open. In het tweede verhaal wordt door een vertelinstantie de geschiedenis van de vrouw verder verteld, nadat zij genezen is verklaard. Opnieuw ontwikkelt zich dan een strijd tussen haar en de duivel, die in nieuwe gedaante is wedergeboren. Nadat de vrouw gestorven is, wordt de tweede verhaallijn in dit tweede verhaal verder gevolgd en komt 'n jonger, vrouwelijk familielid - die nooit geloofde in het gek-zijn van de vrouw - het manuscript (het eerste verhaal dus) ophalen. Zij wordt door Renato (de herboren duivel) samen met dat manuscript opgesloten. Ook dit verhaal eindigt dus weer met opsluiting. De structuur van beide teksten samen is cyclisch en gesloten; de betekenissen blijven echter open: in de ene interpretatie (duivel bestaat werkelijk) laat de tekst zich lezen als een verhaal over goed en kwaad (in verborgen en niet-herkende gedaante; alleen de vrouw is lucide en boet daarvoor, met opsluiting, dood, opsluiting), in de andere (duivel is waanbeeld) als een psychologische roman over een mens met wanen. Doordat dit in de tekst zelf openblijft - er zijn aanwijzingen voor beide lezingen- wordt er een magischrealistisch vermoeden gesuggereerd van een ‘meerwerkelijkheid’ waarin beide (interpretaties, en dat wordt: werkelijkheden) elkaar niet meer uitsluiten maar opnemen.

In 1976 verscheen *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven:* een briefwisseling tussen twee personages die elkaar verzinnen; de een is een vrouwelijk personage uit een 18e eeuwse roman (van Laclos) en wordt herschapen vanaf het punt waarop de 18e eeuwse roman eindigt; de ander - de ik-figuur - wordt op haar beurt door dit romanpersonage verzonnen en is een denkbeeldige vrouw uit een latere tijd en heeft enige trekken gemeen met de auteur Hella Haasse. Ondergrondse draden worden gesponnen (of blootgelegd?) tussen de (denkbeeldige) vrouw van toen en de (denkbeeldige) ik-figuur van nu - en daarmee, vluchtig als een geur, een magisch-realistische suggestie van wederzijdse beïnvloeding van verleden en heden; een doorbreking van historische tijd. Maar dit tegelijk allemaal weer binnen fictie (expliciet); waardoor een en ander weer op z'n kop wordt of kan worden gezet. Het romanpersonage wordt door middel van fictie bevrijd uit de fictie van Laclos, en tegelijk welbewust weer vastgelegd in nieuwe fictie, die van Hella Haasse. Personages, ‘verzonnen schepsels’, worden in telkens andere fictie herboren; ze hebben, gestuurd door sterkere machten, een cyclische terugkeer. Ze vertegenwoordigen op zijn minst heel werkelijke oerbeelden, psychische beelden; en toch blijven ze ook altijd fantasma, fata morgana. Beurtelings wordt de werkelijkheidsillusie in de fictie opgebouwd (illusie tot in de beleving van de ik-figuur, misschien zelfs tot in die van de auteur zelf toe: 'een gevaarlijke verhouding') en weer doorbroken, ontmaskerd als 'escape'.

Direkt in de briefwisseling en indirekt in de structuur wordt er een betoog gehouden op verschillende niveaus: dat van werkelijkheid en fictie, van schrijven, lezen en verbeelding; dat van de man-vrouwverhouding en de interpretatie van het vrouwelijke in fictie en historische werkelijkheid; dat van de botsing Verlichting en Romantiek, verstand en gevoel.

Mevrouw Bentinck of Onverenigbaarheid van karakter (1978) kreeg weer een ondertitel mee: 'een ware geschiedenis'. Het laatste werk met een ondertitel was *Huurder en onderhuurders.* De ondertitel daar luidde: 'een fictie'. Dit werk, en al het daarop volgende, was o.a. bezig met vragen rondom fictie en werkelijkheid, geschiedenis en actualiteit. In deze laatste ondertitel, een ware geschiedenis, vallen twee begrippen te lezen: waar(heid) en geschiedenis. Het begrip geschiedenis op zijn beurt kan weer in minstens twee betekenissen uitgelegd worden: geschiedschrijving en fictieve vertelling. Het werk zelf beantwoordt aan deze ondertitel in alle drie betekenissen. Er is een niveau van geschiedschrijving: het werk bestaat voor een groot gedeelte uit archiefmateriaal, brieven uit de 18e eeuw. Er is een niveau van fictie: selectie van en ingreep in het materiaal, montage van het materiaal en het aaneenschrijven ervan, is bewerking en interpretatie, en dat is fictie. Een en ander leidt tot het derde niveau: dat van het 'ware'. De tegenstelling tussen fictie en werkelijkheid wordt op dit niveau 'als het ware' opgeheven en wordt tot (autonome literaire) waarheid. (Betekenisvol zal zeker zijn dat in de ondertitel niet wordt gesproken van 'n *werkelijke*, maar van 'n *ware* geschiedenis).

Ter gelegenheid van het P.C. Hooft-jaar (1980) schreef Hella Haasse een biografie over Hooft: *Het licht der schitterige dagen* (1981).

Tenslotte is voor het najaar 1981 aangekondigd: *De Groten der Aarde, Bentinck tegen Bentinck.* Dit werk draagt als ondertitel: 'een geschiedverhaal'.

Belangrijke momenten in het werk van Hella Haasse blijven steeds: de aandacht voor de historie, voor het verleden, en wel in het bijzonder in zijn veelgelaagde relatie tot het heden, dus in zijn niet-voorbije, niet-historische aspect. In de nadruk die alleen al in stijl en compositie gelegd wordt op de onderlinge verbondenheid van de tijdsfragmenten wordt een streven zichtbaar naar een begrip van continuïteit en relativiteit in tijd en ruimte. Voorts valt op de gepreoccupeerdheid met de werkelijkheid, de onstuitbare gang van alle dag, en met de bewustwording van de persoon. Exploratiegebied is vooral het niemandsland tussen de twee eenzijdigheden van alleen spontaan beleven van werkelijkheid of alleen reflecterend bewustzijn daarop.

Naarmate Hella Haasses schrijverschap rijpte, werd het herkenbaarder als hecht geworteld in de Criteriumgroep en het romantisch realisme. Met haar gerichtheid op de werkelijkheid kan Hella Haasse opereren binnen een hele traditie. Ook de problematiek rond de te volgen wegen bij het benaderen van de werkelijkheid doet zich duidelijk bij haar voor, en doet zich ook - met de ontwikkeling van haar schrijverschap - duidelijker áán haar voor. De problematiek met name die al vanaf de aanvang binnen de Criteriumgroep uitdrukking vond in de verschillende benoemingen van de richting die men ging: men sprak van realistische romantici, romantisch rationalisme, van romantisch realisme en romantisch existentialisme.

In het romantisch realisme is de werkelijkheid primair, maar het wordt niet onmiddellijk vanuit of binnen de actuele, bestaande, werkelijkheid zélf benaderd, maar vanuit het daaruit afgezonderde, afstandelijke eigen ik. Het proces kan vervolgens verlopen langs de omweg van het anticiperende bewustzijn - waardoor de nadruk op het rationele komt te liggen -; men kan ook pogen de werkelijkheid te bezweren door een werkzame verbinding te maken tussen de werkelijkheid en het-ik-zoals dat zich uit in dromen of hallucinaties.

Als resultaat wordt een magisch genoemd aspect van de realiteit zichtbaar, zoals we dat zien in het magisch realisme. Deze romantische van de persoon uitgaande literatuur- en werkelijkheidsbeschouwing stelt dan wel de persoonlijke bewustwording als 'voorwaarde'.

Hoewel ik het werk van Hella Haasse zeker niet volledig met het magisch realisme wil identificeren, en beslist niet met de fantaisistische, parapsychologisch en anti-rationalistische aftakking van deze stroming, is er toch een groot aantal kenmerken in haar werk te vinden dat formeel en thematisch rechtstreeks aansluit bij het magisch realisme. Kenmerkend voor het proza van deze richting is de samensmelting van verschillende facetten van de realiteit, van verschillende werkelijkheidsniveaus. Men wil daarmee de onzichtbare dimensie van de werkelijkheid herstellen of bewust maken; de diepere samenhang, de 'geheimzinnige universele structuren der werkelijkheid', doorzichtig maken als een kristal. Kunst (creativiteit) is in deze opvatting de sublimering van de ervaring tot de bewustwording van een méérwerkelijkheid: een werkelijkheid die in en achter de op het eerste gezicht waarneembare en alledaagse platte-vlakwerkelijkheid verborgen ligt; bij Hella Haasse soms een 'tweede werkelijkheid' genoemd, of 'de driedimensionale werkelijkheid plus x' of 'het ware' achter de werkelijkheid. Dit artistieke proces wordt niet als een abstractie van de werkelijkheid opgevat; de verbondenheid met de aardse werkelijkheid - die soms hallucinaire vormen aanneemt -, met de natuur ook, de 'Magna Mater', staat altijd voorop. Men streeft een synthese na van werkelijkheid, verbeelding en rede; beschouwing en reflectie binnen de roman worden dan ook niet geschuwd. Zowel de rationeel bewuste als de meer onbewuste aspecten van het menselijk bestaan moeten doorgrond worden, met name in hun samenhang. De realistisch uitgebeelde werkelijkheid, ervaring, slaat in het innerlijk (door een persoonlijk bewustwordingsproces) om tot een zeldzame doorzichtigheid. Realistisch betekent formeel dan o.a. detailbeschrijving, milieuschildering, karakterbeschrijving, het accent op de enkeling en zijn betrekkingen met anderen, alsook de belangstelling voor de historische roman. Als onderstroom onder dat realisme zijn dan kenmerkend de integratie van de droom, van mythologie, archetypen en symbolen, de belangstelling voor de geschiedenis als allegorie, gelijkenis, en de verbinding verleden/heden in een onhistorische dimensie, in een verband dat de materiële tijd wil overstijgen.

In de romancompositie komt de samenhang van alles tot uitdrukking doordat de aanvankelijk losse draden van de intrige bij elkaar komen in de vorm van een patroon. De verschillende lagen van de realiteit, heden en verleden, jeugd en volwassenheid, droom en actueel gebeuren worden door beeld- en associatieovergangen aan elkaar verbonden en doordrenkt met een sfeer van eenheid. Overigens komt het veel voor dat de theoretische gepreoccupeerdheid met structuren en vorm groter is dan de feitelijke vormharmonie die men nastreeft.

Het complementaire beginsel (lichaam en geest, het androgyne, de 'dubbelziel' van Jung) vervult een belangrijke functie in deze wereld- en literatuuropvatting. Stereoscopisch waarnemen en combinatorisch denken moeten de kunstenaar op zijn beste ogenblikken voeren tot het heldere inzicht waardoor hij, zoals in het kristal, gelijktijdig oppervlakte en diepte kan bevatten. In het werk van Hella Haasse is dit te vinden in de symboolstructuur in *De Meermin* en in de poëzieopvatting zoals die verwoord wordt door Claudius Claudianus in *Een Nieuwer Testament.* Het Orpheussymbool en labyrintmotief zijn belangrijke hulpmiddelen om tot inzicht te komen: het onder de aarde gaan, het afdalen in de onderwereld, de diepte, in het onbewuste, om wedergeboren terug te keren in een nieuwe werkelijkheid. In nauw verband hiermee de belangstelling voor van tekenwaarde geladen dansmotieven en - figuren en voor de voorstelling van de wereld als een mozaïekstructuur, waarvan de verstrengelde geometrische figuren evenzovele tekens zijn die ontcijferd moeten worden. Dit is bij Hella Haasse in zijn meest uitgekristalliseerde vorm terug te vinden in *De Tuinen van Bomarzo*; in *Een Nieuwer Testament* hebben mozaïekvloer (die een ongestructureerde tegenhanger krijgt in de onder water bewegende kiezels binnen de telkens herhaalde droombeschrijving) en schaakbord een belangrijke symboolwaarde.

Een van de door Hella Haasse bewonderde schrijvers is niet toevallig Michel Butor, van wie de uitspraak is: 'Je considère le roman comme un instrument de prise de conscience'. *Cider voor arme Mensen* is dan ook wel eens beïnvloed genoemd door Butors *La Modification* uit 1957, in welke roman aan het slot een welhaast klassiek magisch - realistische passage voorkomt. (Butor heeft ook een studie gewijd aan de alchemistische literatuur als een symbolentaal, een geheimtaal, die de lezer, dwalend door op tuinen lijkende labyrinten, op zoek naar de sleutels, moet ontcijferen, decoderen. Als in een schaakspel de stukken en de posities, zo moet men in de alchemistische tekst de symbolen, hun onderlinge relaties en betekenissen, hun kracht, leren ontdekken. - Michel Leiris spreekt over het 'mythologisch realisme' van Michel Butor). Inderdaad hebben beide romans een conflictsituatie rond een buitenechtelijke verhouding tot onderwerp; de flash back-techniek is in beide romans tot in de perfectie doorgevoerd; de flash backs (herinneringen en bespiegelingen die een bewustwordingsproces inhouden) hebben hun vertrekpunt vanuit het heden, waarin een reis ondernomen wordt. Beide schrijvers trachten de couleur locale (de 'ruimte') en het op reis zijn (ruimte en tijd) samen te laten vallen met en bepalend te laten zijn voor de afwikkeling van de conflictsituatie. Beide hoofdpersonen hebben een mythische droom. Naast deze punten van overeenkomst blijven er overigens in stofbehandeling en vormtechniek verschilpunten te over.

Tot zover deze korte samenvatting van overeenkomsten tussen de hoofdmomenten uit het romantisch en magisch realisme, en de structuren, thema's en motieven in het werk van Hella Haasse.

Afrondend kan gezegd worden dat de ontwikkeling in Hella Haasses werk loopt van het gebruik van de traditionele romanvorm - met een component van romantische zelfprojectie -, via toenemende preoccupatie met vormtechniek en structuur, naar een beklemtoning van de meerdimensionale symboolwaarde van de al eerder gehanteerde motieven en structuren. De ontwikkeling van de allerlaatste jaren geeft een versobering te zien in de middelen en in de uitdrukkelijkheid waarmee een en ander wordt gesymboliseerd en geallegoriseerd. Nieuw in deze laatste ontwikkeling is, minstens door de wijze waarop er vorm aan wordt gegeven, de reflectie op het verschijnsel fictie door middel van fictie zelf.

Deze ontwikkeling loopt parallel met de ontwikkeling in haar literatuuropvatting en in haar houding als lezer van literatuur: las zij aanvankelijk om de prikkel van het spannende verhaal (tegelijkertijd ontsnapping uit de werkelijkheid als poging om nader te komen tot de werkelijkheid: 'zweven tussen droom en daad'), en was het vervolgens vooral informatie die zij opzoog, stijl en compositie die haar fascineerden, in het laatste stadium gaat zij literatuur zien als een medium, als een structuur die de mens in staat stelt 'het ware' 'achter' de werkelijkheid te zien, flitsen van het 'andere'. Gestalten zijn symbolen, situaties zijn gelijkenissen. Literatuur krijgt een mythische kracht en is een uitbeelding van de epische strijd tussen krachten die elkaar op leven en dood bevechten. En deze slag wordt geleverd *binnen de mens zelf.*

Dit laatste vormt een aanwijzing voor het verinnerlijkingsproces dat, telkens in andere vorm, een constante blijft in de relatie die Hella Haasse, - overigens als een vertegenwoordigster van een schrijvers - en lezerspubliek uit een zeer brede literaire traditie, onderhoudt met de maatschappelijke werkelijkheid en de literatuur. Men zou kunnen spreken van een ‘naar binnen geslagen’ dialectiek. De strijd tussen maatschappelijke machten wordt zinnebeeldig gemaakt en verinnerlijkt, totdat zij zich als een alleen nog maar innerlijke, subjectieve werkelijkheid pretendeert af te spelen binnen de persoon. Daarna kan de strijd ook beslist worden binnen de persoon: de individuele bewustzijnsgroei ‘naar “grotere” werkelijkheid’ zal het individu verlost en wedergeboren te voorschijn doen komen. Maar niet wedergeboren in een nieuwe werkelijkheid, zoals men wil en meent. Zolang tegenstellingen zinnebeeldig en bewustwording privé, dus beide abstract en immaterieel blijven, zolang keert men na elk innerlijk verlossings- of louteringsproces terug in een onveranderde, onbevrijde maatschappelijke werkelijkheid.

Deelname aan het maatschappelijk leven

Dat Hella Haasse ook in praktische werkzaamheid poogt de hiervoor als maatschappelijk gegeven en als thema gesignaleerde gebrokenheid tussen werkelijkheid en subject op te heffen, wordt zichtbaar aan de talloze activiteiten waarin ze haar literaire geëngageerdheid - behalve in haar creatief werk - verwerkelijkte. Ze is het altijd moeilijk blijven vinden een functioneel evenwicht te bereiken tussen haar eigen literaire werkzaamheid, die volgens eigen zeggen een zekere mate van introvertheid van haar verlangt, en haar werkzaamheden bij radio en televisie, in tijdschriften, dag- en weekbladen, op congressen en scholen (forums, lezingen), en in het verenigingsleven in de vorm van bestuursfuncties, commissiewerk, deelname aan jury's en dergelijke.

Bovendien zal daar nog de extra druk bij gekomen zijn waar vrijwel iedere werkende gehuwde vrouw nog altijd mee te kampen heeft: dat men naast het eigen werk ook het huis moet houden en de kinderen verzorgen. Op 15 december 1947 werd, acht maanden na het overlijden van het eerste dochtertje Christina Margaretha (11 november 1944-13 april 1947), te Baarn Ellen Justine geboren, op 8 maart 1951 volgde Marijn, die te Amsterdam geboren werd (en inmiddels ook weer een dochter heeft: Roosje, geboren op 30 augustus 1974. Ellen werd pianiste en docente piano, Marijn lerares Nederlands).

Met Jan, Ellen (1947), Marijn (1951), moeder en schoonouders, 1956.

In 1963 verklaarde Hella Haasse in een interview dat ze aan het in een vroeger stadium veelvuldig contact met haar lezerskring een einde had gemaakt, omdat ze er te extravert van werd, terwijl ze ‘voor schrijven naar binnen gekeerd moet zijn’. In 1962 had ze reeds een drastische beperking aangekondigd van haar werkzaamheden bij radio en televisie en in het verenigingsleven, opdat ze zich meer op haar literaire werk zou kunnen toeleggen. Ze kon het toch nooit helemáál laten.

Nadat zij in 1967 was verhuisd van Amsterdam naar Den Haag (haar echtgenoot werd bij Koninklijk Besluit van 16 februari 1966 benoemd tot rechter aan de arrondissementsrechtbank te 's-Gravenhage), sprak zij niettemin nogmaals de wens uit zich geheel vrij te kunnen maken teneinde zich onverdeeld te kunnen wijden aan wat ze als de kern van haar wezen beleeft: het schrijven, dat is het vorm geven in taal.

In augustus 1981 is zij, samen met haar man (die vervroegd met pensioen is gegaan), definitief in Frankrijk gaan wonen. Ongetwijfeld wéér een stap in de richting van strikt literaire arbeid.

Tot haar werkzaamheid aan de zogeheten periferie van het letterkundig leven behoren dan allereerst de bijdragen aan velerlei uitgaven die in samenwerking tot stand kwamen: haar medewerking aan uitgaven van vertaalde lyriek; inleidingen op of teksten bij bloemlezingen of plaatwerken; bijdragen in speciaaluitgaven, verhalenbundels en bundels met vraaggesprekken; medewerking, al of niet gepaard met jurylidmaatschap, aan gelegenheidsuitgaven; deelname aan uitgaven met een politieke, parapolitieke of culturele stellingname, soms de neerslag van commissiewerk. Tot dit laatste behoort bijvoorbeeld haar werk in een commissie, op verzoek van de humanistische stichting Socrates samengesteld met het doel zich te bezinnen op het mensbeeld in de hedendaagse literatuur. De werkzaamheden resulteerden, na een afsluitende konferentie, in het rapport *De Aanstootgevers* (1967). Hella Haasses motivatie van haar deelname: al kon ze zich met de installatierede van Mr. Dr. H.J. Roethof niet verenigen (tendens: wordt er in onze hedendaagse literatuur vanuit een nihilistische achtergrond gekwetst om te kwetsen?), ze bleef toch van mening dat in een commissie waarin min of meer normatief over schrijvers en hun werk gepraat zou worden, de aanwezigheid van een auteur niet gemist kon worden, die, zo nodig, de verdediging van de creatieve vrijheid op zich zou kunnen nemen en zich zou hebben uit te spreken tegen elke vorm van censuur. Ze beleed in dit verband ook haar vertrouwen in de ‘zelfvorming’ van het lezerspubliek en bepleitte de opperste verdraagzaamheid tegenover alle literatuur. In dezelfde lijn ligt haar spontane stellingname, minder of meer actief maar altijd zeer strijdbaar, in vele andere kwesties waar onderdrukking en censuur, hetze, angst en vooroordelen het streven naar creatieve en menselijke vrijheid dreigen aan te tasten.

Met kleindochter Roosje in het bos van Montmélian, Val d'Oise, 1980.

Verder kan genoemd worden haar direkte of zijdelingse betrokkenheid in acties binnen en rond het PEN-centrum en de Vereniging van Letterkundigen: zij was een van de eerste ondertekenaars van het schrijversprotest van 1963, een actie die gericht was op een betere financiële regeling voor schrijvers. Uit deze actie kwam de oprichting voort van het Fonds voor de Letteren.

Hella Haasse heeft van 1957 tot 1962 een bestuursfunctie bekleed in de Vereniging van Letterkundigen. In 1962 meende zij, samen met haar collega's bestuursleden, af te moeten treden vanwege het geschil dat in de VvL was ontstaan rond de persoon van de voorzittende Garmt Stuiveling. Oorzaak was de 17e herdruk die in de oorlog verscheen van *de Historische Schets van de Nederlandse Letterkunde* door Dr. C.G.N. de Vooys en Dr. G. Stuiveling. In deze herdruk werd achter de namen van alle daarvoor in aanmerking komende personen vermeld dat zij jood waren. De samenstellers gaven hiermee, op last van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, uitvoering aan de opdracht der bezettende mogendheid ‘joden als zodanig te discrimineren binnen het kader van de Nederlandse letterkundige geschiedenis’ (artikel 10, betreffende het verwijderen van de joden uit het kunstenaarswezen, van de Nederlandsche Kultuurkamer). De bestuursleden van de VvL traden af vanwege de ‘onzuivere sfeer’ rond Stuiveling; ze verschilden wel van mening met hem, maar beklemtoonden ook hun waardering voor hem. Stuiveling werd overigens later toch herkozen.

Overigens is het ondoenlijk hier alles te inventariseren wat Hella Haasse aan activiteiten ontplooide: deelname aan fondsen, culturele genootschappen, jury's, radio- en tv-programma's; boekbesprekingen, lezingen, commissiewerk, bestuursfuncties. Het apart vermelden waard is nog dat zij op 30 april 1970 werd uitgenodigd bij koninklijke onderscheiding de titel van ridder in de orde van Oranje Nassau te aanvaarden, en dat zij dit geweigerd heeft op grond van principiële bezwaren tegen het systeem van gegradueerde lintjesuitreiking. Overigens had ze deze openbare aangelegenheid in de privé-sfeer willen afhandelen: het was immers niet haar bedoeling geweest dat haar weigering in de publiciteit kwam. Dat dit toch gebeurd is, betreurde zij; ze wilde niemand voor het hoofd stoten. Ik ben van mening dat men het systeem van lintjesuitreiking te zeer in het persoonlijk vlak trekt, als men vreest bij publiekelijke weigering personen voor het hoofd te stoten. Als men principiële bezwaren heeft tegen dit systeem - dat toch een *in het openbaar* functionerend systeem is -, waarom zou men dan, wanneer de gelegenheid zich voordoet, ook niet in het openbaar zijn bezwaren kenbaar maken?

Nog eenmaal: Indonesie

Nader ingaan op enkele politieke uitspraken die ik ben tegengekomen in het werk van Hella Haasse is van belang, omdat zij verhelderend kunnen zijn voor het portret van Hella Haasse als schrijfster in deze maatschappij.

Lezing over de ‘Indische’ bellettrie in Jogjakarta; links Dick Hartoko, redacteur van het litteraire Indonesische tijdschrift Basis, 1969.

In de zomer van 1969 bezocht Hella Haasse, na er ruim dertig jaar geleden uit vertrokken te zijn, het land waar zij het grootste deel van haar jeugd doorbracht: Indonesië. De indrukken, opgedaan tijdens deze reis, legde zij vast in een artikel ‘Parang Sawat’ (later opgenomen in *Krassen op een rots*). Als fundamenteelste belemmering voor de vooruitgang wordt in dit artikel genoemd de archaïsche trek in de oosterse mens die hem voor alles doet hangen aan saamhorigheid, aan harmonie met de omgeving:

... belangrijker dan de sociale kloof is voor verreweg de meeste mensen nog altijd de gemeenschappelijke gebondenheid aan de oude langzame levensvormen van verdraagzaamheid, berusting, samenwerking in traditionele patronen. De tegenstellingen tussen ‘rijk’ en ‘arm’, ‘machtig’ en ‘onwetend’, wordt niet als ondraaglijk ervaren, mits iedereen maar leeft als in één groot familieverband, waarin elk zijn

> eigen plichten en verantwoordelijkheden kent, waar men elkaar helpt en bijstaat, en waar iedere plaats bepaald is ‘van boven de wereld’.
> ‘Is het mogelijk’, zo pleit zij aan het slot van haar artikel, op zó korte termijn een mentaliteitsverandering op gang te brengen, dat het de ruim zestig miljoen zielen op Java (de honderdmiljoen in de archipel) mogelijk zal zijn in de twintigste eeuw te *leven* inplaats van er te gronde te gaan? De intuïtie zegt ja ... mits dat maar niet gepaard gaat met een vorm van dwang, als het maar gebeurt met respect voor het menselijke saamhorigheidsgevoel, dat een van de kenmerken is van deze beschaving, ouder dan de onze.

Deze oplossing, mentaliteitsverandering met behoud van het menselijke saamhorigheidsgevoel, is in tegenspraak met zichzelf: het eenheidsbeleven dat hier impliciet als positief wordt gewaardeerd, is een irrationeel en vals eenheidsbeleven. Als er bewustzijn moet ontwikkeld worden (en de noodzaak daarvan bestrijd ik niet, evenmin als die van kritiek op allerlei ‘revolutionaire ontwikkelingen’ in Indonesië) dan kan dat alleen zijn het bewustzijn dat die vermeende harmonie waarin men als in één groot familieverband leeft, in de maatschappelijke realiteit allerminst een harmonie is.

Het is opvallend in Hella Haasses stellingname dat zij in haar artikel wel de sociale kloof noemt, maar geen analyse onderneemt van de politieke situatie en van de sociaal-economische structuren en contradicties in Indonesië. Het is kenmerkend voor haar dat zij eraan blijft vasthouden dat de oplossing gezocht moet worden in mentaliteitsverandering die ingebed is in de voorwaarde van behoud van de continuïteit in de Indonesische ‘beschaving’. Dat houdt dus in handhaving van het heersende sociaal-economische stelsel, ergo van de bestaande ongelijke machtsverhoudingen en tegenstellingen. En mentaliteitsverandering of bewustwording die respect blijft houden voor een alleen innerlijk of in abstractie bestaand saamhorigheidsgevoel, een bewustwording die dus halt houdt op het punt waar zij zou moeten, bij het onderkennen namelijk van de reële tegenstellingen, zal niet anders dan machteloos kunnen blijven.

Het exclusief aandragen van mentaliteitsverandering als oplossing voor de maatschappelijke problemen, wijst erop dat Hella Haasse in het onderhavige artikel, als spreekbuis van ‘vele Indonesische intellectuelen van nu’, het huidige bewustzijnsniveau van de massa's als oorzaak ziet van het achterwege blijven van vooruitgang. Men zou zich echter af kunnen vragen of een levenshouding niet (minstens óók) ontstaat uit de levensomstandigheden in plaats van omgekeerd. Derde Wereld-kenner Ronald Segal bijvoorbeeld interpreteert het fatalisme van de Derde Wereld-bevolking vanuit dit laatste standpunt. Niet een archaïsche beschaving, maar objectieve maatschappelijke omstandigheden maakten het volk onmachtig veranderingen in hun situatie te bewerkstelligen. Na een grondige analyse concludeert hij: ‘(De Derde Wereld) bevindt zich tragisch genoeg in een staat van bittere berusting, voornamelijk omdat men geen geloof heeft in de mogelijkheid dat de omstandigheden kunnen worden veranderd’. Dat de bewoners van de Derde Wereld zich vastklampen aan een schijnharmonie is uitdrukking van hun vervreemding en van de gedwongen aanvaarding van hun onmacht.

Wanneer ‘het gering achten van leven en sterven’ terwille van ‘het besef opgenomen te zijn in een gemeenschap’ inderdaad een grondtrek van het oosterse wezen zou zijn, en geen op grond van eeuwenlangs onderdrukking aangekweekte bittere berusting, zou men zich dan juist niet ‘op leven of dood’ beijveren een maatschappij te scheppen waarin gemeenschap, harmonie en saamhorigheid werkelijkheid kunnen zijn in plaats van schijn?

Politieke uitspraken doet zij ook in *Kwaad Bloed*, reacties van tien vrouwen op het studentenverzet van de jaren zestig.

De universitaire problematiek wordt door haar allereerst - en we kunnen wel zeggen dat dit typerend is - vanuit het maatschappelijke vlak op het alleen-persoonlijke vlak gebracht: de universitaire problematiek vermag zij niet te zien als uitdrukking van maatschappelijke tegenstellingen. Die zijn in haar opvatting namelijk geen objectieve feitelijkheden, maar slechts hersenschimmen die ontstaan daar waar wederzijds vertrouwen in wantrouwen omslaat. Zij acht de theorie die de huidige maatschappelijke en universitaire problematiek wil zien in het licht van concrete politieke, sociale en economische structuren een simplificatie, een ‘formule’ en een projectie in de maatschappij, in de ‘wereld’, van interne problematiek. Zij stelt hier haar eigen ‘kritisch-relativerende’ verklaring en haar opvatting van een ‘grotere werkelijkheid’, die men verkrijgt door bewustwording, tegenover:

> Verklaarbare gevoelens van onlust en ongeduld projecteert de jeugd op de oudere machthebbers en gezagsdragers. () Spanningen tussen het volop vitale en dat, wat zich al op de neergaande lijn bevindt, maken deel uit van een volkomen natuurlijk proces, zo oud als de wereld.

Het wantrouwen dat de wereld in vijandige kampen verdeeld ziet, is naar haar overtuiging ‘een collectieve neurose, de oorzaak (in plaats van het gevolg H.A.) van mateloze ellende’, maar ook ‘een begeleidend verschijnsel van wereldwijde ontwikkelings- en emancipatieprocessen’.

Haar oplossing is hier, zoals elders, dan ook: ‘wederzijds vertrouwen, bescheidenheid en helder denken’, redelijk overleg en behoud van de vrije wetenschapsbeoefening, van de geestelijke vrijheid.

Ik ontkom er niet aan om, voordat ik overga tot het uitzetten van de hoofdmomenten in deze opvattingen, enige zakelijke deelkritiek te geven; er is in het studentenverzet geen sprake geweest van een objectieve en fundamentele tegenstelling tussen hoogleraren en studenten. Waar zich een anti-autoritaire fase heeft voorgedaan was dit van objectieve en afgeleide aard. Fundamenteel daartegenover waren wel juist de wetenschapstheoretische kritiek op de zogenaamde waardevrije wetenschap, de vraag naar de maatschappelijke relevantie van de wetenschap, de strijd voor direkte democratie (radendemocratie, zelfbeheer) en tegen technocratische ontwikkelingen (maar niet tegen technologische ontwikkeling, zoals Hella Haasse meent).

Als hoofdmoment in Hella Haasses opvatting is aan te wijzen: een tendens die alle maatschappelijke tegenstellingen verinnerlijkt en terugvoert op persoonlijke (ontwikkelings- en emancipatieprocessen). Ook de oplossingen worden dus in het persoonlijk vlak gezocht: in persoonlijke deugden en eigenschappen zoals vertrouwen, bescheidenheid, ‘een sober werkzaam leven’, behoud van de geestelijke vrijheid. De eigen innerlijke vrijheid wordt als waarde autonoom gesteld tegen objectief maatschappelijke onvrijheid. Maar zo'n innerlijke vrijheid kan niet anders dan een abstractie zijn.

Verder staat bij haar het begrip van een natuurlijke levensorde centraal; het historische wordt onthistoriseerd en vertaald in vereeuwigde natuurprocessen. Het historisch maatschappelijk gebeuren wordt geïnterpreteerd als een natuurlijk - organisch gebeuren. Zo zijn bij Hella Haasse bijvoorbeeld conflicten die concreet ontstaan uit objectief maatschappelijke contradicties, ‘spanningen tussen het volop vitale en dat, wat zich al op de neergaande lijn bevindt’ en deze spanningen ‘maken deel uit van een volkomen natuurlijk proces, zo oud als de wereld'. Dialectiek en klassentegenstellingen worden afgewezen. Evolutie ('door een groei van het individuele bewustzijn'), continuïteit en geestelijke vrijheid vormen de as waaromheen onze wereld in haar natuurlijke processen draait.

Tegenstrijdigheden worden dus óf verinnerlijkt en in de individuele personen ondergebracht (ik sprak reeds eerder van een als het ware 'naar binnen geslagen' dialectiek) - óf ze worden in een ‘groter verband’ geplaatst, waar ze kunnen uitvloeien in een ‘eenheid van tegendelen’, in de harmonie van het alomvattende geheel. Redelijk overleg zal alle belangentegenstellingen is deze harmonie oplossen.

Haar strikt literair engagement, omschrijft ze als de ‘volledige toewijding en concentratie ten aanzien van het proces van onder woorden brengen’, als ‘de volkomen toewijding aan dat zichtbaar, be-grijpbaar maken van de altijd vloeiende, veranderende, complexe “grotere” werkelijkheid’. Roman, toneel, poëzie zijn ‘taalvormen van de bewustwording’. Als een kwaliteit van literatuur ziet zij ‘dat deze de veel-zijdigheid, de op zichzelf onbeschrijflijke dimensies van de werkelijkheid, binnen ons bewustzijn brengt’. De oplossing van de wereldproblemen, de langzame ontwikkeling naar een humaner wereld, zagen we reeds, ‘kan alleen komen door een groei van het individuele bewustzijn’.

Schrijvers kunnen door de aard van hun werk, ‘het tot stand brengen van communicatie met de lezer als individu’, hieraan bijdragen.

Literatuur kan tot de bewustwording, tot de uitbreiding van de werkelijkheid bijdragen door die specifieke informatie te verschaffen die in het bewustzijn van de lezer aan de werkelijkheid de dimensies geeft van ruimte en diepte en van de allesomvattende samenhang. Zoals de taal van het literaire werk een geheimtaal, een cryptogram, is, dat er ontraadseling wordt aangeboden, zo kan door dat proces van ontraadseling de werkelijkheid, dat meerdimensionale weefsel van veelbetekenende lagen en patronen, zijn ‘complexe vormen van waarheid’ bloot geven aan het bewustzijn. Een bepaalde problematiek kan haar geheimen prijs geven, wanneer zij wordt geënt op een doorsnede van tijd en ruimte, wordt verheven ‘boven en buiten de vaak vertroebelende actualiteit’. De enige manier waarop die specifieke informatie, die van een andere orde is dan die ‘waartoe ons sociale gedrag, onze politieke of zedelijke overtuigingen behoren’ kan worden opgevangen en overgebracht, is door middel van de creatieve vormgeving: ‘Wanneer kan men water in zijn hand houden? Als het bevroren is. Men zou het creatieve proces kunnen vergelijken met het stollen van een in wezen ongrijpbare substantie’. ‘Bij informatie-vialiteratuur gaat het om de in wezen ondefinieerbare kwaliteit en invloed van “kunst”’. Deze specifieke informatie leidt tot begripsverruiming.

Heel duidelijk keren deze opvattingen terug in thema's en structuur van Hella Haasses creatief werk. In de structuur constateerden we reeds een streven de continuïteit en relativiteit in tijd en ruimte zichtbaar te maken. Het mengen van heden en verleden tracht een begrip van de tijd te geven dat een ‘onthistorisering’ en subjectivering ten gevolge heeft: aan de tijd wordt een niet-materiële dimensie toegevoegd, hij wordt uitgebreid tot een ‘grotere’ werkelijkheid.

Thematisch konden als essentieel in Hella Haasses werk aangemerkt worden het zoeken naar de eigen identiteit, de bewustwording van de persoon. Traits d'union tussen structuur en thema (namelijk in beide centraal) zijn de veelgelaagde, betekenisvolle motieven of symbolen van labyrint, geometrische figuren en spiraal, die onder meer verbeeldingen kunnen zijn van de afdaling in de diepte om innerlijk bewustgeworden herboren te worden, van de continuïteit en van de geleidelijke evolutie.

Met deze ideeën van relativiteit en continuïteit, van geleidelijke evolutie en persoonlijke bewustwording, spreekt het werk van Hella Haasse een vrij breed lezerspubliek aan uit de vanuit een liberale traditie gevormde bourgeoisie. Een lezerspubliek van mensen die zich, net als Hella Haasse, mensen van het ‘midden’ noemen, van de redelijkheid. Inderdaad is de liberalistische maatschappij-theorie een in principe rationalistische theorie. Herbert Marcuse heeft hier een heldere uiteenzetting van gegeven:

> Levenselement ervan (van het liberalisme) is het optimistische geloof in de uiteindelijke overwinning van de rede, die zich, over alle belangen- en meningsconflicten heen in de harmonie van het geheel zal realiseren. Deze overwinning van de rede verbindt het liberalisme () aan de mogelijkheid van een vrije en open rivaliteit tussen de verschillende opvattingen en inzichten, als resultaat waarvan waarheid en juistheid als redelijk zullen heersen.

Primaat van de rede, vrije dialoog en discussie, spreek- en persvrijheid, tolerantie - tot zover allemaal strikt rationele eisen. Maar er volgt een moment waarop de rationaliteit wordt losgelaten: door het accent in het liberalisme op het privébestaan, laat men na het ontwerp van dat geheel waarover men spreekt, het ontwerp van het algemeen belang, te rationaliseren. Integendeel: ‘het samenvallen van algemeen en privébelang moet uit het ongestoord afwikkelen van de privépraktijk vanzelf resulteren; het wordt principieel niet aan kritiek onderworpen, het behoort principieel niet meer tot het rationeel ontwerp van de praktijk.

Door deze ‘privatisering van de ratio’ wordt de door de rede geleide opbouw van de maatschappij van zijn richtinggevend einddoel beroofd (). Juist de rationele bestemming en bepaling van die ‘algemeenheid’, waarin tenslotte het ‘geluk’ van de enkeling moet opgaan, ontbreekt. Inzoverre (en alleen inzoverre) verwijt men het liberalisme terecht, dat zijn praten van de algemeenheid, de mensheid enz., in pure abstracties blijft steken. Structuur en ordening van het geheel blijven in laatste instantie overgelaten aan irrationele krachten: aan een toevallige ‘harmonie’, een ‘natuurlijk evenwicht’. De draagkracht van het liberalistisch rationalisme houdt daarom onmiddellijk op te bestaan, wanneer met de verscherping van de maatschappelijke tegenstellingen en de economische crises de algemene ‘harmonie’ steeds onwaarschijnlijker wordt; op dit punt moet ook de liberalistische theorie een beroep doen op irrationele rechtvaardigingen’.

Zoals nu de ratio geprivatiseerd wordt, zo gebeurt met het bewustzijn en met het vrijheidsprincipe. Wezenlijk bij die privatisering van de ratio, van de bewustwording, van de vrijheid, is de abstractie van de maatschappelijke algemeenheid en werkelijkheid. Deze privatisering voert dus onvermijdelijk tot verinnerlijking: er ontstaat een kloof tussen het afzonderlijke individu en de individuen in maatschappelijk verband. Wat het afzonderlijke individu ervaart, zich bewust wordt, kan niet meet overgebracht worden op de andere zijde, kan niet meer geconcretiseerd worden in materiële maatschappelijke werkelijkheid.

Literatuur die de leer zo'n alleen-innerlijk proces laat doormaken - en dat ook zelfs als eerste doel nastreeft -, bestendigt dit privé-karakter van de ervaring, de innerlijkheid van het bewustzijn.

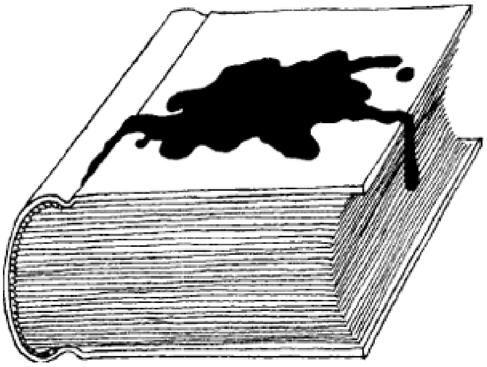
Hella Haasse acht kunst, creatieve visie en vormgeving, informatie-via-literatuur van een andere orde dan die waartoe ons sociale gedrag, onze politieke of zedelijke overtuigingen behoren. Zij werkt met persoonlijke categorieën en met categorieën van een ‘grotere’ werkelijkheid. De politieke categorie van de maatschappelijke werkelijkheid, van de actualiteit, ergo van objectief maatschappelijke tegenstellingen, slaat ze als het ware over, als niet behorend tot haar terrein. De contradicties die zij gewaar wordt, de tegenstrijdige (‘eenzijdige’) meningen en opvattingen die zij leest en hoort, kan zij niet zien als uitdrukking van in de maatschappij bestaande tegenstellingen, maar vertaalt zij in de genoemde persoonlijke categorieën, en in die van een ‘grotere’ werkelijkheid, tot eenzijdigheden. Hetgeen haarzelf op haar beurt brengt tot een voortdurend relativerende houding, tot een positie in het midden, ‘boven de partijen’, tot afzijdigheid en afstand. In de realiteit blijkt deze houding evenwel toch een partijkiezen te zijn: door het waargenomene en het bewustgewordene te isoleren van de maatschappelijke werkelijkheid en te verheffen op een abstract niveau als dat van een ‘grotere’ werkelijkheid, worden de objectieve tegenstellingen in de maatschappij verhuld, juist niet bewust gemaakt en dientengevolge in stand gehouden. Men treedt zodoende in dienst van het bestaande. Ook kunst ligt op politiek terrein.

Door de opvatting als zou er een wereld (een werkelijkheid) van de kunst en los daarvan een wereld (werkelijkheid) van de politiek zijn, wordt de lezer van de werkelijkheid verwijderd en a-politiek gehouden. Het inzicht dat de lezer zich eventueel verwerft, wordt gescheiden gehouden van het hier en nu. Het blijft een abstractie van de werkelijkheid, is misschien zelfs in tegenspraak met de werkelijkheid en kan als zodanig alleen bestaan binnen de persoon van de lezer, ‘vergeestelijkt’.

De liberale toverdoos

Maar ik wil niet al te ondialectisch worden en toch ook graag licht laten schijnen op de andere zijde van die liberale toverdoos, waarvan we Hella Haasse de erfgename zagen. 'n Liberale ‘openheid’ die haar naar mijn mening parten speelt op politiek vlak, geeft haar 'n grote voorsprong in haar zicht op literatuur. We hebben al gezien dat ze bijzonder tolerant is tegenover alle vormen van literatuur. Maar het is niet alleen tolerantie - dat hoeft nog niet zoveel met literatuur als literatuur te maken te hebben. Het is een uitzonderlijke gevoeligheid voor wat er literair gebeurt. Haar belezenheid én haar manier van lezen zijn waarschijnlijk onovertroffen. Als schrijfster is ze het fijnst bewerktuigd als het waarneming en beschrijving betreft, als lezer bezit ze eenzelfde uiterst gevoelig waarnemingsvermogen: of het nu gaat om traditionele vertelprocédé's - wanneer die naar haar gevoel eigentijds bewustzijn uitdrukken - of om ‘nieuwe’, ‘experimentele’ literaire vormen.

Een en ander valt o.a. te lezen uit haar literaire studies in *Leestekens*, in *Zelfstandig, bijvoeglijk* en in het tijdschrift Raster, waarin ze onlangs een schets heeft gegeven van geschiedenis en aard van de ‘vrouwenroman’ en van het beeld van de vrouw in de moderne literatuur (‘Het beeld in de spiegel’). In deze laatste studie vallen eens te meer haar literaire feeling op én haar waarderingsvermogen. Zij vergeet maar één schrijfster: Hella S. Haasse. Dat ze door anderen niet vergeten wordt, moge onder meer blijken uit het feit dat de Jan Campertstichting haar in december 1981 de Constantijn Huygensprijs uitreikte, haar toegekend voor haar gehele letterkundige oeuvre.



Eindnoten:

* Voor gedetaileerder beschrijving van de in deze biografie aangestipte zaken, en voor verantwoording van materiaal en bronnen, verwijs ik naar de op de universiteitsbibliotheek Nijmegen te raadplegen doktoraalstudie H. Alofs: Leven en werk van Hella S. Haasse, deel I: Biografische Aantekeningen; Nijmegen 1970, van welke studie ik 'n samenvatting gebruikte.

Margaretha Ferguson
Hella, Indië, Indonesië en ik

‘Over het waargenomene,’ zegt Krisjnamurti, ‘valt altijd de schaduw van de waarnemer,’ en bij de hedendaagse natuurkundigen kun je zelfs lezen dat het waargenomene *verandert* door de daad van het waarnemen.

Als ik ga schrijven, zoals mij werd gevraagd, over Hella Haasse en de ‘Indische’ aspecten in haar werk, doe ik dat vanuit een relativering in bovengenoemde zin. Hoe zuiverend in de Nederlandse literaire kritiek de Merlijn-technieken ook gewerkt mogen hebben, het louter bespreken van teksten over Indië en Indonesië zonder daarbij de persoonlijkheid van de schrijver van die teksten, èn de persoonlijkheid van de bespreker in ogenschouw te nemen, zou in dit geval leiden tot een valse schijn van objectiviteit.

BATAVIAAS
LYCEUM

De middelbare school in Batavia die door Hella Haasse en Margaretha Ferguson werd bezocht.

Hella en ik woonden in onze enkele jaren tegelijk in het toenmalige Batavia, één jaar zat ik op dezelfde, ‘zo Europese’ middelbare school, de CAS, Hella op het gymnastium, ik HBS-A. In mijn herinnering was Hella toen, als vijftien, zestienjarige, al omgeven door het licht van haar uitzonderlijke begaafdheid. Ik weet zeker dat zij op enkele gebieden heel wat meer wist dan haar leraren. Zij was een jaar of vijftien toen zij met een lezing voor de Literaire Club, de Elcee, over de Oudijlandse Edda, jong en oud tot bewonderende verbazing bracht. Waar in die jaren ook voor mij ‘schrijven’ al de kern van mijn leven betekende, zal ik beslist wel enigszins jaloers zijn geweest op de zo opvallende literaire aanleg van Hella, maar voor echte rivaliteit was nauwelijks plaats: de geestelijke ruimten waarin Hella zich van kindsbeen af in bewoog, onttrokken zich grotendeels aan mijn bewustzijn. Bovendien werd ook toen al haar wezen gekenmerkt door een zo waarlijk *belangeloze* ervarings-, onderzoekings- en uitbeeldingsdrift, een hartstocht voor waarnemen, gewaarworden en vormgeven die met haast argeloze intensiteit opging in het object, het ik weinig op de voorgrond schuivend, dat er voor medeleerlingen, en voor mede-aspirantschrijvers weinig aanleiding bestond, of hoorde te bestaan, voor enige afgunst.

Wel was ik mij ook toen al bewust, te leven in een sterk van Heila's milieu afwijkende maatschappelijke en gezinssituatie. Hella's ouders hadden een veilige plaats in de sociale orde, het gezin leidde een naar binnengekeerd, sterk van Europese cultuur doordrongen leven; Hella groeide op binnen een zekere *maatschappelijke* bescherming die vooreerst slechts werd bedreigd door *individuele* factoren, zoals een jarenlange ziekte van haar moeder. Ik daarentegen bevond mij, althans volgens mijn eigen gevoel, 'im Dunkeln' van een zowel maatschappelijk als politiek onzekere situatie. Mijn ouders hadden als boekhandelaar veel te lijden gehad van de malaise uit de jaren dertig (en waren doodsbenauwd teruggestoten te worden in de armoede van hun jeugd); op den duur durfden ze nauwelijks meer uit te komen voor het feit dat ze socialist waren, want in het laat-koloniale Nederlands-Indië waarin de NSB een groot aantal leden telde, kon ook dat bedreigend zijn voor hun broodwinning.

Zulke uiteenlopende jeugdsituaties zijn, en blijven, ontegenzeggelijk van invloed op een uiteenlopende waardeschatting van leven en samenleven. Door de eigen beschouwingswijzen en maatstaven te onderzoeken in het licht van een min of meer volwassen bewustzijn kun je wel enigszins nagaan in hoeverre eigen meningen gebonden zijn aan eigen ervaringen en op die meningen een zekere correctie aanbrengen, maar zelden gaat dat zo tot op de wortel door dat je geheel loskomt van je conditioneringen. Destijds heb ik een lezing van mij over Indische belletrie dan ook de titel meegegeven: *Iedere schrijver heeft zijn eigen Indië.*

> In mijn gedachten is nu het beeld van de schaduwrijke kamers en galerijen van onze huizen in Indië, de vaag spiegelende tegelvloeren, in de verte, buiten, de gloed van de dag, schitterend groen, de talloze verschillende geluiden op de weg, het plenzen van water bij de put naast de bijgebouwen, stemmen. Een zee van tijd, een zee van mogelijkheden ... die lange rimpelloze zondagen van mijn jeugd, als ik fris-gebaad, in een schone katoenen jurk, met mijn blote voeten op de koele vloer, aan de tafel in mijn kamer zat; alle deuren in huis open, iedereen in iets verdiept, soms een vlaag pianomuziek van mijn moeder, soms een flard van een gesprek, binnen, of 'achter' bij de bediendenkamer... Op een dergelijke zondag in 1931 of '32 schreef ik (waarschijnlijk beïnvloed door gesprekken van mijn vader met een kennis over de oorlog tussen China en Japan), een luguber verhaal over een door de Japanners bezet Batavia, een visioen van chaos en geweld...
> (*Persoonsbewijs*, 1967).
> Hella mag dan opgegroeid zijn in een zogeheten beschermd milieu, de werkelijkheid buiten het betrekkelijk veilig tehuis liet zij al heel jong tot zich toe:
> Een wereld, berstens vol kleur en geur en geluid, die zich bij iedere stap uitbreidde, rijker werd, nieuwe beelden bood. De achtergrond van mijn vroege kindertijd, die wereld: een glanzend web geweven uit duizenden kleine zintuiglijke waarnemingen. Een wereld, geproefd, genoten, en voor altijd in het geheugen gefixeerd, nog zonder de

> correctie van het verstand, de inmenging van gevoelens en gedachten (*Zelfportret als legkaart*, 1954).

Griezeling, angst, weemoed, nieuwsgierigheid, liefde, levenshonger, levenslust, doen zich in het aan zintuiglijke prikkeling zo rijke Indische bestaan al vroeg voor, en worden door Hella omgezet in scheppingen van de verbeelding zoals het bedenken van verhalen, het toneeltje-spelen samen met anderen. Ook maakt zij in de tienerjaren lange, avontuurlijke tochten, diep de natuur in. Over het afdalen van een steile bergkam waar de tochtgenoten zich met een kapmes zelf een pad moesten banen door het struikgewas van varens en slingerplanten, schrijft zij:

> Het urenlang vechten met het groen op de steile berghellingen gaf mij een met niets anders te vergelijken bevrediging. Het zweet stroomde langs mijn gezicht, ik was van top tot teen met modder en vuil bedekt, en had mijn trainingspak aan talloze dorens opengehaald, maar ik leefde wild en adembenemend, met alle zintuigen, alle vezels van mijn lichaam.

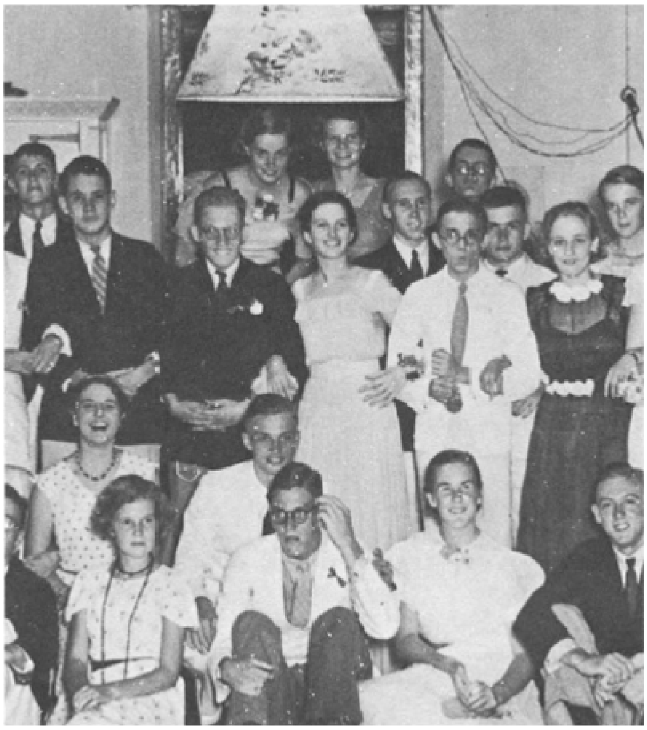
Het zijn, in *Zelfportret als Legkaart* en *Persoonsbewijs* (voortaan aan te duiden als resp. Z. en P.), uitermate kleurige, rijkgedifferentieerde, van uitbundige vitaliteit, doodsdreiging, geheimzinnigheid en magische lading doortrokken belevenissen die Hella Haasse voor ons uitstalt als de wereld van haar Indische jeugd. Een, voor een korte periode, lot- en tijdgenoot als ik staat versteld van de weelde aan bijzonderheden die in haar geheugen kennelijk voor het grijpen liggen. In beide bovengenoemde boeken vertellen de Indische fragmenten ons hoe de schrijfster, als klein kind en opgroeiend meisje, dag en nacht als het ware werd overweldigd door die veelheid aan kleur, vorm, geluid, emotie. Om zich helderheid te verschaffen moet zij daar iets mee doen, door vormgeving in spel, taal, en soms via levensgevaarlijke avonturen, dringt zij door in dit heelal van aandoeningen en projecteert het buiten zich, er komt heilzame afstand tussen het ik en de wereld, '... waarnemen, méé-maken, is niet genoeg. Pas door het innerlijk verwerken en vervolgens vorm-geven bestaat het waargenomene' (P.)

Hoe 'bestaat' dan het in woorden vormgegeven Indië van Heila's jeugd? Alles wat ze uitbeeldt is voor mij, zoals naar ik veronderstel voor iedere tijdgenoot, herkenbaar. Maar de taal is wat conventioneel (kleurschakeringen van het Preangerlandschap, heuvels oprijzend, met diepe kloven doorploegde flanken, toppen die schuilgaan in een wolkenkrans, desa's die verscholen liggen, bamboepluimen die wuiven, etc., dit alles geciteerd uit een van de talrijke natuurbeschrijvingen uit Z). Het taalgebruik wijst wel op een ietwat conventionele, niet sterk oorspronkelijke benadering van het 'waargenomene'.

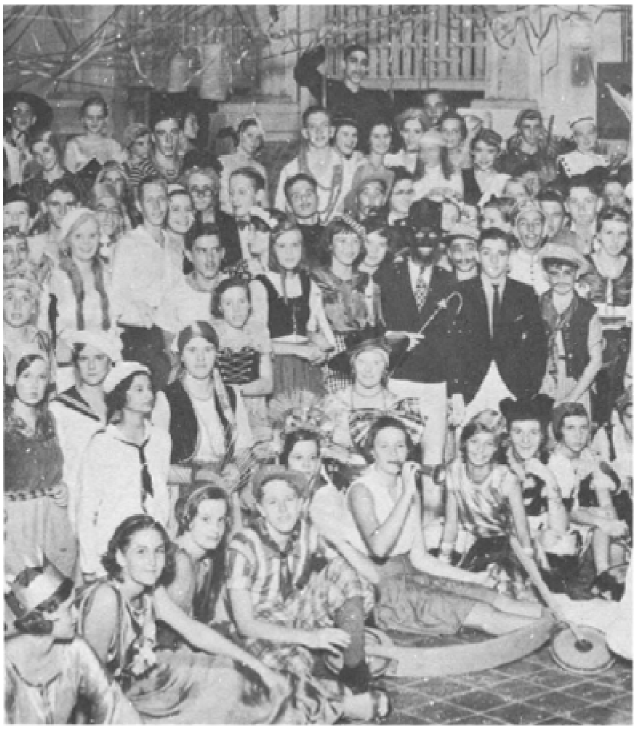
In *Krassen op een rots* (1972), een boek waarin haar taal aanzienlijk veredeld is, volgt op het opnoemen, wederom, van een reeks zintuiglijke indrukken: 'Een onbeschrijflijke gewaarwording: ik ben hier, ik ben nooit weggeweest, ik glip in deze sfeer als in een hervonden huid. Later zal ik mij er van bewust worden, dat huid maar oppervlakte is.'

Een aanvechtbare opvatting: onze huid is dan wel datgene wat is toegekeerd naar de buitenwereld, maar binnen- en buitenwereld staan via onze huid onverbrekelijk met elkaar in verbinding. Bovendien: 'maar' oppervlakte? Is ook dat niet een misvatting, berustend op ons tekort aan vermogen om te zien dat 'oppervlakte' net zo wezenlijk is als wat wij aanzien voor 'diepte'? Ik denk dat de schrijfster zichzelf met deze visie tekort doet, want op onnoemelijk veel plaatsen in haar werk blijkt juist hoe zij, de wereld der verschijnselen overhelder waarnemend en in hun volle recht latend, *vanuit* die verschijnselen waaraan zij al zoveel afleest, de weg naar verderliggende betekenissen zoekt.

Maar ik zal me houden aan de zin zoals ik meen dat Hella hem bedoeld heeft. Betekent het een opnieuw, en nu niet geografisch maar psychologisch, afstand nemen van Indië, en van Indonesië, als een gebied waar zij zich toch niet wezenlijk thuisvoelt? Of wil zij ermee zeggen dat zij die totaliteit aan gewaarwordingen, verbonden met het Indië van haar jeugd, nu niet meer erkent als bij Indonesië horend, of dat zij die zelf *ontgroeid* is?



Hella Haasse, links onder lampekap. Feest bij Daan Moulin en Walter Koops, 5 mei 1937.



Hella Haasse, 3e linksonder.

‘Wij leefden thuis niet Indisch... Ik ben in Indië geboren, heb er geleefd, iets van die atmosfeer is onloochenbaar in mij, en toch ben ik er misschien nooit iets anders geweest dan een vreemdeling’ (Z).

De beschrijving die zij geeft van levenswijze, inrichting van het huis, ‘zes dagen van de week Hollands eten, en alleen op zondag ... rijsttafel’ bezit geldigheid voor het grootste deel der toen in de Indische steden woonachtige Nederlanders, zeker na de Eerste Wereldoorlog toen 'Europa', 'Europees' zijn, tot de hoogst genoteerde levenswaarden gingen behoren. De gepubliceerde jeugdherinneringen kun je in die zin conventioneel noemen, niet denigrerend bedoeld, dat ze een leven en een mentaliteit beschrijven van innerlijke en uiterlijke conventies, overeenkomsten tussen mensen in een gezamenlijk doorleefde situatie. Doordat Hella Haasse het vermogen bezit via haar schrijven een zekere afstand te scheppen zien wij, haar tijdgenoten, ons in haar woorden weerspiegeld als op een toneelpodium.

'Van wat er mogelijkerwijs onder de oppervlakte in de inheemse bevolkingsgroepen omging, wist ik niets... Ten aanzien van de "Indonesische kwestie" en alles wat daarmee samenhangt kan ik geen oordeel hebben. Ik weet er te weinig van'

verklaart zij in 1954 (Z.) Met deze opmerking is Hella in dat jaar vele landgenoten een flinke stap vooruit. Pas in de jaren zeventig en tachtig is het inzicht dat de meesten van ons leefden in *Nederlands-Indië*, en dat er van *Indonesië*, als gemeenschap van volwaardige denkende mensen, veel meer te weten viel dan de gemiddelde koloniaal tot zich wilde laten doordringen, waardoor wij het Indonesisch nationalisme stevig hebben onderschat, gemeengoed geworden. En met het echte 'weten van' dat Hella als 'te weinig' ervoer, was zij ook in haar Indische jeugd de doorsnee-Nederlander in Indië jaren vooruit. Want in een in K. opgenomen lezing vertelt zij hoe zij als zeventienjarige gymnasiaste, op de middagen in het zwembad Tjikini, met haar leeftijdgenoten praatte over het literaire tijdschrift Forum waar Du Perron en Ter Braak 'een heel pakket van vraagstukken en denkbeelden' aan de orde stelden. Du Perron publiceerde in die jaren ook zijn bijtende artikelen in het Bataviaas Nieuwsblad, waarin hij fel stelling nam tegen het kolonialisme en de koloniale mentaliteit. Een hartstochtelijk en grondig lezeres als Hella Haasse moet zich, in ieder geval via de literatuur, bewust zijn geweest van de bestaande kritiek op de Nederlandse aanwezigheid als overheersers van de Indische Archipel.

> Wij waren te jong en te onwetend, te onervaren, te zeer ingesponnen misschien ook in de leefsfeer van de bovenlaag van de Nederlands-Indische samenleving van die tijd, om werkelijk aanhangers of volgelingen te kunnen zijn... Toch ben ik er van overtuigd, dat diegenen onder de lezende scholieren van toen, die dit nieuwe literaire klimaat op zich hadden laten inwerken, al niet meer helemaal in staat waren zich te conformeren, en dat er bij hen een basis is gelegd voor een kritische instelling.

In dit stuk legt Hella Haasse omtrent de betekenis van Du Perron en Ter Braak veel verdergaande verbanden dan alleen met betrekking tot de Indonesische kwestie, maar dat doet nu niet ter zake.

Mijn eigen reactie op de twee schrijvers was anders. Ik voelde mij allerminst ingebed in de bovenlaag van de Nederlands-Indische samenleving, hoewel ik als blanke, als 'Europeaan' zoals je daar heette, al in een boven het gros der Indonesiërs bevoorrechte positie verkeerde, zonder dat vooralsnog te beseffen. Maar vanuit mijn opstandige houding, mijn afwijzing van eigen leefsituatie, absorbeerde ik gretig de toen door de burgerij als 'onluisterend' aangevoelde kritische geschriften. De geschriften van Du Perron en Ter Braaks *Afscheid van Domineesland* en *Het Carnaval der Burgers* gaven mij het gevoel of mijn brein met groene zeep werd gereinigd, waarna ik de samenleving helderder kon waarnemen.

> Terugkijkend zie ik, hoe ik, zonder dat zelf te beseffen, de impuls ontving me te ontwikkelen naar een ... grensgebied waar men waakzaam moet blijven jegens onheil van links en van rechts, van boven en van beneden - door zelfonderzoek en kritische positiebepaling
> (K). Maar toch
> besef ik, dat in feite het beste werk van Marsman en Slauerhoff en Nijhoff en Vestdijk en Roland Holst mij (door de aanwezigheid van 'glanzende kiemcellen') groter inzicht en weerbaarheid heeft geschonken ten aanzien van de gevaren die ons bedreigen...
> (K).

Simplificerend gesteld: Hella, vanuit een *aanvaarding* van zichzelf en de wereld, richt haar emoties, haar intellect, haar waarnemingsvermogen en haar scheppingskracht op het doorgronden en zichtbaar maken van de geheimen, raadselen, diepere achtergronden en samenhangen die de wereld der verschijnselen haar aanbiedt als te bewerken materiaal.

'Daarom interesseer ik mij minder voor de feitelijkheid der dingen, dan voor de in hen besloten verwijzing. Natuurlijk is dit alles, 'in the eye of the beholder.'

Vanuit een *niet* aanvaarden van diezelfde wereld, noch van mijzelf, richt mijn belangstelling zich eerder op ontluistering en afbraak van het mij omringende en in mij levende. Daardoor is mijn keuze uit aangeboden, of gezocht, informatiemateriaal ook anders. Een dergelijk verschil in levenshouding (nogmaals, bijna ontoelaatbaar gesimplificeerd), leidt gemakkelijk naar uiteenlopende *politieke* stellingname.

> Een neiging tot te grote objectiviteit, tot relativeren ... maakt iemand tot een buitenstaander. Ik heb mij nooit helemaal kunnen identificeren met een groep, een beginsel, omdat ik de argumenten en zienswijzen van de tegenpartij(en) óók wel kon volgen
> (P.)

En eerder in dezelfde alinea:

'men heeft vaak de indruk, dat de meeste zogenaamde tegenstellingen in wezen verschillende verschijningsvormen van niet zo erg uiteenlopende, of zelfs van dezelfde zaken zijn.'

In hoeverre kunnen wij nu in de op Indië en Indonesië betrekking hebbende publicaties van Hella Haasse deze 'naar te grote objectiviteit neigende' geesteshouding terugvinden?

In 1948 maakte zij haar proza-debuut met de novelle *Oeroeg*, die haar op slag een verdiende nationale faam bezorgde. De ik-figuur die het verhaal vertelt is een volbloed-Nederlandse jongen wiens vader administrateur is op een thee-onderneming. De ik-figuur (die geloof ik nergens in het boek een naam krijgt, altijd heel lastig voor de bespreker) is enig kind; het huwelijk van zijn ouders is niet best, zijn moeder heeft weinig aandacht voor hem, zodat hij zich met zijn hele wezen hecht aan zijn inlandse speelkameraadje, Oeroeg. Knap geeft de schrijfster aan hoe de sociale en raciale kloof tussen inlands en blank zich al gauw doet gelden, ondanks de diepe verbondenheid, de symbiose bijna, van de twee jonge kinderen. De vader ergert er zich aan dat zijn zoon kind aan huis is in de kampongwoning 'waar het rook naar kokosvet dat Sidris (Oeroegs moeder, MF) in haar haarwrong wreef' en aan het feit dat de jongen zijn Nederlands doorspekt met Soendanese woorden. De vader wil dat hij wordt thuisgehouden, de moeder zegt: 'Hij moet bezig zijn, hij moet spelen. Er zijn hier geen andere kinderen. Hij is altijd alleen.' 'Oeroeg!' barstte ik uit, verontwaardigd over haar verzuim om mijn boezemvriend te noemen. Mijn moeder haalde haar schouders op.' Als voorbereiding op de lagere school krijgt de ik-figuur Nederlandse les van een jonge employé, omdat het kind zijn taal doorspekt met Soedanees.

'Oeroeg kwam tot aan de stoep van de achtergalerij, en keek zwijgend en verbaasd naar binnen. Tot aan het einde van "les" bleef hij daar staan, onbeweeglijk.'

Op de vraag die avond aan de moeder of Oeroeg ook meegaat naar school antwoordt de moeder:

'Wees toch niet zo dom. Oeroeg is immers een inlandse jongen'. 'Hoeft *hij* niet naar school?' hield ik vol ... 'Misschien wel,' zei ze vaag. 'Naar een ander soort school, natuurlijk.'

Van de buitenwereld komen steeds duidelijker signalen die aangeven hoe uiteenlopend de maatschappelijke plaats van de beide jongens is, maar zij blijven, ouder wordend, warm bevriend. De ik-figuur, met de argeloosheid van de sociaal bevoorrechte, registreert de signalen wel maar schenkt er weinig aandacht aan; Oeroeg, met de passie van de achtergestelde, rijpt in dit opzicht heel wat sneller.

Meesterlijk schetst Hella Haasse, binnen zeer kort bestek, in het begin van de novelle, zonder enige theoretische, politieke of moralistische verhandeling, een indringend, de emoties van de lezer aansprekend, beeld van samenleven en positie van blank en bruin in de tijd dat voornamelijk van benedenaf, de beroering ontstond die deze samenleving tenslotte zou doen uiteenvallen. De natuur, in sobere maar suggestieve bewoordingen ingevoerd, speelt een machtige en soms ook een dramatische rol.

De novelle verscheen in 1948; de schrijfster was al tien jaar uit het inmiddels tot Indonesië gemetamorfoseerde Nederlands-Indië weg, de alles-omverwerpende gebeurtenissen van Japanse bezetting en daarop volgende Indonesische revolutie had zij slechts vanuit de verte kunnen meebeleven. Wie een blik werpt in de Nederlandse kranten uit die jaren staat versteld van de vijandigheid, de kortzichtigheid, het onbegrip en de daaruit voortvloeiende honende en geringschattende taal waarmee in verreweg de meeste bladen (de communistische uitgezonderd) het Indonesisch onafhankelijkheidsstreven werd gerapporteerd. De opbloei van de ‘Indische belletrie’ (waarin trouwens meer heimwee naar het oude Indië dan begrip voor het nieuwe Indonesië tot uiting kwam) had nog niet ingezet.

Tegen deze achtergrond krijgt *Oeroeg* voor mij des te groter waarde door de klassiek te noemen manier waarop relaties tussen mensen in beeld worden gebracht, relaties die zowel worden bepaald door persoonlijke factoren (het lauwe, later verbroken huwelijk tussen de ouders en de daardoor veroorzaakte vereenzaming van het kind), zowel als door het koloniale plantersmilieu. Enig oordeel spreekt de schrijfster, als ik mag zeggen bij monde van de ik-figuur, niet uit, zij kiest enkele gegevens die in die tijd als vanzelfsprekend werden ervaren, en laat het aan de lezer over zijn gevolgtrekkingen te maken. Vanuit mijn in het Japanse interneringskamp geconsolideerde anti-koloniale instelling kies ik de gegevens die de discriminatie aantonen tussen blanke en inlander; een verdediger van de ‘goede bedoeling’ van de Nederlandse koloniserenden zou, met recht, kunnen wijzen op de goede arbeidsverhouding tussen planter en mandoer (de vader van Oeroeg), de achteruitgang en vervuiling van het, uiteraard te talrijke, inlandse gezin wanneer het zich na de dood van Oeroegs vader geheel terugtrekt in de kampong en het contact met de beschaving brengende blanken verliest, enzovoorts.

Minder geloofwaardig wordt de door de schrijfster gezochte objectiviteit in de verdere ontwikkeling van het verhaal. Om redenen die ik straks zal aangeven lijkt het mij verantwoord hier schrijfster en ik-figuur soms op één lijn te stellen. Eerlijksheidshalve moet ik bekennen dat de nu volgende kritische kanttekeningen pas bij latere lezing bij me zijn opgekomen. Mijn eigen ontwikkeling verloopt in de richting van aan anarchisme grenzend links (niet partij gebonden), hetgeen maakt dat ik in ‘objectiviteit’ veelal onbewust conformisme aan de in de eigen groep dominante denkwijzen meen te herkennen.

Oeroeg, tenslotte toch naar school gegaan en aan de verdere studie, komt in de stad in huis bij een oudere Nederlandse verpleegster, Lida, die zich totaal voor hem zal gaan inzetten. Met de vervlakking in de relatie met Oeroeg, door de ik-figuur maar ten dele begrepen, vervlakt ook de toon van het verhaal. Het lijkt of de schrijfster nu erg veel handeling en details samenperst om zo snel mogelijk te kunnen doorstoten naar de climax Oeroeg

> bekritiseerde de gouvernementsregelingen op medisch en hygiënisch gebied, vertelde staaltjes van verwaarlozing van patiënten uit het lagere

> inlandse volk, die zijn beweringen moesten illustreren, maar deed dit op een manier, die in mij het vermoeden wekte, (volgens mij kunnen driekwart van de komma's weg uit de zinnen maar ik tik ze gewetensvol over, MF) dat hij niet eigen, maar andermans woorden gebruikte.

Hier wordt, tussen de regels door, gesuggereerd dat Oeroeg in de ban is geraakt van politiek strijdbaar nationalisme, en in het vermoeden dat iemand niet zijn eigen maar andermans woorden gebruikt schuilt uiteraard kritiek. Maar waarom zou een jonge Indonesiër, wakker geworden ten aanzien van zijn situatie als overheerste in zijn eigen land, en ziende wat voor zijn landgenoten de consequenties zijn, daarvoor ‘andermans woorden’ moeten gebruiken? En zou hij zich, beseffende dat alleen georganiseerd politiek verzet bevrijding van het koloniale systeem zal kunnen brengen, zich niet ook die politieke taal ‘eigen’ hebben kunnen maken? Wat zou daar voor onechts aan moeten wezen?

Hetzelfde, maar in iets mindere mate, geldt voor het commentaar van de ik-figuur op Lida die met Oeroeg is meegegaan in het aanhangen van en het werken voor de nieuwe nationalistische stromingen. Oeroeg is bezig aan een fel betoog.

> Lida zei van tijd tot tijd, ‘Ja - ja’... Zij keek mij niet éénmaal aan. Ik voelde, dat zij zich heimelijk voor mij schaamde, dat zij er zich in de diepten van haar wezen misschien ook wel van bewust was, dat dit nieuwe ideaal de laatste noodsprong was van haar eenzaam, kinderlijk hart. Medelijden met haar benauwde mij bijna.

Louter psychologisch gezien kan de interpretatie van de ikfiguur omtrent Lida best kloppen, maar toch wordt hier tussen de regels door ‘het nieuwe ideaal’ gediskwalificeerd, en vooral de deelneming door blanken aan de strijd daarvoor. Er waren echter in de jaren twintig en dertig, eigenlijk ook al in de vorige eeuw, tientallen Nederlanders die helemaal niet zielig of eenzaam waren, maar die het koloniale regime van hun eigen regering hartgrondig veroordeelden.

Iemand heeft een moeilijke vergadering gehad. Die nacht droomt hij van een moeilijke vergadering. Vanzelfsprekend zegt de man-van-het-gezonde-verstand. Niet vanzelfsprekend, zeg ik, vanuit een ander soort gezond verstand; die man heeft de hele dag door tot vlak voor hij insliep miljoenen indrukken opgedaan. Waarom kiest hij in zijn droom juist dat vergadertafereel? Omdat dat gedetermineerd wordt door in zijn zieleleven aanwezige conflicten, wensen, etc. Zo ben ik van mening dat een schrijver nooit een detail kiest, zelfs kán kiezen, dat niet gedetermineerd is door een hemzelf al dan niet bewust psychisch gebeuren.

De ik-figuur voelt zich steeds meer vervreemden van Oeroeg en zijn vriendenkring, hoewel hij telkens opnieuw met een soort argeloze, vanzelfsprekende trouw aan de vriend van wie hij zo hartstochtelijk veel houdt, naar Oeroeg toekomt. Argeloosheid, goed vertrouwen, goede wil zijn kenmerkend voor de mens die zich niet tekortgedaan voelt. In de relatie Oeroeg-ik-figuur is Oeroeg de door de koloniale situatie tekortgedane. De Nederlandse jongeman (wat zou het toch makkelijk zijn geweest als hij een naam had!) vertrekt naar Europa, gaat studeren, en na voltooiing van zijn studie solliciteert hij naar een betrekking in Indië.

> De wanordelijke toestand daar, de vreemde verhoudingen, die de Japanse bezetting als erfenis had achtergelaten, verontrustten mij niet. Ik twijfelde geen ogenblik aan het tijdelijke karakter van deze moeilijkheden. Het ‘koloniale’ denken, in het naóorlogse vaderland zo vaak - al dan niet ten onrechte - bekritiseerd, was mij vreemd.

Hier opnieuw de welwillende, goedmoedige benadering door een personage dat niet twijfelt aan de eigen goede trouw. Maar is het koloniale denken hem wel zo vreemd?

'Ik werd tewerk gesteld bij herstel van door de republikeinen vernielde bruggen in de Preanger.' En het zijn ook 'de terugtrekkende republikeinen' die van de vroegere theetuinen een (prachtig beschreven) 'landschap' hebben gemaakt, dat 'ik zelfs niet kende uit angstdromen.' De verschrikkelijke taferelen van verwoesting en vernietiging, in dit boek met enkele pennestreken opgeroepen, zijn in overeenstemming met de historische werkelijkheid. Maar de ik-figuur noteert alleen de schade, door verdedigers van hun eigen land, toegebracht aan Nederlandse eigendommen en aan bruggen die uiteraard strategische betekenis hebben. Ook in die jaren al was het een en ander bekend over de verwoestingen die de Nederlandse troepen tijdens de politionele acties hebben aangericht en de wreedheden die werden begaan; maar die kennis werd weggehouden uit de zich aan het Nederlands beleid conformerende kranten, en daardoor werd de ik-figuur wel degelijk beïnvloed in een *niet*-objectieve, want een eenzijdige, keuze van de details.

Hella Haasse, 3e van rechts. Lampionoptocht bij de geboorte van Prinses Beatrix, 1 februari 1938.

De climax van de novelle is even meesterlijk als het begin. Alle draden komen samen in een dramatische laatste ontmoeting tussen Oeroeg en de ik-figuur.

‘Was het werkelijk Oeroeg? Ik weet het niet en zal het nooit weten. Ik heb zelfs het vermogen verloren om hem te herkennen.’

In deze laatste bladzijden ontstijgt het boek geheel aan het incidentele en persoonlijke, wat er in meeklinkt is een ware evocatie van het voor vele al dan niet in Indië geboren Nederlanders zo bittere afscheid.

‘Ben ik voorgoed een vreemde in het land van mijn geboorte, op de grond, vanwaar ik niet verplant wil zijn? De tijd zal het leren.’

Zo luiden de laatste zinnen. In de tijd, verlopen sinds eerste verschijning, heb ik het boek dus enkele malen herlezen, steeds met iets andere reacties. Ditmaal drong zich, zoals uit het voorgaande blijkt, bij mij vooral het sociale en politieke aspect naar voren. En dat klopt helemaal niet met de ervaringen die de schrijfster zelf ten aanzien van *Oeroeg* heeft opgedaan. In *Persoonsbewijs* legt zij een relatie tussen het verhaalde en de elementen uit de werkelijkheid waaraan zij de verhaalstof heeft ontleend.

> Het is, in de vorm van een verbeelding, een ‘statement’ van heimwee en genegenheid ten aanzien van het land waar ik geboren en opgegroeid ben, en daarachter, daaronder, van een verlangen de donkere helft van

> mijzelf, de helft in de schaduw, die ik niet ken, te ontraadselen... Pas na vele jaren is de werkelijke inhoud van het verhaal mij duidelijk geworden...

Mijns inziens betekent *Oeroeg* door de evocatie van een *samenleving*, heel wat meer dan een verkenning in de donkere zijde van het eigen ik. Maar er bestaat ook een literatuur-opvatting die verkenning binnen het eigen ik belangrijker, méér, acht, dan het uitbeelden van een samenleving.

Hella Haasse, 2e rechtsboven. C.A.S.-fuif in Den Haag, 1939.

Tussen *Oeroeg* en *Krassen op een Rots* liggen vierentwintig jaren. Ook dat laatste boek heb ik na zijn verschijnen in 1972, herhaaldelijk herlezen, en eveneens met wisselende reacties. Het behelst onder meer het verslag van die eerste reis die de schrijfster, samen met haar man, na een afwezigheid van ruim dertig jaar, in 1969 maakt naar haar geboorteland. Onder meer, want in knap gecomprimeerde, heldere taal weet zij een kolossale hoeveelheid indrukken, beelden, overwegingen, herinneringen, gevoelens, politieke en culturele geschiedenis samen te vatten. In een interview dat ik eens van haar maakte heb ik geschreven dat Hella Haasse iemand is met een *letterlijk* verruimd bewustzijn. Als zij iets of iemand waarneemt lijkt het of zich in haar een soort stereoscopisch gebeuren afspeelt. Ze ervaart niet alleen het direct waargenomene maar ook de bewegingen om dat verschijnsel heen, vooral ook hoe het, vanuit een, soms eeuwenlange, voorgeschiedenis is geworden tot wat het nu, dit voorbijgaand moment, geworden is om de volgende seconde weer in vorm en hoedanigheid te veranderen.

Natuurlijk is zo'n eerste verblijf in het overdonderend uitgegroeide Jakarta ook een haast onbewust terugzoeken naar ‘hoe het vroeger was’. Het verslag van de met flitsen verleden doorschoten wederwaardigheden in 1969 wordt afgewisseld met dagboekbladzijden uit de meisjestijd.

> Maar eigenlijk zocht ik al niet meer naar de resten van Batavia. Ik voel mij ook niet vreemd in dít stadsbeeld, dat wel lijkt op het oude, van dertig jaar geleden, maar waaruit de Nederlanders, de Europeanen, ja de blanken, verdwenen zijn... Wat mij het meest treft, is het schouwspel van

> de beginnende actieve deelname-aan-de-eigen-tijd door hen, die eens op de achtergrond bleven.

De aanblik van armoede en van sjouwende mensen brengt de schrijfster op voor haar typerende wijze tot de volgende overweging:

> Het is in dit verband leerzaam de geschiedenis er eens op na te slaan en zich te verdiepen in de wijze waarop bij voorbeeld de achttiende-eeuwse inheemse regenten en hoofden - om nog maar te zwijgen van de Hollandse gecommitteerden van de Vereenigde Oost-Indische Compagnie - zich door uiterst grillige pikolbepalingen bij de koffie-

cultuur ten koste van de desabevolking wisten te verrijken.

Naarmate ik zelf ouder, wijzer en linkser word groeien mijn bezwaren tegen de bladzijden waarmee Hella Haasse de toestand van 1969, dus nadat de ontzettende moordpartijen van 1965 en de gevangenneming zonder vorm van proces van tienduizenden vermoede tegenstanders van het nieuwe regime, al enigszins tot de Nederlandse pers waren doorgedrongen, schetst tegenover de periode van vóór 1965. Ook hier zie ik haar, ongetwijfeld integer, streven naar objectiviteit be invloed door een zich wellicht onbewust conformeren aan westerse, individualistisch en vóór alles anti-communistische waarden.

‘Het staat wel vast, dat de huidige Indonesische regering (dat is dus het Soeharto-regime, MF) er oprecht naar streeft een einde te maken aan de corruptie op grote schaal, die voor een aanzienlijk deel nog een erfenis van het vorige regime is.’

Natuurlijk is het gemakkelijk om in 1981, na de kolossale corruptieschandalen waaronder dat betreffende de oliemaatschappij Pertamina, miljoenen zo niet miljarden dollars werden daardoor aan het Indonesische volk ontrokken, en in het bezit van veel meer treurige kennis omtrent het Soeharto-regime, een in 1969 beleden zienswijze te kritiseren.

Eerlijke en fatsoenlijke kritiek kan hierop alleen worden uitgeoefend door uit te gaan van wat er in 1969 al bekend was omtrent misstanden in, en misgrepen van, de zogeheten Nieuwe Orde. De Nederlandse kranten stonden er weliswaar niet bepaald vol van, het publiek weende liever zijn krododillentranen omtrent de misstanden in de Sovjet-Unie en China want waar communisten heersen daar kan het niet pluis zijn. Ik neem aan dat de haar zo eigen behoefte aan evenwichtige beoordeling, aan onpartijdigheid, Hella Haasse tot haar in mijn partijdige ogen àl te placide uitspraken heeft gebracht. Wanneer zij in haar vergelijking tussen Soekarno en Soeharto o.a. schrijft dat Soeharto stil en tactisch is, dat hij een goede echtgenoot is geweest voor zijn eerste en enige vrouw, en een goede vader voor zijn zes kinderen, dat hij zo eenvoudig is blijven wonen, dat hij van vissen en jagen houdt en soms in een desa gaat meedoen met het planten en oogsten van rijst of informeren naar de stand van het gewas (hetgeen zij inderdaad wel ziet als *image-building*) dan komt bij mij de herinnering op aan een film met Charlie Chaplin als de vrouwenmoordenaar Monsieur Verdoux: op een wandeling pikt deze van het tuinpad een rups op teneinde diens leven te sparen, de rups zet hij op een bloemblad, en het vrouwen vermoorden gaat rustig voort.

Toen ik *Krassen op een Rots* voor het eerst las was ik al een fel tegenstander van Soeharto. Toch had mijn grote (en blijvende) bewondering voor dit werk toen de overhand op mijn (slechts op bepaalde gedeelten betrekking hebbende) politieke afwijzing.

Vanuit dit boek lopen vele, zo niet alle lijnen door naar het heden: er wordt in gesproken over de positie van de Indonesische vrouw, over de diverse vormen van de Islam, over de ons ook nu nog vaak zo verrassende Javaanse mildheid waarmee samen met de Nederlanders de toch niet zo lang geleden gevoerde bevrijdingsstrijd schertsend wordt besproken.

In feite is het alleen de belichting van de omwenteling in 1965 en van de daarop volgende jaren waartegen ik bezwaar heb. Hella Haasse is zich trouwens bewust dat er veel nog onopgehelderd is:

‘Dit is, met alle implicaties, een verschrikkelijke zaak; misschien nog het meest, omdat niemand precies weet, wie er precies wat gewild heeft, of wie nu eigenlijk wie heeft willen provoceren of uitschakelen.’

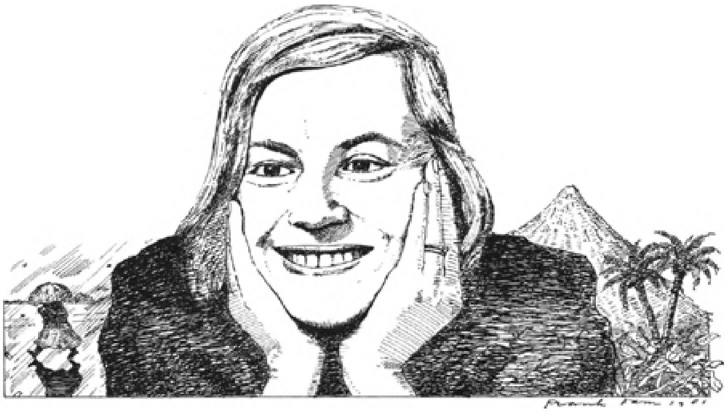
Sedertdien is er een stroom van boeken en studies over dit onderwerp verschenen (toen in 1973 in Chili het regime van Allende ten val werd gebracht riepen de soldaten: Jakarta, Jakarta!). Ik veronderstel dat iedere lezer uiteindelijk wel díe visie zal kiezen welke het best past bij zijn eigen persoon

vervolg op pag. 54

De ‘gewaarwording van verleden’ is voor mij iets onmisbaars
Johan Diepstraten in gesprek met Hella S. Haasse

In Zelfportret als legkaart *en* Persoonsbewijs *heeft u geschreven over de historische hoofdpersonen in uw werk. Minder daarentegen over Elin* (De Verborgen bron) *en Elina* (De Ingewijden). *Waarom is dat?*

Misschien omdat Elina in die tijd (d.w.z. toen ik *Zelfportret als Legkaart* en *Persoonsbewijs* schreef) nog te dicht bij mijzelf stond. Uiteraard zijn ook de hoofdpersonen in de historische romans projecties van bepaalde aspecten van mijzelf, of heb ik mogelijkheden-van-zijn van mezelf herkend in historische personages die ik (daarom, denk ik) tot centrale figuren in mijn werk gekozen heb.



Elina van De Ingewijden *vind ik één van de meest intrigerende romanpersonen. Kunt u aangeven hoe zij u voor ogen stond tijdens het schrijven van* De Verborgen bron *en hoe zij is veranderd (en meegegroeid) in* De Ingewijden?

Ten aanzien van Elin citeer ik uit aantekeningen van 1952, dus na de publikatie van *De Verborgen bron* en vóórdat ik *De Ingewijden* schreef:

> Ik ben mij van haar aanwezigheid bewust, al kan ik haar niet duidelijk onderscheiden. Zij is als het ware nog vloeibaar, heeft geen vastomlijnde gestalte; haar gezicht is nu eens dat van een meisje, dan weer dat van een jonge of

> oude vrouw. Alle fasen van haar leven zijn in mij, zij verandert als een Proteus van gedaante terwijl ik mij met haar bezighoud. En toch heb ik maar één deel van haar wezen onder woorden gebracht. Het meest vertrouwd is mij haar meisjesgezicht. Dat is ontstaan, lang geleden, uit de herinnering aan mijn eigen spiegelbeeld, zoals ik dat eens in een schemerige middag in de Indische regentijd in het voorbijgaan over mijn schouder heen had gezien (ikzelf en toch niet ik, een heel vreemde gewaarwording). Elin was een geidealiseerd 'ik', of misschien moet ik zeggen: de ene helft van mijzelf, gezien door de andere helft, de helft die aan definitie ontsnapt gezien door de helft die naar waarnemen en weergeven hunkert. 'Elin' was de hoofdpersoon van alle verhalen die ik in mijn puberteit schreef, steeds weer dook ze op, zij het onder andere namen. Later was ik haar een tijdlang kwijt; misschien leek dat zo, omdat ik me in werkelijkheid toen juist méér met haar vereenzelvigd had dan ooit tevoren of daarna. Toen ik 'Elin' terugvond had ik haar in feite voorgoed verloren. Daarom kwam ik er ook toe in *De Verborgen bron* over haar te schrijven als over iemand die lang dood in elk geval wèg is. Ik kon alleen indirect haar beeld oproepen.

Naar verhouding heb ik bijzonder weinig meegedeeld over Elin als jonge volwassen vrouw (de leeftijd die ik zelf had toen ik resp. *De Verborgen bron* en *De Ingewijden* schreef); dat zijn tevens ook de meest 'geromantiseerde' gedeelten van beide romans. Herlezend valt het mij op, dat Elin in *De Verborgen bron* iets mythisch heeft, zij is natuur in mensengedaante, een 'dryade', terwijl Elina (d.w.z. de oude vrouw in het dorp op Kreta) een *mens* is, *en dat ook wil zijn.* Zelf nog volop zoekend naar enig inzicht in het hoe en waarom van mijn eigen leven, heb ik omstreeks 1955 in het personage Elina iemand verbeeld die, hoewel een 'vreemdelinge' in haar omgeving, daar toch een functie heeft. Elin (in *De Verborgen bron* en in een gedeelte van *De Ingewijden*) koos voor 'vrijheid', d.w.z. voor de eenheid tussen het aan alle definities ontsnappende èn het waarnemende en weergevende in zichzelf; die eenheid is de 'creativiteit'. Elina meent dat zij die in haar ogen eenzelvige, egocentrische creativiteit (die zij gelijkstelt aan 'vrij'-zijn) moet opofferen om *sociaal*, d.w.z. niet langer buitenstaander te zijn. Zij blijft daarom in wezen gespleten, kan geen harmonie bereiken tussen het 'creatieve' en het 'sociale' wezen in zichzelf; vandaar dat zij, na ontdekt te hebben dat zij met haar schilderijen en tekeningen ook haar eigenlijke bestaansreden vernietigd heeft, vanuit een instinctieve drang tot rechttrekken, 'gelijk' maken, in een laatste, 'sociaal' gebaar haar leven geeft om Marten te redden. Voor de wording van Elina bedacht ik gebeurtenissen en ontwikkelingen die pasten bij het beeld van de uit biografische elementen, betekenisvolle herinneringen, wensdromen en naieve egocentriciteit opgebouwde figuur van Elin. Maar al tijdens het schrijven moet het mij duidelijk geworden zijn, dat zowel *Elins* keuze als *Elina's* keuze op een misverstand berusten.

In haar artikel 'Tussen zelfportret en legkaart' schrijft Hanneke van Buuren in dit BZZLLETIN-nummer:

> *Telkens als Elin toegeeft aan haar maatschappelijke zogenaamde verantwoordelijkheden, verloochent zij haar werk, vernietigt zij het zelfs soms. Uiteindelijk komt zij zelf (en de lezer met haar) tot de conclusie dat dit verkeerd is en dat het kunstwerk, de creatieve potentie alle vrijheid rechtvaardigen.*

Is deze analyse correct?

Voor een 'creatieve' is, geloof ik, het zich uiten in een andere vorm dan die van het rechtstreeks-in-de-werkelijkheid-handelen, de enige manier om aan die werkelijkheid iets af of toe te doen. Alleen in de eigen creatie, en ten opzichte van die eigen creatie, heeft zo iemand recht van spreken, een instinctief juiste benadering en aanpak, het 'oog', de 'feeling', of hoe men het zou willen noemen. Ik ben er niet van overtuigd dat die manier van zijn 'alle vrijheid rechtvaardigt'. Ik denk dat men in dit vlak zou moeten zoeken naar de oorzaak van het 'waarnemend terzijde staan', dat zo vaak de levenshouding van kunstenaars blijkt te zijn. Zich onthouden van meedoen in de gebruikelijke zin is misschien de prijs die iemand moet betalen voor het vermogen complexe waarnemingen omtrent de werkelijkheid vorm te geven.

Ik ben al schrijvend, d.w.z. denkbeelden en indrukken formulerend, het minst onhandig, het meest mijzelf.

Om een voorstelling van 'werkelijkheid' te krijgen, heb ik méér gegevens en samenstellende elementen nodig dan die ik in mijn onmiddellijke nu en hier vind. Ik merk, dat ik de behoefte heb rondom een kern van 'nu en hier'-waarnemingen een veel groter 'web' van verbindingen, verhoudingen, associaties etc. op te trekken. Dan pas krijg ik het gevoel dat het waargenomene een zin heeft. Ik kan die zin niet onder woorden brengen, meestal besef ik dat het mij aan het orgaan ontbreekt om een en ander in volle omvang te begrijpen. Ik ben mij er alleen van bewust dat ik, door dit 'cluster' van gegevens in de vorm van een tekst buiten mezelf te plaatsen, en het zo, voor wat het waard is, aan eventuele lezers over te laten, mijzelf wáármaak, datgene doe waarvoor ik het meest geschikt ben.

Kunt u uitleggen of Elina in haar leven gefaald heeft (zoals Hanneke van Buuren beweert). Of heeft Elin juist door haar gefingeerde verdrinkingsdood niet al het mogelijke gedaan dat denkbaar is in haar situatie?

Die gefingeerde verdrinkingsdood is inderdaad een poging om op de meest drastische manier het 'sociale' deel van de eigen persoonlijkheid uit te schakelen, alle banden te verbreken, de veronderstelde vrijheid te vinden.

Kunt u iets zeggen over de ontstaansgeschiedenis van De Ingewijden? *Waarom heeft u zich niet beperkt tot* Het huis op de Ida *dat oorspronkelijk uw plan was. De structuur van de roman is zodanig dat alle lijnen lopen naar Elina.*

In *De Verborgen bron* wordt Elin alleen indirect, door middel van andere waarnemers, beschreven. Onder de gegeven omstandigheden (n.l. dat 'Elin' iets wezenlijks van mijzelf vertegenwoordigde, dat ik onder woorden *moest* brengen), was het vanzelfsprekend dat ik verder ging. 'Elin' moest *eruit.* Ik liep na de publikatie van *De Verborgen bron* rond met een ontwerp voor een roman, *Het Huis op de Ida*, waarin Elin de 'ik'-figuur zou zijn. *De Verborgen bron* was egocentrisch, in die zin, dat alle aandacht in feite gericht was op de afwezige Elin. In *Het Huis op de Ida* zouden alle gebeurtenissen en ontwikkelingen gezien worden door de ogen en het bewustzijn van *Elina.* Die roman is nooit geschreven. Elina is één van de zes hoofdfiguren in *De Ingewijden.* Alle personages in dat boek hebben ten opzichte van elkaar de functie duidelijk te maken dat zij ieder voor zich een levend deel zijn van een uiterst complexe werkelijkheid die *samenhang* is. Begrippen als vrijheid, eenzaamheid, zijn binnen dat web van relaties dan ook *relatief.* Ik wilde laten zien, dat Elina in een grotere ruimte bestaat dan in haar 'huis op de Ida' Het is waar, dat in de roman *De Ingewijden* alle lijnen naar Elina lopen; maar niet omdat zij persé als het belangrijkste personage bedoeld is. Alle hoofdfiguren vertegenwoordigen verschillende vormen en fasen van *zijn* die te maken hebben met creativiteit, passiviteit, 'vrijheid', sociale betrokkenheid, zelfwording.

Jurjen zegt in De Verborgen bron: *(p. 71) 'Ik ben er niet zeker van dat ik de prijs van die vrijheid, de voldragen idee, het kunstwerk, kan betalen. Vrijheid die men onrechtmatig bezit, is een vloek zonder einde'. Hanneke van Buuren verwijt Jurjen gebrek aan moed. Wat vindt u?*

Jurjen verwart een uit emotionele frustratie geboren gevoel van onvrede met een uiting van (geremde) creatieve drang. Wel heeft hij (althans in *De Verborgen bron*) de moed om dit op een gegeven ogenblik zelf in te zien, en een wezenlijker contact met zijn vrouw Rina te zoeken (op basis van wat hij over haar jeugd en achtergrond heeft ontdekt). De Jurjen in *De Ingewijden* heeft zich alweer sinds jaren in zichzelf teruggetrokken (dit komt mede door de houding van Rina) en zoekt (bij gebrek aan eigen creativiteit) een uitweg uit zijn innerlijke onvrede door opnieuw te proberen ‘Elin’ (dat wil zeggen: haar werk) te bemachtigen en te doorgronden. Het is een vlucht, maar tegelijkertijd een speurtocht in het onbekende, en daar is zeker moed voor nodig wanneer tenminste de bezetenheid met Elin's verbeeldingswereld betekent dat Jurjen onder ogen durft te zien welke obsessies en angsten van zichzelf hij daarin herkent.

In De Verborgen bron *is op pag. 31 te lezen:*

> *Het gevaar van Breskel schuilt in het zoete gif dat men tussen rozen en gras inademt: een verlangen om te vergaan als enkeling, om een element te worden van de schoonheid die onsterfelijk is, om zo eeuwig te zijn als de wolken en zonlicht, om wisseling en wederkeer van de stof zo rustig te beleven als de planten (...) Tot wanhoop moet wel vervallen wie de strijd aanbindt. Was Elin Breskel een van diegenen?*

In De Ingewijden *zegt Elina:*

> *Het heeft geen zin dat ik praat over de moed om vol te houden en de wil om mens te zijn, wanneer ik niet eens antwoord kan geven op de vraag wat ik met ‘mens’ bedoel. Uit dat gevoel, waar ik het daarnet over had, dat verlangen, die stuwing, die de maat van het menselijke te buiten gaat, komt alles voort dat ons vernietigt.*

Kunt u hierop commentaar geven?

Een en ander is te herleiden tot de overtuiging die ik had (en nog heb), dat de mens maar beschikt over beperkte waarnemingsvermogens. M.a.w., onze werkelijkheid is beperkt als gevolg van het feit dat onze waarnemingsmogelijkheden ‘op onze maat’ zijn, en niet op de maat van ‘de’ werkelijkheid. Tegelijkertijd zijn we, in onze kwaliteit van ‘metafysische dieren’ (à la Schopenhauer) uitgerust met imaginatie, onderzoekings- en constructiedrang, een zucht tot verklaren, zingeven, ‘geloven’ desnoods, waardoor alles wat wij waarnemen een eigenaardige, tantaliserende diepte krijgt, ons uitdaagt, geladen schijnt met betekenis. De grandeur en misère van de menselijke staat liggen in het onvermogen letterlijk *genoegen te nemen* met wat ik maar kortweg de ‘natuur’ zal noemen; en in die ons blijkbaar ingeschapen drang om veranderend, d.w.z. in positieve of negatieve zin ‘werkelijkheidsbeheersend’ op te treden. Volgens Elina is mens-zijn: in-het-midden zijn, balanceren tussen die in wezen gevaarlijke ambitie en het onbewust, passief één-zijn met de natuur.

In Persoonsbewijs *(p. 71) schrijft u: ‘Een tijdlang vervulde het verzinnen van personen en situaties mij met weerzin’. Gold dat ook voor* De Verborgen bron *en* De Ingewijden? ín *tegenspraak lijkt me wat op pag. 75 te lezen is: ‘Inderdaad, er kan van gezocht gesproken worden. Het valt mij in toenemende mate op dat wie zoekt ontdekt dat ons leven louter uit dergelijke strengen en weefsels bestaat; niets is boeiender dan de loop der draden te volgen en te ervaren hoe ontelbaar “veel patronen der werkelijkheid” er zijn. Niets is toevallig’.*

De weerzin tegen ‘verzinnen’ vloeide m.i. voort uit het groeiende besef dat ik bezig was onverwerkte innerlijke processen vorm te geven in romanfiguren en - situaties. Ik heb sindsdien wel ingezien, dat een schrijver dit *altijd* doet, en *blijft* doen, al zou hij nog zo bewust trachten het te vermijden. Het alternatief is: ronduit autobiografisch schrijven (journaal, column, commentaar, brieven) met het risico dat men dan geleidelijk zelf tot een levensgroot ‘personage’ wordt in de dagelijkse werkelijkheid.

In Persoonsbewijs *schrijft u:*

> *Het wordt meestal wel duidelijk, dat de hoofdpersonen een metamorfose moeten doormaken, moeten veranderen in een ‘verdere’ vorm van zichzelf, om de waarheid te kunnen doorgronden en zich dan in die nieuwe grotere situatie staande te kunnen houden*
> *(p. 66).*

U houdt nog steeds vast aan deze literatuuropvatting?
Kunt u haar nader uitleggen aan de hand van De Ingewijden, Cider voor Arme Mensen *en uw nieuwe roman* De Groten der Aarde, of Bentinck tegen Bentinck?
Ik geloof dat dit voor alle drie genoemde romans opgaat. In *De Ingewijden* openen zich voor Niko, Gosschalk en Marten op verschillend niveau mogelijkheden tot grotere zelfkennis, met als te verwachten gevolg een andere manier van handelen, leven. Het slot van *Cider voor Arme Mensen* spreekt voor zichzelf. In *De Groten der Aarde, of Bentinck tegen Bentinck* raakt Charlotte Sophie, na een emotioneel èn ‘werelds’ opzicht veelbewogen jaren bijwijze van spreken van de ene dag op de andere uitgerangeerd: in een afgelegen onherbergzaam oord in Noord-West-Duitsland, oog in oog met het verlies van al haar bezittingen, de mislukking van haar ambities, de naderende ouderdom. Om zich staande te houden zal zij andersoortige nieuwe bronnen moeten aanboren.

Kunt u het ontstaan en de werkwijze beschrijven van uw nieuwe roman De Groten der Aarde, of Bentinck tegen Bentinck? Door een gelukkig toeval werd ik in 1976 in de gelegenheid gesteld een blik te werpen in het z.g. Middachter- of Bentinckarchief, dat zich in het Rijksarchief Gelderland in Arnhem bevindt. Wat de familie Bentinck betreft, ik kende de naam alleen als behorend bij de vriend en vertrouweling van de koning-Stadhouder Willem III. Van zijn zoon Willem Bentinck zijn schoondochter Charlotte Sophie von Aldenburg, en hun nakomelingen (uit wier nalatenschap het Middachter-archief in hoofdzaak afkomstig is) wist ik volstrekt niets. Mijn eerste kennismaking met deze documenten was vrijblijvend, ik had nog geen enkel plan om met het in lange rijen mappen en dozen ondergebrachte materiaal iets te doen. Ik kreeg de beschrijving van de inhoud der dossiers ter inzage, maar kon eerlijk gezegd geen touw vastknopen aan die uitermate gevarieerde en heterogene massa brieven, akten, pamfletten en ander drukwerk, kattebelletjes, rekeningen, rouw-correspondentie, officiële stukken, dagboekachtige ontboezemingen en aantekeningen, enz. enz. Omdat ik mij altijd erg voor de achttiende eeuw geïnteresseerd heb, herkende ik namen van hooggeplaatste, beroemde en geleerde personen uit het in talloze vorstendommen en staatjes verdeelde Duitse Rijk in die periode; uit de paperassen bleek verder, hoezeer dit hele conglomeraat dan ook nog weer te maken had gehad met Engeland onder de eerste koningen uit het Huis Hannover, en met de Republiek der Verenigde Nederlanden in het Tweede Stadhouderloze tijdperk. De handschriften, deels archaisch, deels opvallend ‘modern’ lieten zich vlotter lezen dan ik eerst gedacht had. Brieven en akten zijn voor het grootste deel in het Frans gesteld, de beschaafde omgangstaal van die tijd. Aanzienlijk meer moeite had ik met de Duitse documenten, omdat die - vooral de brieven en persoonlijke aantekeningen - vaak in vrijwel niet te ontcijferen z.g.

‘Gotisch’ schrift zijn geschreven. Mijn speurzin ontwaakte. Ik was verloren, toen ik een uiterst curieuze verzameling ‘geschreven portretten’, zelfportretten, vond, van die ‘incrowd’ van N.W. Duitse aristocraten; voorts een pakje onbeholpen maar sympathieke minnebrieven van de jonge Willem Bentinck aan zijn kennelijk onwillige bruid Charlotte Sophie; en tenslotte een op halfvergaan papier getekende rebus van allegorische voorstellingen betreffende een turbulente liefdesverhouding. Uit notities op losse vellen papier, nagelaten door een overleden vroegere medewerkster in het Rijksarchief Gelderland, begreep ik dat Charlotte Sophie na een echtelijk samenleven van zeven jaar Willem Bentinck en haar twee zoontjes verlaten had, en dat zij een zeer wisselvallig leven had geleid, bevriend was geweest met Voltaire, en zelf ooit een boek over antieke munten had geschreven. Ik ben daarna alles wat ik kon vinden aan biografisch materiaal (dat bleek niet veel te zijn) over Willem Bentinck en Charlotte Sophie en hun respectievelijke achtergronden gaan lezen - ik heb me verdiept in mémoires en biografieën van tijdgenoten, en een aantal werken over de Verlichting, speciaal in Duitsland, geraadpleegd. Vervolgens ben ik weer naar Arnhem gegaan om aan de hand van door mij uitgezette 'grote lijnen' in het archief bijpassend materiaal te zoeken. Ik had intussen het plan opgevat om een boek te maken in de vorm van een *collage* van voor het grootste deel authentieke teksten, over het van het begin af tot mislukken gedoemde huwelijk van Willem Bentinck en Charlotte Sophie von Aldenburg, dat door diverse biografen naar mijn smaak te oppervlakkig of eenzijdig behandeld, of ten onrechte als onbelangrijk afgedaan is. Het blootleggen van het hoe en waarom leek mij van belang, ten eerste om reliëf te geven aan de vorming van het karakter van Willem Bentinck, een van de merkwaardigste figuren uit onze achttiende eeuwse geschiedenis, en ten tweede als voorbeeld van een vrouwelijk emancipatie-proces, representatief voor de Verlichting en voor het milieu waartoe Charlotte Sophie behoorde. Aan de hand van de beschrijving van de in Arnhem aanwezige documenten heb ik, afgaande op namen en data een keuze gemaakt uit de stukken die, chronologisch gerangschikt, een voorlopig stramien konden opleveren. De verbazingwekkende hoeveelheid materiaal betreffende de 'petite histoire' die in dit archief te vinden is, bracht me op het spoor van tal van bijzonderheden die nergens ronduit in de meer officiële paperassen en publikaties te vinden zijn. Zodoende kon ik na enige tijd ongeveer aangeven welke open plekken voor een goed begrip van de hele geschiedenis in elk geval ingevuld dienden te worden. Ik moest nu veel 'gerichter' opnieuw de inventaris van de documenten doornemen, en de op die manier geselecteerde dossiers onderzoeken. Door voetnoten en aantekeningen in biografieën en andere werken was ik opmerkzaam gemaakt op archieven elders in Europa, die mogelijk bevatten wat ik zocht. In de z.g. Egerton-Collection in het Brits Museum bevinden zich bijvoorbeeld belangrijke brieven van Willem Bentinck aan zijn Engelse moeder; volstrekt onmisbare gegevens kwamen voor de dag in het Fürstlich Schaumburg Lippisches Hausarchiv te Bückebrug in Duitsland. Ik kon nu weer méér beginnen met een aantal al gesignaleerde, maar eerder niet te 'plaatsen' documenten uit Arnhem. Ik legde in een aantal blocnotes voor elk van de belangrijkste personages een eigen dossier aan, terwille van de overzichtelijkheid ook nog met verschillende kleuren dunne viltstift geschreven. Uit al die gegevens kon ik een volgorde samenstellen, en heel vaak ook een gang van zaken reconstrueren die op een andere wijze niet te achterhalen viel. Later legde ik de (intussen getypte) teksten uit op de grond en gaf met diverse tekens aan wàt bij wàt hoorde. Ik heb tot mijn spijt vrij veel van het verzamelde materiaal moeten schrappen (zoals ik ook teksten die ik handhaafde moest bekorten), om de contouren van mijn opzet: de periode van plm. 1730-1750 in het leven van de hoofdpersonen, zo min mogelijk te vertroebelen. In een inleiding en verbindende teksten heb ik noodzakelijke informatie gegeven die in andere vorm teveel ruimte opgeëist zou hebben. Zo is dus de samenstelling van *Mevrouw Bentinck of Onverenigbaarheid van Karakter* in zijn werk gegaan. In *De Groten der Aarde, of Bentinck tegen Bentinck* heb ik meer gebruik gemaakt van de vertellende vorm. Toch is in dat 'geschiedverhaal' (de ondertitel) niets verzonnen, het is een weefsel van de meest uiteenlopende gegevens, die ik her en der heb opgedaan. De werkwijze bestond wéér uit gericht lezen, en archiefonderzoek (o.a. in het Staatsarchiv te Wenen); ook voor dit boek heb ik 'fiches' aangelegd van de vele personages. Naarmate het verhaal vordert, en de strijd om grondbezit en fortuin tussen Willem Bentinck en Charlotte Sophie zich toespitst (en ook in het gedeelte waar Bentincks betrokkenheid bij de politiek van de Republiek een hoogtepunt bereikt) heb ik in toenemende mate weer authentieke documenten, in de eerste plaats brieven, ingelast, om het effect te krijgen van een uit het 'epische' verslag voortvloeiende 'stroomversnelling' van emoties.

Het verschil tussen de vroegere historische romans en de twee 'Bentinck'-boeken ligt naar mijn gevoel hierin: in bijvoorbeeld *De Scharlaken Stad* en *Een Nieuwer Testament* had ik (uiteraard zonder dat toen te beseffen) de projecties van eigen innerlijke ontwikkelingsstadia nodig om bepaalde perioden van het verleden en de (voor een groot deel historisch al gefixeerde) personages te kunnen verbeelden. Willem Bentinck en Charlotte Sophie kon ik, dank zij die overvloed van hun eigen uitingen, tegemoettreden zoals men nieuwe kennissen van vlees en bloed leert kennen. Misschien vind ik hen zo aantrekkelijk juist omdat zij geen projecties van mij zijn (hoogstens wordt de mate van mijn inzicht in hun problemen bepaald door affiniteit met sommige van beider karaktertrekken). Ik ben mij er overigens wel van bewust, dat ik hun woorden en daden *interpreteer*, soms zelfs op grond van hun eigen tijdgenoten. Maar ook dat is iets dat in de werkelijkheid van het heden in de omgang met anderen dagelijks gebeurt.

Wie de waarheid tracht te vangen door natuurgetrouw weergave van de 'werkelijkheid' krijgt een vlakke prent waarvan juist de levensuggererende dimensies ontbreken, een beeld, bedrieglijk gelijkend op het gezochte, maar een schim De waarheid laat zich alleen verbeelden met behulp van een procédé dat niet op fotografische nauwkeurigheid is gericht: '... savoir mentir pour exprimer la vérité' (Marcel Arland) p. 218, Zelfportret als legkaart). U begrijpt dat ik benieuwd ben naar dat procédé, voor zover dat onder woorden is te brengen.

Ik denk dat het 'procédé' (voor mijzelf een van de meest raadselachtige aspecten van het schrijven) te maken heeft met het al eerder aangeduide keuzeorgaan, het 'oog', 'oor', of wat het dan ook moge wezen, dat instinctief juist selecteert, het suggestieve en betekenisvolle detail naar voren haalt, waardoor de tekst méér, nog iets anders, meedeelt dan wat er op het eerste gezicht staat.

In De meester van de neerdaling *intrigeert mij de figuur Edmond. De verhalen zijn niet vanuit* zijn *perspectief geschreven. Mijn sympathie gaat naar hem uit. Kunt u ingaan op het perspectief en de 'rol' van de vrouw?*

De 'ik'-figuur uit het eerste, en de 'zij' uit het tweede verhaal trachten (als de vrouwen van Blauwbaard) door te dringen in een wereld die voor hen taboe is, en die zij kunnen interpreteren als manifestatie van het 'Kwaad', omdat die hùn wezen en waarden bedreigt, het is iets dat zij niet kunnen begrijpen, het hoort tot een andere orde der dingen. Edmond, het neefje van de 'ik' en Andries (in 'De Duvel en zijn Moer') en 'hij' en Renato (in 'De Kooi') verschijnen *negatief* in reactie op het gedrag of het wezen van bepaalde vrouwenfiguren: Edmonds moeder, de moeder van het neefje, de markiezin; die zijn, ieder op eigen wijze, *afwezige* moeders; de 'ik' en de 'zij' gaan er op af, willen weten, begrijpen en ingrijpen, maar worden in de regionen van 'Hemelvaart' en 'Neerdaling' niet geduld, en (dus) als vijandinnen bejegend.

U wordt een formalistisch criticus genoemd. Kunt u aangeven waarom u de behoefte voelt om kritieken 'op deze manier' te schrijven?

De huis- tuin- en keuken 'persona' van de schrijver is niet dezelfde als de schrijver-in-de-schrijver. Een auteur is helemaal te vinden in zijn werk. Dat bevat alles wat hij bewust te zeggen heeft en alles wat hij zonder het zelf te weten van het wezenlijke in een bepaalde fase van zijn leven prijs moet geven. Het gaat er om wat voor een 'cipher' (Iris Murdoch) hij uit zijn materiaal heeft samengesteld. Ik denk bij het lezen van *A la recherche du temps perdu* nooit aan de tere dandy, de kleine salon-streber die Proust in de ogen van tijdgenoten was (en met wie ik, als ik hem gekend had, waarschijnlijk ook geen enkel contact gehad zou hebben). Hij *is* voor mij dat reusachtige subtiele web van associaties; d.w.z. ik heb alleen te maken met *die* functie van hem, die zin en doel van zijn bestaan was. Wat ik over het werk van schrijvers op papier gezet heb, is meestal geen ‘kritiek’ in de betekenis die dat woord gewoonlijk heeft, maar een verslag of neer-slag, van persoonlijk bezigzijn met een tekst. Wat ik opschrijf komt neer op een mengsel van onderzoek (van thema's, motieven, vooral) en van commentaar. Mijn bedoeling is te laten zien tot hoeveel en hoe verschillende indrukken een belangrijke tekst aanleiding kan zijn. De teksten waartoe ik me zo aangetrokken voel, dat ik het niet kan laten erover te schrijven, bezitten altijd een inwendige ‘poëtische’ structuur, en zijn verbeeldingen-in-taal van schrijvers met een zo uitgesproken persoonlijke stijl, dat ik mij zonder meer kan overgeven aan het genoegen van een speurtocht naar wat ik het ‘basis-pakket’ van hun gegevens noem, de strikt individuele motieven aan welke zij hun leven lang, in telkens iets andere schikking, onder wisselende belichting, met verschillende accenten, vorm blijven geven.

Op de Université Catholique de Louvain is het haast mode om uw werk met behulp van de computer te analyseren. Wat vindt u van de uitkomsten?

Ik geloof, dat de computer een goed hulpmiddel kan zijn bij het verzamelen en in kaart brengen van gegevens betreffende woordgebruik, syntaxis, van een schrijver. Het toepassen van de resultaten, de interpretatie is natuurlijk het domein van de *creatieve lezer.* Wat Dr. Marc Geerinck betreft, die in Leuven enkele van mijn romans met behulp van de computer letterlijk uitééngerafeld heeft: in zijn persoon zijn naar mijn indruk de wetenschappelijke onderzoeker en de creatieve lezer één.

In de Haagse Post (12 september 1981) zegt Geert van Oorschot in een interview:

> *Ja, Jezus, waarom schrijft een schrijver. Misschien heeft het te maken met het feit dat elk mens, als hij de moed en het vermogen heeft om over zichzelf na te denken, weet dat hij volstrekt eenzaam is, en dat de liefde en de vriendschap* op zijn hoogst, *enige troost kunnen verschaffen in zijn eenzaamheid, maar niet werkelijk kunnen opheffen. Omdat het volstrekt onleefbaar is in die eenzaamheid te blijven verkeren ontstaat de behoefte tot communicatie, tot contact (...) Als een mens gelukkig is en blij, dan heeft hij helemaal geen behoefte om te schrijven.*

Hoe is uw gedachte hierover?

Overgave aan de functie van het waarnemen en weergeven, het schrijven, het *maken*, waardoor je als vanzelf in contact bent met een nauwelijks te bevatten aantal aspecten van leven, van menselijk *zijn*, van *bestaan*, heft de eenzaamheid, die nu eenmaal een gegeven is, niet op, maar geeft er een andere betekenis aan. Gevoelens van geluk en vreugde stel ik niet *tegenover* het schrijven. Met schrijven bedoel ik in dit geval niet het eigenlijke opschrijven, dat vaak, meestal, een kwellende en uitputtende arbeid is, maar de speciale vorm van waarnemen die ik al eerder onder woorden heb trachten te brengen. Dat zien, dat tegelijkertijd conceptie is, beschouw ik als de hoogste vorm van ‘geluk’. Alles, ook persoonlijke relaties, zijn daar als het ware ‘ingebed’. Ik vind het buitengewoon moeilijk, zo niet onmogelijk, een en ander te verduidelijken. M.i. moet ik dat ook niet verder proberen. Misschien valt soms uit iets dat ik geschreven heb, indirect, op te maken wat ik met het bovenstaande bedoel. Van Oorschot's de eenzaamheid - compenserende functie van het schrijven, heeft, zo lijkt mij, ook wel iets te maken met de tegenstellingen-opheffende functie van wat ik dan maar de 'scheppende visie' zal noemen.

De dood is de onvermijdelijke 'gene zijde' van het bestaan, waar ik niets van weet, niets van weten kán. Als er iets is, d.w.z. als er een mogelijkheid tot waarnemen, tot bewustzijn, blijft, zal ik dat t.z.t. wel merken. Het vooruitzicht van een staat van niet-zijn, of van onvoorstelbaar anders-zijn, boezemt me geen angst in. Sterven is een andere zaak. Dat kan een laatste, formidabele opgave zijn; misschien ook helpt de natuur ons, doordat de zintuigen tijdens het stervensproces steeds minder functioneren. Dat ik daar doorheen moet, is iets dat ik al lang geleden beseft en als een volstrekt natuurlijk gebeuren aanvaard heb. Intensiteit van waarnemen en beleven tijdens het 'aardse bestaan' weegt op tegen vergankelijkheid.

In verband met het voorafgaande misschien nog: de behoefte aan een grotere ruimte, een complexe samenhang, is tevens een behoefte aan meer *tijd.* Het verleden is voor mijn gevoel niet voorbij, het blijft altijd het voorland van het *nu*, dat ik niet vatten kan; of liever de grote vergaarbak waarin alle ogenblikken van 'nu en hier' zich ophopen. Het 'heden' bestaat niet. Er is alleen *passing time*, die van ogenblik tot ogenblik in *time past* verandert. Er is slechts een gradueel verschil tussen daarnet, gisteren, vorig jaar, honderd of vijfhonderd jaar geleden. Misschien hebben onze cellen een geheugen dat het individuele herinneringsvermogen verre te buiten gaat. Wat zijn tenslotte 'genen' precies? De 'gewaarwording van verleden' is voor mij iets onmisbaars. Het is het aspect van eeuwigheid, dat niet volslagen ontoegankelijk is.

Dit interview werd schriftelijk afgenomen in september 1981.

Chris van der Heyden
Elckerlyc in Kleio's kleed

De historische romans van Hella Haasse zijn te zien als stukjes van een puzzel, die nooit gelegd, alleen gedroomd kan worden. De verleidelijke mijmering over een volmaakt beeld, kapotgebarsten op het moment dat gepoogd wordt de contouren ervan op papier te zetten. Wat ik zou willen - zo zegt ze in haar *Zelfportret als legkaart* - is

> het verhaal schrijven van de mens (noem hem Adam of Elcerlyc of hoe dan ook) en zijn verschillende werkelijkheden in de stroom van de tijd. De geschiedenis van een zesduizendjarig bewustwordingsproces, verteld als de groei van kruipstadium tot volwassenheid van één menselijk individu, vereenvoudigd tot één leven....

Die vereenvoudiging lijkt mogelijk, omdat de fysieke werkelijkheid van de mens, ‘van geboren worden en sterven, van ziekte en dood en pijn, van de seksualiteit, van groeien, rijpen en verdorren, de werkelijkheid van eten en drinken en slapen...’, in de loop van eeuwen nauwelijks verandert. Claudianus, Charles d'Orléans, mevrouw Bentinck en Oeroeg staan ondanks het ruime tijdsverschil naast elkaar, gelijk in hun opgeslotenheid tussen geboorte en dood. Tezamen vormen ze de brokstukken van een platonische mens van fysieke aard (een vreemde contradictie), grondslag, bouwsteen en ideaal van de talloze miljarden, die over onze aardkloot lopen en gelopen hebben: van Elckerlyc. Zijn epos zou het laatste verhaal zijn; de puzzel, die alles afbeeldt; droom van talloze literatoren en spookbeeld voor de toekomstige literatuur. Er is echter een groot, ‘maar’, dat dit alles verhindert:

> ... die andere, even onontkoombare, werkelijkheid, bepaald door tijd en omstandigheden, door een lange reeks van factoren die waar het hun importantie en onderlinge verhouding betreft, gedurende de spanne tijds van een mensbestaan voortdurend aan verschuivingen onderhevig zijn ... die tweede werkelijkheid, de werkelijkheid van geloof en wetten, taboes, zeden en gewoonten en systemen, en bovenal, in een derde, individueel bepaalde werkelijkheid, die ten enenmale ongrijpbaar is, een ijle aura van dromen en stemmingen en zielstoestanden.

Dit is Kleio's terrein. De ideale puzzel, het volmaakte beeld zou tegelijk statisch en in permanente beweging moeten zijn; tegelijk Elckerlyc en Kleio moeten afbeelden. Een onbeweeglijke perpetuum mobile, een onmogelijkheid, zoals Hella Haasse vanzelfsprekend inzet. ‘Het verhaal van mijn Elcerlyc wijkt terug achter een zone van voetangels en klemmen. Is het werkelijk nog nodig, dat ik mijzelf metterdaad bewijs, dat ik dit niet kan?’.

Historische romans (laten we er voorlopig van uitgaan dat deze een aparte categorie vormen) zijn in de hedendaagse Nederlandse literatuur en literatuurkritiek nauwelijks geliefd. Van de jongere schrijvers kan ik eigenlijk alleen Louis Ferron en Jaap Harten bedenken, die met historische stof gewerkt hebben. Met eventueel Brakman als een ‘verlate debutant’ op de achtergrond. Mijn speurtocht naar meer algemene kritische publikaties leverde zegge en schrijve drie titels na 1945 op: twee artikelen en een boek[1]. Zelfs wanneer je in aanmerking neemt, dat ik een en ander over het hoofd gezien heb, is dit wonderlijk weinig. Wonderlijk vooral wanneer je deze magere aantallen afzet tegen de overstelpende hoeveelheid boeken 'met kasteeltekentje', die in de openbare bibliotheken voorradig zijn. En nog gelezen worden ook, als ik mijn niet-representatieve steekproef onder bibliothecarissen mag geloven. Er lijkt maar één conclusie mogelijk: historische romans worden tot dat vage (en vaak onterechte wegwerpbakje triviaalliteratuur gerekend. Verlengstukken in het verleden van Story en Privé en het geschreven equivalent van de zo talrijke tranerige en stoere historische films, die 'n avondje ... zo aangenaam maken.

Dit discrediet van de historische roman is nog niet zo'n oud verschijnsel, zoals men zou kunnen concluderen uit het gegeven dat twee van onze grootste literatoren uit de laatste honderd jaar zich intens met dit genre hebben beziggehouden. Ik denk dan natuurlijk aan de antieke romans en verhalen van Couperus (en een beetje terzijde *Het zwevende schaakbord*) en het 'bijna gesloten circuit', dat in de woorden van J.J. Oversteegen de historische romans van Vestdijk vormen (14 van de 56 romans, 12 van de 30 verhalen, respectievelijk 25 en 40% van het oeuvre dus)[2.]. Maar is een dergelijke conclusie gerechtvaardigd? In hoeverre vertonen al die boeken, die men onder de noemer 'historische roman' rangschikt overeenkomsten? Is Hella Haasse een vreemde 19de eeuwse eend in een bijt van modernistische en nog modernere literatoren? 'Waarom (nog) de verrekijker hanteren, wanneer de onmiddellijke omgeving nog terra incognita is', zoals Hella Haasse in haar zelfportret schreef?? Meer vragen dan ik kan beantwoorden.

Historische romans

Afgezien van meningsverschillen over details zijn alle mij bekende literatuurhistorici, die over dit onderwerp geschreven hebben, het erover eens, dat pas met Walter Scott van *de* historische roman gesproken kan worden. Wat was er nu zo vernieuwend aan de boeken van Scott? Georg Lukács, de Hongaarse criticus met scherpe en eenzijdige blik, in zijn beroemde boek over de historische roman: de grootheid van Scott ligt in zijn vermogen 'to give human embodiment to historical-social types'. Wat er in de oorspronkelijke Russische uitgave van deze studie gestaan heeft kan ik niet nakijken, maar de bedoeling kan hiermee ongeveer duidelijk zijn. Scott is - aldus Lukács - in staat historische en sociale verschijnselen op een 'realistische' manier te beschrijven en wel zó, dat wij ons in dat verleden kunnen verplaatsen en de beschreven personen en groepen niet tot anachronismen uitgroeien. Met steun van Lukács heb ik hier een kernbegrip binnengesmokkeld: realisme. Wat bij Scott tot uitdrukking komt - aldus een minder dubbelzinnige uitspraak van deze marxistische criticus - is 'a higher development of the realist literary tradition of the Enlightenment...'. We zullen dus nog een stapje terug moeten.

Overigens niet alleen op aanraden van Lukács[3.].

Deze stap maakte Walter Scott ook zelf. In zijn inleiding bij een herdruk van *The castle of Otranto* van Horace Walpole (een typische Gothic Novel ... zware luchten, silhouetten van ruines, een piepende deur, grootvaders stem uit een schilderij) prijst hij de schrijver uitbundig. Weliswaar kan hetgeen Walpole beschreef niet gebeurd zijn, zegt Scott, maar 'het komt overeen met de denkbeelden van de mensen uit de periode waarin het verhaal speelt'. Walpole wilde niet alleen boeien, maar ook een beeld geven van een tijd 'which held each strange tale devoutly true'. Omdat hij geprobeerd heeft zich te verplaatsen in een tijdperk met totaal andere zeden is zijn verhaal zo aangenaam en veel beter dan 'iedere poging de bijgelovigheid van een feodaal tijdperk te verzoenen met onze filosofische scepsis'. Scott spant de Gothic Novel hier wel iets te opvallend voor eigen karretje, zoals uit het voorwoord van Walpole bij de tweede druk van *The castle of Otranto* en het verhaal zelf mag blijken. In dat voorwoord doet hij weliswaar een stapje in een nieuwe richting (zo spreekt hij van 'wetten van waarschijnlijkheid'), maar uiteindelijk is zijn ideaal geheel in de traditie à la Shakespeare: dat het de taak van de schrijver is de natuur een spiegel voor te houden, waarbij dan onder 'natuur' een onveranderlijke grootheid verstaan moet worden, die niet alleen de 'eerste werkelijkheid', die Hella Haasse noemt (de fysieke), omvat, maar ook de tweede (culturele) en derde (psychische). Zoals bij Shakespeare de couleur mentale - een kernaspect van de historische romans - tussen bijv. *Julius Caesar* en *Hendrik VIII* niet of nauwelijks verandert, zo is de sfeer in *The castle of Otranto* alleen opmerkelijk door het bizarre. Van een duidelijke situering in tijd en plaats is geen sprake.

Toch vindt men in meerdere studies het gelijk van Scott gedeeltelijk bevestigd en een uitwerking van Lukács opmerking over de relatie tussen het 18de eeuws realisme en de historische roman. Zo wijst Ian Watt er in zijn briljante studie over het ontstaan van de roman in de 18de eeuw bijvoorbeeld op, dat de ontdekking van tijd en ruimte de essentiële vernieuwing van dit literaire type was, dat passend 'novel' genaamd werd. Personen kregen eigenschappen en werden (in sommige boeken althans) niet langer gereduceerd tot types. Hun karakter onderging veranderingen in de loop van het verhaal. Er was sprake van plaats - en tijdsaanduiding.

> Defoe en Richardson zijn de eerste grote schrijvers in onze literatuur, die hun intriges niet op de mythologie, de geschiedenis, de legende of voorgaande literatuur baseerden. Daarin verschilden zij van bijvoorbeeld Chaucer, Spenser, Shakespeare en Milton, die gewoonlijk traditionele intriges verwerkten en dat in laatste instantie deden, omdat zij de in hun tijd heersende opinie huldigden, dat de natuur volmaakt en onveranderlijk is en daarom een definitief beeld geeft van de menselijke ervaringswereld.

Om dat laatste gaat het hier voornamelijk. Vandaar ook, dat bijvoorbeeld Aristoteles en Descartes - om twee pijlers te noemen van de renaissancistische en classicistische esthetica - de geschiedenis in vergelijking met de literatuur ('poëtica') en filosofie van geringe waarde achtten: de historie laat slechts enkelvoudige feiten zien (Aristoteles) of onzuivere waarheden (Descartes); daarom zijn literatuur en filosofie van een hogere orde: zij doen loshangende en verdraaide gegevens in een universeel geldig en coherent geheel opgaan. Dit geheel (natuur te noemen) is eeuwig en onveranderlijk en nadert de schoonheid en waarheid. Aldus een wat verwrongen, maar ik dacht niet onjuiste samenvatting van het classicistisch 'wereldbeeld'. Ditzelfde statische wereldbeeld kwam al sinds de Renaissance geleidelijk op de helling te staan en brak in de 18de eeuw in stukken, bij sommigen althans. De gedachte, dat menselijke ervaringen op een of andere manier gekoppeld zijn aan tijd en ruimte, dat algemene uitspraken over natuur en mens niet langer waarheden zijn, maar op zijn best 'netten' om het denken over een veelvormige natuur mogelijk te maken, is waarschijnlijk even revolutionair als de gelijktijdige omwentelingen in Frankrijk op sociaal en politiek en in Engeland op economisch gebied. Deze zelfde gedachte is de scharnier in de ontwikkeling van de historische roman en bracht Hella Haasse in de ban van Kleio[4.].

Op de voor hem zo kenmerkende apodictische toon zegt Maarten 't Hart in *De som van misverstanden* dat 'Scott ... ongetwijfeld meer invloed (heeft) gehad dan ooit enig ander schrijver. Hij heeft de gehele negentiende eeuw onder zijn voogdij genomen, hij is een gletscher waaruit vele rivieren ontspringen'. Nu is dat eerste 'ongetwijfeld' niet juist, al is het alleen maar omdat 't Hart evenmin als ik zou weten hoe een invloed-top-tien opgesteld zou moeten worden. Die arme Vergilius, zielige Homerus, Dante e.t.q., in elf woorden uitgesloten van deelname aan de strijd om de eerste plaats. Maar dat Scott een loden hypotheek op de 19de eeuw heeft gelegd valt niet te ontkennen.

Het begin van Scott's zegetocht over het continent van Europa valt vrij precies te dateren, als we Baldensperger mogen geloven[5.]: 1827. Van Edinburgh tot Parijs, van Wenen tot Milaan, van Kopenhagen tot Petersburg, aldus deze grondlegger van de Vergelijkende Literatuurwetenschap, las men Scott, probeerde men hem na te bootsen en schreef men lofzangen op zijn persoon en boeken. Baldensperger geeft een bibliotheek vol namen, titels en uitspraken om zijn stelling kracht bij te zetten. Tegen zoveel overmacht past alleen een ingetogen instemming: Scott valt na 1827 niet meer uit de literatuurboekjes weg te denken.

In ditzelfde jaar, dat Balzac, Stendhal, Hugo en ook nog de oude Goethe indrukken van de 'Homère de l'histoire' (Lamartine) verwerkten, hield de vader van de bekende Van Lennep een weloverwogen en enthousiaste lezing in de Sociëteit Doctrina & Amicitia. 'Weinige schrijvers hebben zich, in onzen tijd, door hunne Werken, eenen meer algemeenen roem verworven, dan Walter Scott...', zo begon deze hooggeleerde heer zijn toespraak en vervolgde met een opsomming van verdiensten van de Schot: zijn boeken zijn geen opsiering, maar eerder een aanvulling van de geschiedenis; zijn schetsen van de Schotse natuur 'met al die bergen en meeren' zijn onovertroffen; zijn verteltrant maakt het verhaal belangwekkend en onderhoudend. Daarmee raakte Van Lennep het eigenlijke onderwerp van zijn lezing: Het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding, zoals ook de volledige titel van zijn lezing luidde. Schotland mag dan wel zijn bergen en meren hebben, Zwitserland zijn Alpen, maar hebben wij niet onze duinen? Of, zoude het oord misdeeld zijn, waar rivier tussen bloemhoven en lustwaranden kronkelt, waar de duinbeek onder het eikenloof ruischt, en de nachtegaal uit de bloeijende meidoren zingt?'.

Het publiek moet driewerf 'neen' geknikt hebben. En naast deze natuur, aldus nog steeds Van Lennep, hebben wij ook nog een boeiend verleden: Floris en Karei de Stoute, Bredero en Gijsbrecht en nog zovele anderen.

> Zo winn' Holland in luister en mogendheid aan;
> Niet door schaamte gedrukt en veroordeeld,
> Maar gerust bij het staren, in nijverheids baan,
> Op der Ouderen voetstap en voorbeeld.
> (Hollandsche duinzang)

Van Lennep's opwekking vond gehoor, niet alleen bij zijn zoon, maar ook bij Drost, Truitje Toussaint, Oltmans en anderen. Een lange keten van schrijvers, die meestal Nederlands' oudheden en soms ook zijn natuur als inspiratie voor gevoel en verbeelding namen. Een uitgebreide beschrijving van hun boeken, thema's, overeenkomsten en verschillen is te vinden in de dissertatie van Willem Drop, *Verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw.* Een wat droge, maar qua uitwerking gedegen studie.

In het voorgaande hoofdstuk werd het ontstaan van de historische roman gekoppeld aan het 18de eeuwse realisme. Dat was op zijn hoogst een halve waarheid en bovendien waarschijnlijk de minder bekende helft. In de meeste handboeken immers vindt men dit genre als een typisch ‘romantisch’ genre beschreven: òf als een uitvloeisel van een vorm van Weltschmerz (: vlucht in het verleden), òf als een aspect van de ‘ontdekking van het vaderland’. Dat laatste klinkt wel heel duidelijk door in de woorden van Van Lennep. Zijn aandacht voor Hollandsch’ duinen maakt het alleen maar waarschijnlijker, dat het hier om een vorm van romantiek zou gaan. Die vlucht in het verleden uit Weltschmerz drukte Adriaan Loosjes naar aanleiding van zijn *Maurits Lijnslager* aardig uit: dat hij ‘ter opbeuring van mijn geest over de zware rampspoeden, die mijn geteisterd vaderland blijven treffen, (zich) verplaatst (had) in deszelfs blinkendst, zoo al niet gelukkigst tijdperk’. De Gouden Eeuw natuurlijk. Overigens wees Van Lennep in zijn lezing ditzelfde boek als een soort historische roman avant la lettre aan.

Het heeft natuurlijk weinig zin, zeker in dit verband, om door te kneuteren over de vraag of de historische roman nu tot het realisme of tot de romantiek gerekend moet worden. Zoals altijd in dit soort gevallen is er voor beide beweringen iets (en genoeg) te zeggen. Dat Lukács de (goede) historische roman in de realistische traditie plaatst, hoeft niemand te verbazen: zijn dialogen met Brecht, bezetenheid van Balzac en pleidooien voor het sociaal-realisme geven alleen al aan, dat zijn gezichtspunt hier en daar blinde vlekken vertoont. Hetzelfde geldt, maar dan met bijna tegengestelde argumenten voor iemand als Van Tieghem, die de historische roman hardnekkig binnen de romantiek opsluit[6].

Dat er zulke tegengestelde meningen kunnen bestaan over de historische roman zegt niet alleen veel over de critici, maar ook over het genre. De historische roman hinkt voortdurend op twee, bijna tegengestelde principes: aan de ene kant de historische juistheid, aan de andere kant de literaire vrijheid. De schrijver van dit soort boeken nadert ofwel de pure historicus en stelt zich een dergelijke taak als Balzac in zijn Comédie Humaine: ‘de geschiedenis te schrijven, die zovele historici achterwege gelaten hebben: de geschiedenis van de zeden’; òf hij kiest de weg van een andere ‘leerling’ van Scott, Victor Hugo:

> na de pittoreske, maar prozaïsche roman van Walter Scott (hij bedoelt *Quentin Durward* CvdH) is het moment gekomen van een ander soort roman, mooier en naar mijn mening vollediger. Die roman zal tegelijkertijd episch en dramatisch zijn, schilderachtig, maar ook poëtisch, realistisch maar ook groot en zal Walter Scott op één lijn brengen met Homerus.

Dit is het programma van de pure literator, de fantast, de romanticus, die de geschiedenis als kneedbaar materiaal en niet als doel ziet.

Op deze tegenstelling zou de historische roman in zijn ideaaldenkbare vorm van een juist evenwicht tussen geschiedenis en literatuur spoedig stuklopen. Precies deze tegenstelling ook geeft de twee richtingen aan, waarin dit genre zich na enkele min of meer geslaagde pogingen tot combinatie van beide polen zou ontwikkelen. De eerste richting na een periode van overwicht in het realisme al spoedig als bastaard binnen de literatuur; de tweede als uiterst dominant. ‘Résurrection du passé, à moi, à moi’, riep Flaubert tot zijn dagboek in de nacht van 12 juni 1858, net terug van een studiereis naar Tunis en Carthago (vgl. *Salammbô*). Daarmee gaf hij de richting aan voor de meeste ‘geaccepteerde’ historische romans. Men leze *er Een berg van licht* of *Een zwerver verliefd* maar eens op na.

Hella Haasse

In bijna alle romans van Hella Haasse is er sprake van een 'zoeken naar het verleden'. In *Oeroeg*, haar romandebuut, zoekt de ik-persoon naar een vriend uit het verleden en de verloren sfeer van het land van herkomst. Een speurtocht, die niet uit nieuwsgierigheid ondernomen wordt, maar uit noodzaak, omdat Oeroeg en die sfeer in de ik-figuur gebrand staan 'als een zegel, een merkteken'. In *De verborgen bron* zoekt Jurjen Siebeling naar het verleden van zijn vrouw Rina en daarmee naar haar moeder Eline en huize Breskel; ook hier is het vooral een speurtocht naar zichzelf, zijn relatie en zijn leven. De kettingroman *De ingewijden* steekt wat dit betreft ingewikkelder in elkaar. Het gaat iets te ver om ook hier de tocht naar het verleden als centraal aspect aan te wijzen, maar afwezig is deze zeker niet. Lucas Gosschalk reist naar Griekenland om zijn godinnen te zoeken, Marten Siebeling gaat met zijn vader naar Zuid-Frankrijk om dezelfde Eline uit *De verborgen bron* op te sporen en - vreemde ontwikkeling - vindt haar zonder het zelf te weten. Zó zou ik door kunnen gaan: Edmond in De duvel en zijn moer, de koffer in De kooi (beide in *De meester van de neerdaling*), de flash-backs in *Cider voor arme mensen*, het historisch onderzoek van Antonia Graving in *Huurders en onderhuurders*, in de meeste romans van Hella Haasse ligt de sleutel in het verleden en dan spreek ik nog niet eens over haar historische werken, *De tuinen van Bomarzo* ('Ik wilde naar Bomarzo. Wat ik daar hoopte te vinden had ik niet kunnen zeggen, maar ik had die tuinen nodig, al wist ik niet hoe en waarom') en de twee autobiografische geschriften.

Het is verleidelijk om deze historische speurzin in verband te brengen met een verlies aan identiteit, gevolg van de onafhankelijkheid van Indonesië. Zoals de opkomst van de historische roman en zeker van de romantische variant daarvan deels zijn verklaring vindt in een vorm van onbegrepen nostalgie naar de agrarische samenleving van vóór de Franse Revolutie, zo zou men de gerichtheid van Hella Haasse op het verleden aan een politieke ontwikkeling kunnen koppelen, die haar vaste grond onder de voeten wegsloeg. Zo bezien leverde *Oeroeg* de rode draad en zijn de historische romans de ontdekking van wèl onuitwisbare 'krassen op een rots'. Maar dit blijft speculatie, hoewel ingegeven door Hella Haasse zelf: 'voornaamste prikkel is hier (bij de historische belangstelling CvdH) altijd geweest bitter weinig te begrijpen van de bodem, waarin mijn ervaringen en waarnemingen wortelden'.

In een interview met Max Pam in het NRC van vorig jaar zei Hella Haasse, dat het voor haar bijzonder moeilijk is om één of meerdere thema's in haar werk aan te wijzen. 'Mijn thematiek is, dat alles en iedereen met elkaar verbonden is. Dat niets op zichzelf staat...'. Dat lijkt me juist (is dat een thema?), maar niet precies genoeg.

Hella Haasse legt immers veelal geen relaties in de ruimte, maar in de tijd. Dingen, personen, gebeurtenissen krijgen hun reliëf doordat ze opgenomen zijn in de stroom van de tijd, of om het beter te zeggen met een wat 19de eeuwse filosofische uitdrukking: in de 'stroom van het worden'. Eeuwig, onophoudelijk. 'Er zijn rivieren, wier loop onderaards een oorsprong neemt. Ergens springt de stroom tevoorschijn uit de bodem, maar de bron blijft voor mensenogen verborgen, diep in het gesteente', aldus een aantekening van Jurjen Siebeling. Niet alleen de bron blijft voor altijd verborgen maar ook de rivier, omdat een schrijver niet meer kan doen dan een klein stukje van dit onophoudelijk stromen te fixeren. Vandaar ook, dat bijna alle romans van Hella Haasse met een open einde, een vraagteken, eindigen. De vondst is hoogstens voorlopig, omdat het vast-leggen van een deeltje van de tijd een truc is. Geen werkelijkheid, maar een modelletje van de werkelijkheid. Oeroeg blijft uiteindelijk onvindbaar, zoals de diepte van Telaga Hideung onpeilbaar blijft en de tuinen van Bomarzo hun labyrinthisch karakter niet prijsgeven. Vandaar als laatste woorden in *De tuinen van Bomarzo* het volgende opschrift: Nacht en dag/zijn wij waakzaam/gereed/tegen iedere aanslag te hoeden/deze Bron. Méér dan een poging vermoede relaties bloot te leggen kan de schrijver niet bieden.

> Niets is ooit geheel voorbij. De geschiedenis kan op duizend manieren herschreven worden. Verborgen onder de oppervlakte van het geijkte beeld der historie, in de diepte, de massa van dat ontzaglijk materiaal, liggen, nog nooit 'gezien', de verbindingspunten van andere beelden met een ander perspectief en volstrekt andere vormen en afmetingen.

Maar hoe betrekkelijk ook, teruggaan in de tijd levert uiteindelijk de beste gezichtspunten op. Beter dan rondlopen. Daarom beoefent Hella Haasse meerdere keren het genre van de historische roman; daarom ook grijpt ze in haar contemporaine romans zo vaak terug naar het verleden. 'In het heden kun je niet over je eigen horizon heenkijken, maar een voorbij tijdperk biedt de mogelijkheid de gebeurtenissen in een perspectief te zien' (Interview Max Pam).

> Kennis van het verleden, de in de vorm van een gelijkenis gecomprimeerde periode van die menselijke ontwikkelingsgeschiedenis, kan het ons beter mogelijk maken de plaats van onze actualiteit te bepalen in het grote verband van de Historie
> (*Zelfportret*).
> Van de compacte veelkantigheid en veelvoudigheid van het bestaande, die men in het dagelijks leven voortdurend ervaart, meende ik voorlopig (ze spreekt over *Het woud der verwachting* en *De scharlaken stad* CvdH) slechts met behulp van historisch materiaal een 'model' te kunnen maken
>
> (*Persoonsbewijs*).

Men ziet, het is geen geschiedenis omwille van de geschiedenis. Evenmin als Jurjen Siebelink Breskel zoekt om Breskel, de ik-figuur Oeroeg omwille van Oeroeg, zoekt Hella Haasse het verleden vanwege zijn historische curiositeit. Talloze keren heeft ze dat gezegd en herhaald. De geschiedenis geeft uitzicht op het heden en dit op zijn beurt op het ik, dat zich daarin beweegt. Haar autobiografisch *Zelfportret als legkaart* is (niets anders, zou ik bijna zeggen) het verhaal van die drie lagen: Kleio in de gedaante van Elckerlyc en Elckerlyc ben ik. '... Mijn ivoren toren gecamoufleerd als kasteel'.

Dit proces tussen drie lagen is vanzelfsprekend ook omkeerbaar. Niet alleen is Hella Haasse het eindpunt van haar historische arbeid, maar eveneens het vertrekpunt. Ook dit heeft zij talloze malen beklemtoond - terecht natuurlijk -, ondermeer in een vraaggesprek met Jan Brokken voor de HP. 'Mijn visie op historische figuren is maar een van de vele mogelijkheden. Het is: vu à travers mon temperament. Wat ik over die figuren geschreven heb zegt waarschijnlijk meer over mijzelf dan over die figuren....'

Dit vu à travers mon temperament laat zich in eerste instantie aflezen uit de keuze van de personages. Opvallend is, dat alle hoofdfiguren uit de historische romans ook zelf de pen hanteren. Charles d'Orléans was één van de meer bekende lyrici uit de 15de eeuw en zijn gedichten vervullen ontegenzeggelijk een functie in *Het woud der verwachting.* Giovanni Borgia is schrijver aan het pauselijk hof (was hij dat ook?) en krijgt als medespelers 'in het perspectief' niemand minder dan Vittoria Colonna, Michelangelo, Guiccardini, Machiavelli en Aretino. Claudius Claudianus vindt men in de naslagwerken beschreven als één van de twee belangrijkste dichters van de vierde eeuw. En voor diegene, die de laatste twee historische werken van Hella Haasse ook in dit rijtje wil zetten: mevrouw Bentinck is een verwoed schrijfster van brieven (een literair genre in de 18de eeuw) en voor de markiezin de Merteuil geldt hetzelfde. Al is ze dan fictief.

Niet alleen het ‘beroep’, maar ook situatie en karakter van de hoofdpersonen vertoont overeenkomsten. Allen zijn het verschoppelingen, zwervers, zoekers. Charles d'Orléans verkeert 25 jaar van zijn leven in ballingschap en is ook daarvoor en daarna een soort verschoppeling. Of dat een juist historisch beeld is, is een tweede, maar in *Het woud der verwachting* is hij zó getekend.

> Achter mijn katheder (heb ik) sympathie voor Charles d'Orléans ... trachten te wekken, door de verschillende fasen van zijn leven zó te karakteriseren, dat hij, passief, ten prooi scheen aan een soort noodlot, waartegen geen verzet mocht baten.

Ook Giovanni Borgia in *De scharlaken stad* heeft iets van een tragische loser in niemandsland. Op zoek naar zijn afkomst vindt hij slechts geruchten. ‘Borgia ben ik; tweevoudig, drievoudig Borgia misschien’. Zo begint deze roman en hij eindigt met een andere naam. ‘Zoon van Farnese, broer van Pierluigi. Ik *wil* dit geloven. Farnese ben ik, Farnese...’. De oplossing van Giovanni's duistere afkomst zal nooit komen en omdat het verleden oningevuld blijft is er geen hoop op de toekomst (hoe typisch Hella Haasse!). Tenzij hij tijdelijk in staat is het raadsel van zijn verleden op te lossen.

> Messer Pietro had gelijk, dat ik er beter aan deed vooruit te kijken. Maar om tot inzicht te komen moest ik er eerst van overtuigd zijn, dat ik in het verleden geen aanwijzingen voor mijn toekomst kon vinden. In het begin zwierf ik doelloos door Rome....

Hij zwerft er nog. Van hetzelfde laken een pak bij Claudius Claudianus. Verbannen uit Rome, op zoek naar zijn afkomst en zelfs wanneer die bekend is ‘onherroepelijk afgewezen, buitengesloten’.

Van andere aard is de vraag of het vu à travers mon temperament ook waarneembaar is in de keuze van de periodes. Men zou, gezien het voorgaande, mogen verwachten, dat Hella Haasse een bijzondere voorkeur heeft voor ‘tijdperken op de grens’; tijdperken, die wankel, onduidelijk, onzeker zijn. Die verwachting blijkt heel aardig te kloppen.

Hoewel historici de laatste decennia heel wat nuanceringen hebben aangebracht bij het ‘traditionele beeld’ (Burckhardt, Huizinga), dat de periode tussen ca. 1400 en 1550 een soort breuk in de geschiedenis betekende, is deze visie in grote lijn toch overeind gebleven. De structurele benadering van het verleden, met aandacht voor langzame ritmes in plaats van onverwachte zwenkingen, heeft weliswaar de geleidelijkheid van dit veranderingsproces duidelijk gemaakt, maar die verandering zélf niet ontkent. De periode waarin zowel *Het woud der verwachting* als *De scharlaken stad* en *De tuinen van Bomarzo* vallen wordt ook nu nog gezien als een tijd van beroering, van ‘crisis’ in de oorspronkelijke betekenis van het woord: een scheiding tussen twee werelden. ‘Het is of er toen iets openbarstte, terwijl eigenlijk de tijd en de mensen en de mogelijkheden nog helemaal niet zover waren, een begin van bloei die werd verstikt door tegenkrachten...’ (Hella Haasse in een interview met Margaretha Ferguson in Het Vaderland). De drie genoemde boeken zijn dan ook vanuit dit perspectief geschreven; een perspectief dat niet alleen juist is, maar blijkbaar ook nog goed aansluit bij de gevoelswereld van Hella Haasse. Daarom ook, denk ik, dat *De tuinen van Bomarzo* van deze drie het meest geslaagd is. Door de keuze voor de essay-vorm is de verknoping tussen temperament en historische realiteit volmaakter. Hier staat Hella Haasse direct tegenover een tijdperk. In de twee romans diende zij altijd nog rekening te houden met het ‘eigen leven’ van haar personages. In *De tuinen van Bomarzo* schuiven de meest intieme uiting van het persoonlijk temperament, de droom, en het karakter van een dubbelzinnig tijdperk ongehinderd in elkaar tot een fenomenaal beeld.

Laat ik kort zijn over de twee andere periodes die Hella Haasse in haar historisch werk beschreven heeft. De grilligheid van de vierde eeuw (*Een nieuwer testament*) is zonder twijfel gemakkelijker aan te tonen dan die van de 15de, eerste helft 16de eeuw. Niet alleen denk ik dan aan de (ook voor dit boek zo belangrijke) strijd tussen christen- en heidendom, maar ook aan de volksverhuizingen, die men traditioneel in 375 laat beginnen. Claudianus was toen 10 jaar. En wat die teweeg gebracht hebben laat zich het beste uitdrukken in het wit tussen deze en de volgende regel: een blanco, een nieuw begin. Wat betreft haar laatste twee boeken lijkt het mij iets moeilijker uitspraken in dit verband te doen. Niet zozeer, omdat de 18de eeuw geen periode van beroering zou zijn (dat was hij wel degelijk), als wel omdat dit thema hier minder sterk aan bod komt.

> Ik houd het ervoor, dat de romanvorm hier een façade is en dat we in wezen te doen hebben met ‘histoire romancée’, een geromantiseerde biografie subs, kroniek, die grotendeels in de standaardwerken lag verscholen. Hierdoor wordt de leeswaarde van het boek niet verkleind, maar wel de verdiensten van de schrijfster, van wie wij, na haar debuut, de novelle *Oeroeg*, iets anders hadden verwacht dan dit nauwelijks op originaliteit aanspraak makende ‘navertellen’ der geschiedenis.

Aldus het harde en m.i. onterechte oordeel van Vestdijk (Parool 1 juli 1950). Vestdijk heeft gelijk, wanneer hij wijst op het kroniekkarakter van het boek: wie bijvoorbeeld de door Hella Haasse geciteerde studies van Pierre Champion naast de roman legt, wordt getroffen door de overeenkomsten. Het historisch relaas wordt op enkele uitzonderingen na (bijv. de eerste ontmoeting met Villon) op de voet gevolgd. In de opbouw van het boek domineert de historica. Vestdijk beoordeelt dat als 20ste eeuwse literator met het trefwoord originaliteit hoog in het vaandel. Vandaar negatief. Ik beoordeel het anders, als historicus, moe van de talloze kwantificerende en beeldloze studies, die met alle positieve verdiensten ook heel wat onkruid in de geschiedenisstudie gebracht hebben. En dus positief, uiterst positief. Het is geen compliment voor de historici, dat een boek als *The distant mirror* van Barbara Tuchmann in talloze talen druk na druk beleeft. Het mag dan wel zijn, dat hetgeen moderne historici schrijven ‘juister’ is dan de esthetisch gekleurde verhalen van vooroorlogse geschiedkundigen (ik geloof daar echter niets van), maar wat is de zin van die juistheid, wanneer niemand er kennis van neemt? *Het woud der verwachting* werd in 1980 voor de 12de keer herdrukt. Op zijn minst een indicatie, dat het mogelijke gebrek aan originaliteit ruimschoots vergoed wordt door een verdienste, die beslist niet van mindere kwaliteit hoeft te zijn: het vermogen tot beeldvorming. Het is bovendien wat naief van Vestdijk om te veronderstellen, dat daar geen originaliteit voor nodig zou zijn. Zo'n beeld ligt tenslotte niet voor het oprapen!

Valt er dus vanuit een ander standpunt heel wat af te dingen op het oordeel van Vestdijk, ook zijn classificatie van *Het woud der verwachting* in de fotografie-sfeer lijkt mij niet geheel terecht. Weliswaar worden de hoofdlijnen van het verhaal bepaald door de historische gegevens (geboorte van Charles d'Orléans, strijd tussen Orléans en Bourgondie, moord op Louis d'Orléans etc.), maar daarnaast blijven er nog tal van plekken open, waar de historicus een vraagteken moet zetten en er het zwijgen toe doen. Daar is niet langer de historica Hella Haasse aan het woord, maar de literator. Want hoe verantwoord en overwogen haar invullingen in veel gevallen ook mogen zijn, ze blijven fictief. De oogopslag van Cousinot, de sprong van de hond van Isabeau, het klokgelui in Parijs, al die duizenden details, die bepalender zijn voor het boek dan het historisch raamwerk, liggen voor altijd verborgen onder het stof van Vadertje Tijd. Alleen de romancier kan ze er met meer of minder succes onder vandaan halen. Vestdijk wist dat beter dan wie ook.

Is *Het woud der verwachting* met andere woorden terecht door Hella Haasse een roman genoemd, in vergelijking met *De scharlaken stad* en *Een nieuwer testament* lijkt dit boek inderdaad meer op een 19de eeuws geschiedwerk dan op een moderne roman. Zoals in meerdere gevallen is Hella Haasse ook hier de beste criticus van eigen werk en dan vooral in het hoofdstuk ‘Herlezen’ in *Persoonsbewijs.* ‘Het woud der verwachting is een verbeelding in één vlak, alles in volgorde, alles ‘op zijn tijd’. Dat is nog een vrij simplistische manier van zien en beleven... Geleidelijk moet ik mij bewust geworden zijn van een behoefte aan een meervoudig, gecompliceerder beeld van de werkelijkheid. Dit blijkt uit de keuze van onderwerp en uit de aanpak van *De scharlaken stad*: ‘niet een reeks perspectiefloze, minutieus geschilderde taferelen, als het ware punten op één lijn ... (maar) ... een verbeelding van een uit vele ongelijksoortige lagen bestaande, onophoudelijk veranderende werkelijkheid’. In dit boek gaat het niet ‘om een volgorde van “en toen, en toen en vervolgens en tenslotte”, maar om veel ingewikkelder zich dwars door de tijd, door meerdere dimensies van “zijn” uitstrekkende processen van oorzaak en gevolg’. Hella Haasse voegt daaraan toe, dat het onderwerp - de Renaissance - een dergelijke opbouw mede ingaf; iets wat me uiterst onwaarschijnlijk lijkt. Ook het Frankrijk van Charles d'Orléans immers zou men op een dergelijke, perspectivistische wijze kunnen bekijken. Mogelijk met nog meer resultaat. Bovendien is ook *Een nieuwer testament* uit ‘ongelijksoortige lagen’ opgebouwd en de 4de eeuw vertoont toch wel nauwelijks overeenkomsten met de 16de. Nee, in de enkele jaren, die *Het woud der verwachting* scheiden van *De scharlaken stad* heeft Hella Haasse een vrij ingrijpende ontwikkeling doorgemaakt: niet langer het historische, maar het literaire aspect kreeg in haar romans het overwicht. Niet de feiten, maar de constructie. Zij gaf een andere oplossing aan het dilemma, dat iedere historische roman kenmerkt. En dat zij die oplossing in de loop der jaren nog verfijnde blijkt uit de verschillen tussen haar roman over Giovanni Borgia en haar boek over Claudius Claudianus. De tweede is qua constructie zonder twijfel geraffineerder dan de eerste.

Hella Haasse zou echter nog een tweede ontwikkeling doormaken, afleesbaar uit haar laatste twee ‘historische romans’, *Mevrouw Bentinck* en *Een gevaarlijke verhouding.* Lag in *Het woud der verwachting* de klemtoon op het historische en in *De scharlaken stad* en *Een nieuwer testament* op het literaire, alle drie zijn het historische romans, balancerend op het wankele evenwicht tussen historie en roman. In haar laatste twee werken is het evenwicht verbroken. *Mevrouw Bentinck* is een stuk geschiedschrijving, bijna de bloemlezing van een bronnenuitgave. *Een gevaarlijke verhouding* staat - voorzover het niet essayistisch is - geheel op de andere pool. Met een fictieve markiezin uit de 18de eeuw voert een ikpersoon uit de 20ste eeuw een briefwisseling, deels over zaken, die uit de fantasie van een 18de eeuws schrijver zijn voortgekomen, deels over literatuur en wat daarin zoal ter sprake komt. De werkelijkheid is hier zover weg, dat het niet eens meer zin heeft van een historische roman te spreken. Het is een fata morgana, pure literatuur. Hella Haasse heeft alle fases, die in de ontwikkeling van de historische roman te vinden of te bedenken zijn, doorgemaakt. Op één na.

De laatste pagina's van *Een nieuwer testament* geven een mooi stukje psychologische geschiedschrijving. Claudianus verneemt, dat hij de kleinzoon is van Eliezar, de Egyptische jood: ‘... het is alsof er een zware last op zijn schouders ligt en in hem verzinkt, deel wordt van zijn borstkas, zijn hart vermorzelt: een brok marmer of graniet, een stuk van een reliëf’. Het is een centraal moment in de roman: de nu duidelijke verknoping van de twee hoofdpersonen met hun gemeenschappelijk verleden leidt tot een roerend einde, waarin zowel Claudianus als Hadrianus aan de grenzen van hun twijfels en zekerheden raken. Mogelijk heeft dit zelfs de dood van beide personen ten gevolge, maar duidelijk is dat niet. In ieder geval schrijft Claudianus naar aanleiding van de onverwachte onthulling zijn nieuwer testament, waarin hij het ‘onrecht van vaderloos geboren worden’ hekelt en zijn vorm van volwassenheid (in tegenstelling tot die van het christendom) omschrijft als ‘de moed tot lucide onderzoek, tot kritiek - ook op zich zelf...’. Dezelfde ontknoping brengt Hadrianus aan de rand van zijn einde: ‘hij hoeft maar één beweging te maken, zijn hand met die dunne huls van glas naar zijn lippen te brengen. Een geur van bittere amandelen'. Met deze scène wil ik terugkeren tot het uitgangspunt van deze beschouwing, waarin gewezen werd op de gebondenheid van normen en gevoelens aan tijd en omstandigheden. Een erkenning, die aan de wortels van de historische roman bleek te liggen en tevens werd aangewezen als een crux in het werk van Hella Haasse.

Psychologische geschiedenis en mentaliteitsgeschiedenis behoren tot de minst ontwikkelde historische disciplines. Verwonderlijk is dat niet: hoe vorm je in vredesnaam een beeld van de meest intieme gevoelens en opvattingen van mensen uit het verleden; waarop baseer je je; hoe voorkom je een grove vorm van projectie, etc.?? De problemen zijn legio. Bevredigende oplossingen hebben beoefenaars van deze jongste loot in de geschiedschrijving - op het onvermijdelijke handjevol goede uitzonderingen na - nog nauwelijks geboden. Maar één ding wordt toch langzamerhand (in Nederland valt b.v. te denken aan het door historici versmade werk van Van den Berg) wel overduidelijk: dat opvattingen en gevoelens betreffende zo primaire zaken als geboorte en dood, de relatie ouders-kind, verdriet en angst sterker veranderen en veranderd zijn dan wij (nog) kunnen vermoeden. Antropologisch onderzoek heeft dat nog veel sterker aangetoond dan de eerste voorzichtige stappen van historici en sociologen op dit gebied. De gevoelens die Hella Haasse in haar historische romans uitdrukt, komen op mij - en ik neem aan ook op anderen - niet ongewoon, niet écht anders, over; onze opvatting van volwassenheid komt toch wel overeen met die van Claudianus en we kunnen ons voorstellen, dat een machtig gezagsdrager als Hadrianus beroepsmatig de ‘gewaarwording van radeloosheid’ kent. Maar golden en bestonden dergelijke opvattingen en gevoelens ook in de vierde eeuw na Christus?? Is het niet even waarschijnlijk, dat in een periode van massale slachting, onvoorstelbare kindersterfte en het gebruikelijke te vondeling leggen de band tussen kinderen en ouders totaal anders was dan tegenwoordig. Dat de binding met een ‘patroon’ bijvoorbeeld veel sterker was en (klein) kinderen dus andere gevoelens gehad zouden hebben bij de ontdekking van hun afstamming?. Ik weet er geen antwoord op, maar wel zou ik talloze psychologische facetten in het werk van Hella Haasse kunnen aanwijzen, die voor een 20ste eeuwer allerminst ongewoon zijn. Ik denk dan ook, dat je wat dit betreft zou moeten concluderen, dat haar historische figuren eigenlijk tijdgenoten zijn, hoewel in een andere entourage.

Dit is geen verwijt en kan het ook moeilijk zijn: vanuit het standpunt van de literator niet, omdat Hella Haasse alle vrijheid heeft te doen wat zij wil; bovendien ook nog een brug moet slaan naar de lezer, die wellicht niets zou herkennen in hem onbekende gevoelens en normen; ook de historicus kan haar niets verwijten, zolang hij het zelf niet beter weet. Het gaat hier dan ook niet om een oordeel, maar om een constatering: dat in de historische romans van Hella Haasse (de ons bekende) Elckerlyc in de kleren van Kleio op het toneel komt.

Uitgeleide

Pieter Breughel's schilderij *De volkstelling in Bethlehem* geeft misschien beter en in ieder geval sneller het gebrek aan historisch besef in voorgaande eeuwen aan: een sneeuwlandschap met trapgevels, schaatsende kinderen, ruines van een middeleeuwse donjon, een romaanse kerk en daartussen, als verdwaald, een ezel met Maria. Terecht dan ook kijkt een os (als enige!) wat verbaasd naar dit uitheemse span. Ik denk niet, dat Breughel niet wist, dat een dergelijk landschap en een dergelijke architectuur in Bethlehem in het jaar 0 onmogelijk waren. Het interesseerde hem eenvoudigweg niet. Schoonheid als waarheid, eeuwig en onveranderlijk, waren in zijn ogen interessanter dan te verwaarlozen historische feiten.

Met een greep van enkele honderden pagina's in de beeldende kunstboeken beland ik tussen de twee wereldoorlogen, in de Republiek van Weimar. Duidelijker en beter dan foto's geven de tekeningen van Grosz, Otto Dix en Alfred Kubin een sfeer aan. De verwrongen ruiter van de apocalyps van Georg Grosz toont weerzinwekkender dan het meest afschuwelijke archiefbeeld een stukje Duitse geschiedschrijving. De feitelijke werkelijkheid is hier eveneens misvormd en daarom juist zoveel beter weergegeven. Een standaardformule sinds het expressionisme.

In de inleiding tot dit verhaal noemde ik Louis Ferron een van de weinige jongere schrijvers, die historische thema's in zijn romans verwerkt. Laat ik *Het stierenoffer* als voorbeeld nemen. Er zijn op het eerste gezicht meerdere redenen om te veronderstellen, dat het hier om een historische roman zou gaan. In de eerste plaats de flaptekst: ‘Het verhaal speelt zich af in de periode tussen de eerste wereldoorlog en de onweerhoudbare opkomst van Hitler’. Een datering, die men in de tekst bevestigd vindt: de beschrijving van de woelige sfeer na de Eerste Wereldoorlog in het begin, de moord op ‘een minister’ (Rathenau) halverwege en het optrekken van de nazi's aan het eind van het boek. Bovendien heeft Ferron een literatuurlijstje toegevoegd met drie contemporaine en drie historische geschriften. Dat moet een waarschuwing aan de lezer zijn (net als het boekenlijstje bij *Het woud der verwachting*), zo in de trant van: ‘kijk lezer, dit boek is wel een roman, maar helemaal verzonnen is het toch niet. Ik heb me serieus gedocumenteerd en je moet niet alleen mijn fantasieën, maar ook mijn “visie” op deze periode serieus nemen’.

Toch zou het op het tweede gezicht onjuist zijn ingeval van *Het stierenoffer* van een historische roman te spreken. Daan Cartens noemde in dit tijdschrift (november 1980) Ferron's werkwijze ‘het historische suggereren’, een terminologie die goed op zijn plaats lijkt. Ferron suggereert een historisch gebeuren, maar maakt dat geheel ondergeschikt aan zijn grillige fantasie. Het geweld en geneuk, de bizarre vleermuis en de rituele aspecten laten het boek onmiskenbaar uit het spoor lopen van de schoolboekjes-geschiedschrijving over de Republiek van Weimar. Te onmiskenbaar, te duidelijk: dit kan niet langer een historische roman zijn. Het wankele evenwicht is verstoord. De balans is doorgeslagen naar de kant van pure fantasie.

Hiermee zou de kous afgedaan kunnen zijn. Toch niet helemaal bevredigend naar mijn mening. Immers, zoals de bewuste misvorming (vanuit het gezichtspunt van de realist) in de tekeningen en schilderijen van talloze ‘modernistische’ kunstenaars een betere weergave van een werkelijkheid kan zijn, zo biedt een fantastische verdraaiing aan iemand als Ferron de mogelijkheid de hallucinante sfeer en toekomst van Duitsland in het Interbellum uit te beelden. Beter wellicht dan een meer realistische beschrijving.

Het is aanlokkelijk je af te vragen of de 20ste eeuwse historische roman er zó uit zou moeten/kunnen/mogen zien. Zo blijkt en blijft de historische roman een uiterst moeilijk genre, dat - zoals nu wel duidelijk zal zijn - geen genre is. En om nog eenmaal Hella Haasse en met haar een ander te citeren: ‘De waarheid laat zich alleen verbeelden met behulp van een procédé, dat niet op fotografische nauwkeurigheid is gericht: “... savoir mentir pour exprimer la vérité” (Marcel Arland)’. Daarvan werd Hella Haasse zich in de loop van haar literaire werkzaamheid steeds meer bewust. Maar je hebt nu eenmaal grote en kleinere leugenaars.

Foto gemaakt vóór het begin van een Boekenmarkt in de Bijenkorf in Den Haag, vermoedelijk 1952.
Achterste rij, staand v.l.n.r.:
?, Rico Bulthuis, Adriaan v.d. Veen, Annie Romein-Verschoor,
Inez van Dullemen,?, Hella S. Haasse, Anthonie Donker,?,
Ferdinand Langen, Willy Corsari,?,?.
Rij daarvóór, zittend v.l.n.r.:
Mies Bouhuys, Ab Visser, Godfried Bomans, Henriëtte de Beauford,?, Jeanne v. Schaik-Willing, Henriëtte van Eyk,
Top Naeff, Kitty de Josselin-de Jong, Clare Lennart.
Eerste rij, zittend v.l.n.r.:
Max Dendermonde, Aar v.d. Werfhorst, Emmy van Lokhorst,
H.J.H. Keuls,?, Siegfried van Praag.

Eindnoten:

1. S. Dresden, ‘Rondom de historische roman’, in: *Handelingen van het 25ste Nederlandse filologencongres* (Groningen 1959). J. Brandt Corstius, Historie, roman en historische roman (Utrecht 1959). Dat zijn de artikelen. Het boek is de verderop genoemde diss. van W. Drop. Indirect betrekking op de historische roman heeft het boekje van J. Kamerbeek, *Tenants et aboutissements de la notion ‘couleur locale’*, dat eveneens in Utrecht verscheen (1962). Leuker dan al deze studies vond ik het oudere boekje van de vermaarde J. Prinsen J. Lzn., *De oude en de nieuwe historische roman in Nederland* (Leiden 1919).
2. Het artikel van Oversteegen staat onder dezelfde titel in Vestdijkkroniek dec. 1974, no. 6; de natuurlijk discutabele criteria, waarop de percentages zijn berekend en die getallen zelf zijn te vinden in een artikel van P. Kralt in dezelfde kroniek: 'Experimenten met het historische ‘ik’ (juni 1977, no. 16).
3. De beste inleiding vind ik *The age of realism*, uitgegeven in de Pelican guides to European literature door F.W.J. Hemmings. Onmisbaar in dit verband is het werk van Georges May, ondermeer *Le dilemme du roman au XVIII*^{e} *siècle* (PUF 1963). In diezelfde Pelican reeks ook *The age of Enlightenment*, uitg. door R. Grimsley. Het boek van Lukács heet overigens gewoon *The historical novel* (Londen 1962). Als aanvulling daarop in ieder geval: Ursula Brumm, ‘Thoughts on history and the novel’, in: Comparative literature studies VI (1969).
4. Ian Watt, *The rise of the novel*. Studies in Defoe, Richardson and Fielding (1957, ook in Pelican). Handige inleidingen tot begrippen als classicisme etc. in The critical Idiom serie onder uitgeverschap van John D. Jump.
5. F. Baldensperger, ‘La grande communion romantique de 1827. Sous le signe de Walter Scott’, in: Revue de littérature eomDarée, 7de jrg. (1927).

6. Paul van Tieghem in *Le romantisme dans la littérature européenne* (Parijs 1948). De lezing van D.J. van Lennep is opnieuw uitgegeven met de duinzang door Garmt Stuiveling en herdrukt in 1978. Hierover is ook nogal wat literatuur, die men bij Knuvelder kan vinden (deel III, p. 295).

Charles Vergeer en Hella S. Haasse
Mme de Merteuil

Het verhaal, de personen in veel boeken zijn soms zo onintelligent voorspelbaar dat je na een dertigtal bladzijden al niet verder behoeft te lezen om ongeveer te weten hoe dat allemaal wel aflopen zal. Gelukkig strekt die voorspelbaarheid zich doorgaans nog wat verder uit zodat je bij voorbaat al kunt weten boeken als die van lieden als Henri Knap nog niet cadeau te willen hebben. Nog gelukkiger is het echter dat er wel veel goede en intelligent geschreven literatuur is en zelfs zoveel dat ik daarvan nog een fikse stapel bijeen kan hebben op het nachtkastje naast mijn sterfbed. Die zekerheid ontlenen we niet zozeer aan de grote hoeveelheid van meesterwerken alswel aan hun karakter. Een aantal boeken, *Le rouge et le noir* bv., of personen, Goethe in de eerste plaats, zijn zo onuitputtelijk dat elk lezen door herlezen gevolgd wordt. Die personen die schreven willen we hier verder buiten beschouwing laten alsmede ‘des Dichters Grossneffe’: noch de lamp, noch de talrijke vliegjes er omheen krijgen onze aandacht, maar het licht, de personen die beschreven worden.

Sommige van hen zijn, zoals gezegd, na een dertigtal bladzijden al uitgeput, anderen halen met moeite of juist glansrijk de eindstreep. Maar er zijn er ook die ons, het boek uit, blijven achtervolgen en soms jaar in jaar uit, als bv. madame de Rênal. Het aardigst is natuurlijk als ook de schrijver zelf geobsedeerd raakt van zijn eigen figuren. Zo schrijft Arthur van Schendel in een op 24 juli 1907 te dateren aantekening ‘Mijn vriend Tamalone is mij zoo dierbaar geworden, ik ken hem zooals geen ander hem kent. Laat ik dan voortgaan met het verhaal van zijn leven.’ En hij schreef een tweede roman met Tamalone als hoofdfiguur - hoewel deze aantekening duidt op het voornemen daar nog een derde aan toe te voegen -. Dit voorbeeld is natuurlijk met tal van andere aan te vullen en in vele variaties. Soms komt een hoofdfiguur uit een boek in een ander boek als bijfiguur weer op - als de vorst Negeljoedow bij Tolstoj, die we herhaaldelijk het genoegen hebben te ontmoeten - soms is het een heel gezelschap muskeiters dat een twintigtal jaren na hun heldhaftig overlijden weer springlevend - door Dumas natuurlijk - verschijnt. Ook kan dezelfde persoon merken dat hij in een volgende roman vergelijkbare lotgevallen moet ondergaan onder een andere naam, zoals Julien Sorel aan Fabrique del Dongo overkwam. Maar bij hen was tenminste de schrijver, Stendhal, nog dezelfde gebleven. Anderen, de vermaarde Dr. Watson is onder hen, moest het gebeuren dat ze boven hun wieg diverse schrijverskoppen zagen loeren.

Dat laatste geeft nogal problemen. Natuurlijk is het fijn als een ander doctor, na eeuwenlang als onbeduidenheid het ene boek in het ander weer uitgewandeld te zijn, tenslotte Goethe ontmoet en als Dr. Faustus de onstervelijkheid ingetild wordt. Maar dat was Goethe en dus uitzonderlijk. Doorgaans is een uit de pen van een schrijver gevloeide figuur zozeer aan zijn schepper gebonden dat als die de pen neerlegt ook hij of zij er zich bij neer te leggen heeft dat er voortaan misschien veel over hem of haar geschreven zal worden, maar dat ze nooit meer door de hand en aan de hand van een ander schrijver nog een stukje verder zullen kunnen leven. Tenzij als bleke schim of totale andere. De vos Reinaerde leefde eens en herleefde zelfs door Goethe niet meer. En als Casanova door toedoen van Schnitzler nog een keer terugkeert, herkent niemand hem meer. En dat is jammer want hoe graag zagen we hem terug. Ook na twaalf delen memoires is hij nog niet uitverteld en is mijn nieuwsgierigheid enkel verder geprikkeld. Het gevolg is lijvige levensbeschrijvingen van mensen als Casanova of Stendhal, die overbodig zijn omdat juist zij dat zelf op een zo onverbeterlijke manier al gedaan hadden.

Soms is een boek 'af' en soms niet - zonder dat dit iets zegt over de waarde ervan. Zo is *Een Hollands drama* van Van Schendel 'af' en verlangt niemand nog wat meer te weten te komen over figuren als Floris en Werendonk. En zo is *Les liasons dangereuses* onaf. Het boek verscheen in 1782 onder het mom dat hier een keuze gedaan zou zijn uit een veel groter pakket brieven. Die keuze deed, meldt het titelblad, M.C... de L.... Stippeltjes waarvoor wij kunnen invullen Choderlos de Laclos. Behalve dat hij maar een keuze geeft en in voetnoten vaker verklaard andere brieven terzijde gelegd te hebben, is het tergenst dat het boek vrij abrupt afbreekt. Het eindigt met een voetnoot waarin gezegd wordt dat 'Des raisons particulières et des considérations (...) nous forcent de nous arrêter ici.' En de lezer die zich daarmee niet tevreden geeft wordt afgescheept met de vage belofte dat 'Peut-être quelque jour nous sera-t-il permis de compléter cet ouvrage; mais nous ne pouvons prendre aucun engagement à ce sujet.' Het is er dan ook niet van gekomen. En toch, hoe graag had ik meer gehoord van deze daar beschreven mensen, vicomte de Valmont, de 'onschuldige' Cecile, en, vooral, de markiezin de Merteuil die al snel de naam kreeg de meest verdorven vrouw uit de literatuur te zijn.

Hoewel er in de twee eeuwen die sinds de publikatie verstreken zeer veel over dit boek, de schrijver, de figuren en problemen erin geschreven is moesten we tweehonderd jaren wachten voordat de markiezin zelf weer naar de pen greep. In 1976 immers werden nog een aantal brieven gepubliceerd, helaas maar een veertiental, uit de correspondentie tussen haar en de hedendaagse mevrouw Hella S. Haasse.

Titel van het boekje is *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven.*

Dit boek, roman staat op de kaft, is goed verteld, intelligent en met veel gevoel voor de historíese fiktie geschreven. Ook is het uitverkocht en de uitgever, Querido, zegt dat een herdruk binnenkort niet te verwachten is. Jammer is dat, want het is een van de aardigste en boeiendste publikaties van de laatste jaren.

Toen ik begon met erover iets te schrijven poogde dat even erudiet te zijn als het beschrevene. Eerst kreeg E. du Perron er van langs die - *Verz. Werk* II, 527 over Valmont, en anderen zoals Casanova en de hertog de Lauzun, opmerkt dat ze zich aanstellen als de haan in het kippenhok, dat hun verleidersrol een puberteitsdroom is en hun serieus nemen van de erotiek even vermoeiend als de capriolen van een hengst. Tableau! Ook gnuift hij bij het bedenken hoe mannen als Saint-Just of

Diderot die markiezin de Merteuil ‘in twee drie brieven rondement haar vetje’ hadden gegeven. (In de brieven gewisseld met Ter Braak, die achter dit artikel schuilen, kan men een en ander nog wat bouder geformuleerd terugvinden). De affiniteit van Du Perron voor de markiezin was niet erg groot, tekenend is wellicht dat hij zelfs haar naam nooit op de juiste manier weet te spellen.

Daarna werd bezwaar aangetekend tegen dat wat Peter Gay, in *The party of Humanity*, pp. 133 w., over burggraaf en markiezin beweert. Paul Hazard kwam er bij, en met hem een heel regiment Franse libertijnse - of erotiese schrijvers (sters) uit de achttiende eeuw. Tot ik bedacht dat dit alles wel een heel erg Hollands, gewichtig antwoord was op die zoveel Franser, en speelser brieven van mevrouw Haasse en markiezin de Merteuil. De prullenbak gaapte verveeld maar werd de mond gesnoerd.

Een gelukkig toeval redde mij uit de ontstane situatie: de verhuizing immers van Neeltje Voort. Het was wel een groot huis, voor zo'n mager meisje, waarin ze te wonen kwam, maar van onder tot boven vol met boeken. Nu is het natuurlijk bekend dat zij, middels haar oom Cornelis, geparenteerd is aan de familie C, maar ik heb al vaker gemerkt dat over haar betovergrootmoeder, Bregje Voort, minder geweten wordt door de, zich desondanks gecultiveerd noemende, Nederlanders. Van haar is niets gebleven dan een portretje, dat hierbij voor het eerst gepubliceerd wordt, en een klein stapeltje brieven. De waarde daarvan beoordele men zelf. Voor haar was het blijkbaar een kostbaar pand uit de tijd dat zij dienstmeid was bij de gevluchtte markiezin. De wijze waarop deze brieven uit de catastrophe die volgde gered zijn is mij onbekend: ik trof ze aan in de boekenkast van Neeltje, tussen bibelotjes, bonbondoosjes en wat strikjes en lintjes. Destijds, toen het voor de veiligheid van Valmont en de markiezin nog nodig was het te laten blijken alsof de ene dood en de ander door de pest getroffen was, konden ze natuurlijk nooit gepubliceerd worden. Die reden is thans vervallen.

Bij de uitgave van deze documenten moet ik nog aantekenen dat er een duidelijk verschil van hand valt te constateren. De eerste zes brieven verschillen zeer van het daarop volgende. Sommige geleerden, die ik ernaar vroeg, menen hier de hand van madame Lapinse de Lahaye in te herkennen.

(Later bleek nog dat ze daarin goed gezien hadden).

1. Mme de Merteuil aan de Vicomte de Valmont

Dank voor je schrijven, Burggraaf, het heeft me niet in het minst verrast. Behalve je faam was je knecht Azolan je reeds vooruit gereisd en hoorde ik van hem je lot. Wil je nu van Brussel zelf komen en mij het slot vertellen? Zeer vereerd, waarde Burggraaf, maar ontvangen zal ik je niet. Tussen ons is het oorlog en parlementairen uitgesloten. Want wat is uw doel anders dan onder dekking van een witte vlag en gebeuzel over vrede stichten mij werkelijk onder een wit laken voor minder een stichtelijke handeling te krijgen? Is bij jou niet elk middel geoorloofd om, zoals je zegt, een vrouw eronder te krijgen? Ik bedank, lieve vriend, en schrijf je liever van een afstand dan afstand te doen van mijn vrouwelijke voorrechten. Hoe ik ontsnapt ben? Niets eenvoudiger dan dat voor wie enig vertrouwen heeft in de ware aard van dat merkwaardige monstertje dat mens heet.

Je weet van die aardige scène in de Opera, die door zovelen, - ach hoe verkeerd is dat, - als Finale opgevat werd. Het heeft me werkelijk vermaakt, maar aan de grote ernst waarmee de optredende dames te kennen gaven dat ik naar hun mening totaal verloren was, kon ik wel opmaken, dat het geen kwaad kon als ik dit koddige amateurgezelschap eens wat te hulp schoot. Hun verlangen was simpel, hoe deerlijker mijn nederlaag hoe heerlijker zij het zouden vinden. Hun instemming was dus gemakkelijk te verkrijgen, want, moeten we in de kunsten ons nog matigen en naar regels omzien, in de werkelijkheid kan wat smakeloosheid geen kwaad. Vergeef mij dus, waarde Burggraaf, dat ik wat overdrijf, maar let op het publiek en merk hun luidruchtige bijval. En bedenk ook dat laken niet aangaat waar ik toch zelf de rol van slachtoffer op mij neem.

Zo liet ik dus het praatje rondstrooien dat ik ziek was en merkte dat een ieder, die nog geen week geleden vol plichtplegingen en betuigingen hunner welgemeende gevoelens hun opwachting in mijn salon kwamen maken, zich thans zeer verheugden. Om mijn goede vrienden nog wat meer ter wille te zijn liet ik dus de koortsen nog wat hoger stijgen en twee dagen later liet ik mijn trouwe Victoire bossen stro aan de deurklinken bevestigen ten teken dat de pest mij getroffen had. Dat trof wel en hun verwensingen kwamen wonderwel overeen met mijne wensen. Geen groter vermaak dan leedvermaak, mijn beste Burggraaf, en terwijl ik iedereen met een enkel woord en een bosje stro tevreden gesteld had weken de spiedende ogen voor mijn quarantaine en gaven mij ongestoord gelegenheid mijn vlucht verder voor te bereiden.

Ook de magistraat bleek mij zeer genegen en bood haar hulp. Het hof te Dijon, onder voorzitterschap van die vermaarde President de Tourvel, een figuur indrukwekkend door imposante krullenpruik vooral - hoewel onduidelijk is of dat ding dient om de nog grotere warboel die eronder steekt te verzinnebeelden of juist om de zinnebeeldige hoorntjes, die jij hem, beste vriend, zo sierlijk opgezet hebt te verbergen - dat hof dus, was zo onvriendelijk mij mijn proces te laten verliezen. Het arrest was zeer edel, redde enkele schuldeloze kinderen - ik meen onschuldige kinderen want schulden hebben ze al veel en zullen ze minder snel kwijtraken dan hun onschuld - van de bedeling, en bedeelde de, hoewel niet bijzonder armlastige, leden van het hof ook met enkele procenten. Dat was de President wel gegund, daar deze jonge weduwnaar in Parijs zo ingetogen in Dijon wat opgetogen was geworden over een aantal dames. De zeden dezer damer waren hem bijzonder aangenaam en in de ledige uren, die het hof hem liet, maakte hij hen het hof die hem toestonden bij hen zijn beursje te ledigen.

Ook ik heb onderwijl niet stilgezeten en toen het hof te Dijon zo ferm begon uit te pakken besloot ik in Parijs mijn koffers in te gaan pakken om, wat de geachte President zal noemen, mijn *de jure* ontnomen bezittingen *de facto* het land mee uit te nemen. Kwestie was alleen om alles ongezien over de grens te brengen maar de ware aard van het mensdom hielp mij weer op de haar zo kenmerkende edelmoedige wijze.

Het lot der dwazen is ons ter vermaak te dienen.

Welaan, die dwazen hielden mij al te hinderlijk in het oog maar verlangden als altoos wel weer om voor het lapje gehouden te worden. Dus bond ik mijzelve een lapje voor het oog en liet de roddel verspreiden dat de pest mij een oog ontnomen had. Iedereen was hier tevreden over, mijn vrienden keken niet meer naar me om maar babbelden in hun salons over mij, en ik, mijn beste Burggraaf, ging er ondertussen ongezien en stillekens vandoor. Nog tijdens deze eenzame reis zorgde die gepruikte warbol te Dijon voor een beetje amusement door zwaaiend met zijn rechtersstaf heel vervaarlijk te dreigen, maar toen ik hem attent maakte op een curieus briefje - nog in mijn bezit - waarin hij mij een tijdje terug wat galanter dreigde zijn rechte staf boven zijn krullend haar te laten verheffen, verslapte zijn aandacht plots voor mij en was hij zo nalatig pas een arrestatiebevel uit te vaardigen, toen de grens reeds door mij gepasseerd was.

En derhalve zend ik je nu mijn beste wensen voor je gezondheid, lieve vriend, uit dit allerellendigste dorp, den Haag, den 5-den Januarius 1783.

2. Vicomte de Valmont aan mme de Merteuil

Hoe vervelend, lieve markiezin, pauvre aimable malade, te moeten toeven in zo'n land vol molens, meiden en melkvee. C'est le vide qui règne ici: de molens draaien en de meiden, enfin ik zal je wat opvrolijken met beter nieuws. In Parijs worden thans twee zaken druk besproken: de nieuw te benoemen aartsbisschop en uw charmante persoontje. Wat die hooggeplaatste prelaat aangaat, de bisschop van Autun en de kardinaal Rohan hadden in Rome reeds instemming verkregen voor hun plan de bisschop van Sens dit ambt te geven, maar de koning verzet zich ertegen en koestert de wonderlijke opinie, dat tenminste de aartsbisschop in de hoofdstad van zijn rijk iemand dient te zijn die nog in een God gelooft. Dit gemis compenseert notre saint archevêque echter met zijn vaste geloof in vele godinnen.

Zo schijnheilig als deze devots van het hof, zo dwaas ook wat men daar allemaal over jou, lieve vriendin, weet te vertellen. Dans la nuit tous les chats sont gris, maar zo gauw ze tegen de lamp lopen blijkt het verschil, niet in de daden, vlei ik mij te denken, maar in de intelligentie waarmee ze bedreven werden. De mensheid, je weet het even zo goed als ik, markiezin, bestaat uit slimme schavuiten en eerlijke idioten, en alleen de eersten zijn de aandacht waard.

Wat is er toch op tegen dat jij die aartshaan De Prévan, zo trots op het verschalken van zoveel kippetjes, eens over zijn stokje liet struikelen? Je overtroefde die al te veel snoefde!

En wat klaagt de President van het hof te Dijon toch dat, terwijl hij zich inspande jou je bezit te ontnemen, jij je inspande mij zijn vrouw het hof te doen maken en, markiezin, altijd geheel tot jouw dienst bereid, te bezitten? Men wil bovendien dat je, schone vriendin, demonies en pervers zou zijn, enkel omdat je jouw lieftallig leerlingetje Cecile wat terwille was in haar wens de liefde wat meer te mogen doorgronden. Het meisje voerde je ten verderve en hare ridder maakte je ongelukkig, zegt men. Hoe onbillijk zó zijn leergeld te betalen.

Want óf het meisje is werkelijk naïef en rein en haar Danceny ridder, maar wat klaagt men dan dat zij onschuldig nonneke in een klooster en hij vroom ridder te Malta werd? Óf, wil men het ander, wees dan zo eerlijk te bekennen dat haar onschuld wel gepaard ging met een grote mate van nieuwsgierigheid naar de keerzijde ervan en gans gene afkerigheid daarvan met overgave te genieten. En volgde zij niet het koninklijke voorbeeld van Louis le Bienaimé die steeds ouder steeds jongere meesteressen had? De koning was wel oud maar bezat nog de kracht van het goud. Zij, heel natuurlijk, hoewel prim en pril weet zelf wel wat ze wil.

En dan ons riddertje - ce pauvre petit Danceny - wat beklaagt men hem mateloos. En inderdaad, voor de dames was hij, met zijn grote vermogen en geringe verstand, zeer begerenswaardig, ik geef het toe, hoewel ik denk dat die combinatie van kwaliteiten voor jou, markiezin, niet de reden was van je toegevendheid jegens hem. Ook meen ik dat zijn onschuldige liefde minder te beklagen is dan onze dames wel doen en zelf weet je maar al te goed hoe snel deze wakkere ridder zijn wapens in het steekspel der liefde van zijn maar even minder bereikbare geliefde Cecile naar jou richtte, beminde vriendin. Toch moet ik toegeven, dat deze povere amant werkelijk alleraardigst was in zijn woede. Nadat jij zo onbescheiden was geweest hem inzage te verlenen in mijn brieven aan jou en hem dus op de hoogte bracht van mijn liefde voor zijn geliefde was die brave jongen echt furieus en moest en zou hij mij in een duel het naar zijn mening mij ontbrekende deel van mijn opvoeding bijbrengen. Charmant, niet waar? Ik kon hem dat genoegen onmogelijk onthouden maar vreesde toch dat hij minder snel zou genezen van de wonden hem toegebracht door mijn floret dan van die der liefde opgelopen in uw bed. Wat wonderlijk zijn de mannen soms, markiezin, je had hem moeten zien, hoe hij snuivend en snoevend alle salons afliep: een ware woesteling. Maar glimlach maar niet om die brave ridder Blaaskaak van u: dat het vuur soms zo hoog oplaait is toch der vrouwen schuld, gij zijt de blaasbalg lieve vriendin.

Hoe dat duel afliep? Wel, iedereen in Parijs schijnt het te weten, smadelijk en dodelijk voor ondergetekende. Men weet dat ik, bedroefd over uw verraad, vergat me goed te verdedigen en spreekt met veel genoegen over mijn met kogels doorzeefde lijk als gold het een gezellig bezoekje aan het abattoir. Maar daar als beest te hangen lokt mij heel wat minder aan dan in mijn vrije en vrijende leven wat verder de beest uit te hangen. Omdat ik nu veilig in Brussel ben aangekomen en omdat jij, beminnelijke vriendin, verregaand deel hebt in het gebeuren, zal ik jou dus ook maar een meer waarheidsgetrouw verslag van het hele voorval geven.

Je moet dan weten dat des ochtends voor zessen het bos voorbij het tolhek te Meudon een bijzonder aangename plek is voor wat overpeinzingen en lectuur. Daarmee korte ik de tijd die voor het duel nog verstrijken moest. Maar het leek mij volgens de regels, die eisen dat bij een tweegevecht de uitgangsposities gelijk dienen te zijn, vereist ook onze jonge vriend wat lectuur te verschaffen. Omdat hij voor uw eer en uw beider liefde meende in het krijt te zullen treden scheen het mij wel zo gepast hem op dat stuk wat beter voor te lichten en liet hem dus in het begin van de nacht de afschriften bezorgen van jou lieve, ik mag zelfs zeggen liefdes-, brieven. Ik rekende op zijn nieuwsgierigheid en mocht verwachten dat door deze list lust last zou worden. Op het eerste gezicht was de ridder het hiermee eens want toen hij even na zessen verscheen verried zijn beteuterd gezicht dat jouw brieven hem zowel zijn nachrrust ontroofd hadden alswel de lust nog ooit een nacht met u, lieve markiezin, door te brengen. Treur dus samen met mij, gelijktijdig verloren wij deze edele ridder, zij het jij als amant en ik als vijand.

Het speet mij wel dat daarmee de reden van ons samenzijn was komen te vervallen. Toch kan ik je nog, lieve vriendin, een alleraardigste episode vermelden want, stel je voor, de levensmoede ridder scheen enige troost niet onwelkom te zijn en met het vertrouwen dat slecht opgevoedde kinderen zo eigen is klopte hij bij mij aan om raad. Wij vonden elkaar al snel, immers een gemeenschappelijke liefde bindt nauwelijks maar gezamenlijke haat deste meer. Hoe voelden wij ons beiden door dezelfde vrouw deerlijk bedrogen. Ik mat het allemaal breed uit, nam de brieven erbij en had moeite mijn gelaat in de vereiste droevige plooi te houden toen de ridder, eerst niet van zins het slagveld te verlaten zonder dat één van ons beiden gevallen was mij plotseling om de hals viel en wij samen, arm in arm en hij nog snikkend, de arme jongen, het veld van eer verlieten. Dit resultaat is natuurlijk alleen te danken aan uw fraaie brieven en je zult het me toch wel niet euvel duiden dat ik de vrijheid nam ze de ridder mede te delen. Jijzelf gaf daarin het goede voorbeeld. Bovendien is het niet meer dan billijk dat nu de ridder en ik gelijkelijk hun portie van uw warm kloppend hart krijgen, ook de schriftelijke getuigenissen daarvan maar moeten delen. En, mochten deze redenen je nog niet overtuigen, luister dan naar wat iemand van je eigen sexe raadt: quand on a quelque chose, il faut la montrer. De opnieuw gesloten vriendschap kwam mij al snel te stade want in Parijs zelf werd de grond me wat te heet onder de voeten, en ik oordeelde het raadzamer een tijdlang te verdwijnen. Geen grondiger verdwijning dan onder de grond, dacht ik en zon dus op middelen mijn dood te bewerkstelligen. Het beste was natuurlijk alsnog gebruik te maken van de aanvankelijke voornemens van de ridder, en die brave jongen was mij al snel daarin geheel ter wille. Veel hoefde hij immers niet te doen, eigenlijk niet meer dan hij doorgaans doet: wat kletsen. Over medewerking had hij niet te klagen, al mijn kennissen ontvingen het bericht van mijn nederlaag in het duel met graagte. De ridder was blij dat hij na al die nederlagen althans deze overwinning kon melden; de vrienden waren blij dat recht vóór slecht ging en dikten het verslag van de ridder zó aan dat eer hij nog de straat uit was ik al het hoekje om heette te zijn. Met dat laatste was ik op mijn beurt erg blij, het stelde mij in staat in alle rust mijn zaken te regelen en enkele dagen later de stad te verlaten. Eergisteren kwam ik hier in Brussel aan en ontving uw brief hedenavond. Morgenochtend in alle vroegte vertrek ik naar Holland waar ik ook jou mijn opwachting zal maken. En ik zal je weten te vinden, lieve vriendin. Tot zo lang

Votre scélérat, en Bruxelles, woensdagavond laat.

3. Mme de Merteuil aan de vicomte de Valmont

Beste Burggraaf, ik beklaag je. Je bent een van die hommes à femmes en zozeer van haar vervuld dat je al je krachten eraan verspilt. Het soort, mijn beste, is even onuitstaanbaar als onweerstaanbaar en, helaas, onverbeterlijk. Ik evenwel lijdt niet aan ce grand malheur, ne pouvoir être seul en kan je zeer wel missen. Voor mij is liefde zinnelijkheid en is het onzin je daarbij tot één man te bepalen, integendeel, gretig en grillig wil ik genieten, naar willekeur, om je dan weer even snel te vergeten als jij snel was in je verovering. Vindt je dat harteloos bedenk dan dat het hart zelve een vat vol tegenstrijdigheden is. En is dat, volgens jullie mannen, niet juist het aantrekkelijke, dat grillige, eigenzinnige en wispelturige vrouwenhart dat mint zoals het haar zint? Juist al dat onzinnige, zinneloze, onrust, jalouzie, geharrewar voor niets is het aantrekkelijke van de liefde. Hoe vervelend is een goed en edel, onberispelijk en gelijkmatig karakter dat niet op zijn tijd dwaas, grillig of bruusk kan zijn. De liefde, brave burggraaf, is een plant, die in de zon verdroogt maar in de stormen bloeit.

Het schijnt, dat de mannen gelukkig zijn door dwaasheid en dwaling, welaan, ik gun het ze. Behalve de onnozele primitieven die zich erdoor laten bedotten, zijn het enkel de verliefden, die zich laten betalen door de schelpen van Venus. Maar ik, beste vriend, laat me niet bedriegen en wil klinkende munt. Ik laat mijn liefdes niet tot woedende hartstochten worden maar temper ze tot divertisement pour mon coeur. Het vuur is om je aan te warmen en niet om brandwonden op te lopen. En dat soort wonden genezen heel wat sneller dan die door de liefde geslagen. Moi, je ne désirais de jouir, je voulais savoir. En omdat ik, gelijk gij, weet hoe het met de liefde gesteld is en de meest verwarde kronkelpaden van dit labyrinth ken, daarom, mijn vriend, zullen wij nooit meer echte liefde voor elkaar koesteren. Het spel is uit, als het met al te veel zekerheid beheerst wordt. Wij kunnen enkel nog, als de romeinse augures, als ze elkaar tegenkwamen, glimlachen om al die dwaasheden, waaraan de anderen geloof hechten en waarop onze macht berust. En onze onmacht.

Men zegt dat ik een raisonneuse impitoyable ben en de onzekerheden van het hart wil inspinnen in het zekere net dat de spin verstand altijd weeft. Dat is onzin. Ik weet maar al te goed hoe één slag van dat hart die spinnedraden verscheuren kan. Ik tracht te begrijpen, en weet juist daardoor, dat het geluk niet ligt in het gerust bezit van de geliefde of de zekerheid van de liefde maar juist in de moeite en zorg, die je je geven moet, in de tegenstand, die te overwinnen is. Niets is dodelijker voor de liefde dan een direkte, volledige overgave. Een spel met een verzwaarde dobbelsteen, die altijd zessen gooit is geen spel, en een vrouw die direkt de overwinning schenkt geen minnares.

Ziedaar, burggraaf, redenen waarom ik de vanzelfsprekendheid en zelfverzekerheid waarmee je mij en mijn liefde meent te moeten opeisen verafschuw. Je was een verleidelijk man en ik beminde je; je werd een verleider en van die walg ik.

Lieve vriend, als je toch komt, mijn zwitsers zullen je ontvangen.
's Gravenhage, 11 januari 1783.

4. Vicomte de Valmont aan mme de Merteuil

Maar markiezin, ik ken je niet terug, wat ben jij aan het moraliseren geslagen. Je opmerkingen over de liefde, die er deste aantrekkelijker op wordt naarmate de haar in de weg gelegde hindernissen groter zijn, tesamen met die over jouw zwitsers, heb ik maar als een aanmoediging opgevat, zodat ik met verdubbelde haast naar je onderweg ben. Maar tot mijn grote woede zit ik nu al een dag en een nacht vast in een Hollands stadje, volkomen onuitspreekbaar van naam, rondom omringd door weidse watervlaktes, terwijl wat er aan land nog rest dreigt weggespoeld te worden door onstelpbare regenhosen. De schipper weigert ons over te zetten en is noch voor rede noch voor geld vatbaar. Ze brabbelen hier een taaltje waar geen woord frans bij is en spoelen het laatste restje van hun pover verstand weg met een vocht dat, naar ze zeggen, gemaakt wordt in skiedamme.

Gelukkig was er hier in de herberg een dame, die ook door dit weer verhindert werd verder te reizen - ze is hollandse en op weg naar Frankrijk-die uit dat geklets wijs kon en als tolk wilde optreden. Het is ene mevrouw Lapinse de Lahaye, spreekt koeterwaals en gewoon waals, is erg intelligent en heeft - wat anders moet je met wat verstand in zo'n land doen - veel gelezen.

Ik raakte al snel met haar wat in gesprek en kan niet nalaten, lieve vriendin, jouw daar verslag van te geven, want een wonderlijk schepsel is het wel! Haar opvattingen over de liefde zijn even onbeholpen als grappig en zijn van de soort zoals men ze bij ons wel van winkelmeisjes of kamerknechten hoort. In Parijs hoef je je aandacht nooit aan dat soort platte klets te verspillen en amuseert het me enkel op de planken zoals in de nieuwste stukken van de heer Beaumarchais, maar hier in dit land is men door en door burgerlijk en heeft het volk, dat bij ons enkel het geld bezit wezenlijk meer invloed. Fi donc, markiezin, hoe stuitend!

Een enkele blik om je heen leert dat zowel het vee als de mensen hier vetter dan bij ons zijn. Welvarend noemt men het, maar mooi kan ik het niet vinden. En wat antwoordt mij dan dat wonderlijke mens, madame Lapinse?: ‘schoonheid zit niet zozeer in het uiterlijk alswel in de genegenheid die men koestert.’ Fraaie opvatting moet ik zeggen, en uitermate geschikt voor die kooplieden hier om je de minste kwaliteit aan te smeren.

Genegenheid, gevoel, echt en warm zegt ze er steeds bij, dat is wat ik steeds te horen krijg. Geen wonder, het goeie mens leest moderne o zo gevoelige boekjes van over de Rijn, iets sentimenteels over ene Werther van iemand, die nog wel minister is. Smaak voor muziek schijnt ze ook al weinig te bezitten; Christophe en Emanuel Bach, twee broers die een merkwaardig mengsel van zoetelijkheid en zenuwachtigheid voor muziek pogen uit te geven. Mij lijkt het een tot mislukken gedoemde ultramoderniteit.

Dat alles heeft haar hoofd op hol gebracht, zodat ze ook in zaken van liefde - juist in zaken van liefde zegt ze, - afkeer heeft van verstandelijkheid en een overdreven waarde hecht aan het gevoel. Het is werkelijk verbazend hoe deze dame, toch lang geen dom schepsel en ook verder geheel gezond, zulke dwaze opvattingen er op na houdt. Ik trachtte haar duidelijk te maken dat elke liefde, hoe zeer ook gehuld in idealistiese en allerdwaaste toneelspelersmoraal, uiteindelijk, ontdaan van die franje, berust op gewone zinnelijkheid, en dat de aantrekkelijkste vorm van liefde voor mij die is welke het minste gehinderd wordt door allerlei dwaze en overdreven gevoelens. Het is trouwens een bekend vooroordeel van domme mensen om verstand tegenover gevoel te zetten en niet te willen inzien hoezeer wat meer verstand ook de gevoeligheid, - geveinsd of ongeveinsd, een verschil dat moeilijk te maken is want wij houden eerder onszelf dan anderen voor de gek - vergroot. Het brave mens was ontzet en schold dit voor puur cynisme, egoïsme, lage berekendheid, perversiteit en wat niet al in zo'n hollands juffertjeshoofd op kan komen om haar onbegrip voor een wat hogere vorm van liefde uitdrukking te verlenen.

Ik kreeg plezier in het gesprek en vertelde haar een paar overwegingen, je zult het mij toestaan lieve markiezin, uit onze correspondentie. Het is werkelijk grappig te merken hoe het gewone volkje daar met zijn oordeel over klaarstaat. Direkt meende ze te weten - want vrouwen begrijpen vrouwen o zo goed denkt ze - waarom jij, markiezin, je liefde aan mij onttrok. Dat kwam, verklaarde ze en ik had moeite niet in lachen uit te proesten, omdat jij begrepen had dat ik, raadt je het vriendin?, werkelijk liefde voor de vrouw van de President had opgevat! Alsof ik niet duizend keer, in niet mis te verstane bewoordingen, de draak met haar benepenheid gestoken had! Maar voor zo'n hollandse koopmansdochter is alles duidelijk: men verlaat de ene vrouw terwille van de ander, zoals men kaas voor duiten ruilt.

Geamuseerd keek ik haar aan. ‘Als dat zo is, mevrouw’, zei ik haar, ‘wil ik u wel waarschuwen te letten op uw deugdzaamheid, want uwe opvattingen tonen treffelijk gelijkenis met die van de vrouw die, volgens u, mij liet ontvlammen.’ Ze kleurde hevig wat haar aardig stond. Zoals je zelf om je heen ziet, markiezin, gebruiken de hollandse dames bespottelijk weinig opschik en in plaats van heur schoonheid kunstig en smaakvol verder te verhogen menen ze met wat dwaas gepraat over ‘natuurlijke teint’ te mogen volstaan.

‘Mijnheer, u vleit mij, maar ik zal zorgen daar geen slachtoffer van te worden.’ ‘Slachtoffer’ zei ze, want voor onze liason dangereuse kan ze geen andere aanduiding vinden dan ‘schandelijke intriges’ en ook u beminde verschijning, aantrekkelijke vriendin, is in haar ogen wel fascinerend, en ze bewonderd de suggestie die u macht over anderen geeft, maar ze vindt je toch door en door onsympathiek.

Bespottelijk, zo'n houding, niet waar? maar vooral: oneerlijk. Want je hoeft maar even een glinstering in die heldere grijze ogen van gezegde mevrouw Lapinse op te merken, om te begrijpen dat heel die afkeer van deze hollandse dezelfde is als de huiver die een frans freuletje voelt bij een onverwachte ontmoeting met een stoere stalknecht. Men veroordeelt jouw gedrag, lieve vriendin, en deste feller naarmate men zelf meer begeerte ertoe bij zichzelf bespeurt. Men spijkert een kist niet driedubbel dicht dan slechts als men reeds de dieven verwacht.

En is het ook niet zo met jou gesteld, lieve vriendin, met je drie zwitsers voor de deur? Tijdens ons gesprek en het schrijven van deze brief is buiten het weer wat opgeklaart, verwacht dus snel jouw dief.

Geertruidenberg, 17 januari 1783

5. Mme de Merteuil aan de Vicomte de Valmont

Burggraaf, je lijkt op de italiaanse taart, die men mille foglie noemt, wel honderd deegblaadjes het houdt maar niet op. En ook jij kent, in je mannelijke zelfverzekerdheid, geen grenzen en houdt alles voor mogelijk en meent steeds maar weer verder en door te kunnen gaan. Maar ik ben ad nauseam vervuld van je en wil je niet meer; en al zou ik wel willen, het kan niet meer, alles is verder onmogelijk tussen ons. Besef dat toch en verdwijn.

Of mijn Zwitsers je al of niet zullen doden, het is mij onverschillig want voor mij ben je al lang dood.

Ik schreef je een paar dagen terug van je te walgen, en ik meende dat. Maar jij wist zelfs daarvan in je antwoord nog een uitnodiging, een lokroep te maken. Dat gedraai, vogelaar, en gefluit walgt mij want ik weet maar al te goed dat al die zoetgevooisdheid beëindigd wordt door het net, het bed.

Voor jou is enkel het doel van belang en in het verzinnen van de middelen daartoe ben je even onuitputtelijk als weinig kieskeurig.

Mij echter zul je, mocht je alsnog in 's Gravenhage komen, en het staat te vrezen van wel, niet meer aantreffen. Ik ben verhuisd en, voor jou althans, onvindbaar.

Ook schrijven zal ik je niet meer, maar een laatste verklaring zul je nog ontvangen en wel via mijn hollands kamermeisje; Bregje Voort heet ze.

Jaren terug ontmoette ik haar op een concert pour le clavecin. Ze was in het gezelschap van een wat oudere dame, heel aardig en pienter maar dochter van een schrijver schijnt het - van hollandse boeken natuurlijk, ik heb er dus geen woord van gelezen - en die stelde haar aan mij voor. In Holland gaat dat door binnensmonds wat te mompelen en daarna weer haastig en vol aandacht in de koffie te gaan roeren. Maar haar stem was helder en aantrekkelijk en dus heette ik haar Lucia. Ze was geen groot zangeres maar lief en goedhartig. Haar tengere, montere en opgewekte verschijning zal ik jou, burggraaf, maar niet verder beschrijven. Ik vrees je aandacht nu al te veel te hebben opgewekt. Ze hielp mij zeer veel tegen allerlei me hier belagend geboefte, dat met onbegrijpelijke rekeningen en verdachte zaakjes aankwam. In dit afschuwelijke land spreekt niemand een beschaafde taal en kunnen ze alleen de eindcijfers van hun bedriegerijen in alle talen zeggen. Bregje echter, hoewel dochter van een arme knecht in een chocoladefabriek, spreekt vloeiend frans en italiaans en stond dat tuig ferm te woord. Hetzelfde zal ik jou doen in mijn ultieme verklaring. Vaarwel.

(Van een onbekend adres geschreven) 18 januari

6. Vicomte de Valmont aan mme de Merteuil

Lieve vriendin, omdat ik op reis was heb ik een brief van jouw hand nog niet ontvangen, en dat is wellicht maar beter ook want hoe dichter ik bij je kom deste afstandelijker je brieven.

Ik ben thans in een mooi hollands stadje, Delft, en op twee uren van 's Hage, van jou, af. De paarden worden verwisseld en terwijl die hollandse kooplui in de herberg zitten te schransen, en ik even verlost ben van dat lage gezelschap, schrijf ik jou. Ik kom niet alleen maar ben in gezelschap van madame Lapinse. Dat wonderlijke mens heeft zich in haar hoofd gezet dat ze nodig eens met jou moet spreken. Het verstand van de meeste hollandse dames komt doorgaans niet boven het aanrecht uit, maar het hare, verlustig je er maar in markiezin, zetelt hoog op de boekenkast. Ze is beslist een speling der nauur en heeft vergeten, dat ze dubbel zoveel oren als tongen heeft, zodat ze niet alleen voortdurend de wonderlijkste meningen uitkraamt maar bovendien op al haar vragen, verwijten en verwensingen zelf nog antwoord geeft ook. Ongelovelijk wat je daarbij allemaal in de schoenen geschoven krijgt, lieve vriendin, en passend is het niet tenzij je, wat God verhoede, je elegante parijse schoentjes verwisselen zou met die afschuwelijke houten klompen van dat lompe volkje hier. Ik heb haar wat laten lezen in onze briefwisseling, enkel en alleen om mezelf het genoegen te veroorloven tussen haar gezonde wangetjes een bleek neusje te zien. Wat schrik daar zoal voor een eenvoudige provinciaalse al niet in schuilt!

Leugens, bedrog en zwendel ontdekt ze in onze brieven, en dat nog wel - en wat is er hogers in haar ogen? - in liefdesbrieven! Alsof er ooit minnebrieven geschreven zijn zonder meineden.

Niemand toont zijn ware aard, iedereen speelt vals, meent de goeierd. ‘Maar zonder maskers zouden de mensen elkaar niet herkennen, Madame’, antwoord ik haar beleefd. Ze is ontzet: ‘Liefde kan je toch niet veinzen’ meent ze. Ik schiet in de lach, ‘Maar Madame, een vrouw die verliefd is durft het niet te bekennen en een man die het niet is zal het deste stelliger verzekeren van wel. Het is een spel, madame, waarbij enkel de schijn telt.’

‘Dat zijn beginselen der diplomatie, niet van de liefde’ krijg ik te horen. ‘Diplomaten en minnaars zijn gelijk, mevrouw, beiden verzwijgen bij hun onderhandelingen de hoofdzaak.'

'Wat bedoelt u, mijnheer?'

'Les plaisirs du lit, madame.' Een kreet ontsnapte het nufje.

'Maar er is verschil, burggraaf, het eene is verstandszaak en het ander, ze sloeg de ogen op, van het gevoel.'

'Mais oui madame, sans déraisonnement, point de tendresse; et c'est, je crois, par cette raison, que les femmes nous sont si supérieures dans les lettres d'amour.'

Een belediging zag ze hier niet in, integendeel een compliment dat uitgebaat moest. Ze vatte dus goede moed en begon te beweren dat er niets dommers was dan een verstandshuwelijk. Merkwaardige opvatting! Van alle verhoudingen heeft die, bekokstoofd door op geld beluste familie en ingezegend door een listige notaris en een sukkel van een abbé wel het minst met liefde te maken; en mocht je toch zo dwaas zijn op je eigen echtgenoot nog verliefd te worden bovendien dan geldt te meer, dat je de kwade gevolgen daarvan met verstand de baas moet blijven. De liefde is van nature te ongedurig dan dat men haar kan ringeloren met een trouwring, veeleer moet men haar, in plaats van voze beloften van eeuwige trouw waar die hollandse burgerdames zo naar haken, voldoende de tijd laten, datgene wat ze al te haastig en vurig beloofde, weer te vergeten.

Aan de uitdrukking die het gezicht van madame ondertussen had aangenomen kon ik wel opmaken dat zij een grote afschuw voor mij begon op te vatten. 'Mijn God, hoe slecht bent U!' kreet ze verschrikt. Er volgde een opgewonden boutade die althans dat voordeel had dat ze aan duidelijkheid niets te wensen over liet: 'infernale trots, voor niets terugdeinzende eigenliefde, ijdelheid, innerlijke hardheid, geraffineerde begeerten en nog verfijnder wreedheid' kortom alles, zij het wellicht wat anders verwoord, dat mij in jou, lieve markiezin, zo aantrekt en het volslagen gebrek waarvan madame la Présidente de Tourvel zo oninteressant maakt.

Het was de stem van de zwakheid die sprak, de vrouw die zich altijd de dupe, het slachtoffer voelt en zichzelf niet hoger inschat dan als prooi, dat soort vrouwen echter (hier breekt deze brief af. Op de achterzijde staat nog, maar in groter, bruter handschrift):

Markiezin, ik ontvang juist je schrijven.

Verwacht me binnen een uur.

La passion ne peut être belle sans excès.

Proeve van antwoord

Wàt ik ook verwacht had in dit landelijke oord in Frankrijk, waarheen ik enige tijd geleden verhuisd ben, niet dat ik ooit een levensteken zou krijgen als dat wat ik zojuist ontving, van een 'ander ik' uit een als roman vermomde handeling die ik (inwoonster van Den Haag toen nog) in 1975 geschreven heb. Een via een litteraire tekst afgestoten zelfprojectie behoort niet onuitgenodigd terug te komen in het bewustzijn van een auteur. Maar hier is sprake van een noodkreet. Arm papieren 'ik' van vroeger, omdat ik je destijds al liet optreden in een letterlijk onmogelijke verhouding, en je zodoende heb laten worden wat je nu schijnt te zijn, vraag je me om hulp in een nieuwe merkwaardige en bepaald niet minder gevaarlijke situatie.

Je zet me voor het blok. Ik heb meer dan eens zwart op wit verklaard dat jij een geleidelijk tot personage vervormd 'zelf' was, niet identiek aan mij, zoals ik reil en zeil in mijn 'gewone' mensenleven, maar evenmin een echte romanfiguur in een eigen romanwereld. Bovendien heb ik je als het ware met één been in het heden en met het andere in de achttiende eeuw geplaatst, en je de functie gegeven van klankbord voor een personage dat ik van een schrijver van tweehonderd jaar geleden overgenomen had, gestolen, zo men wil - een lot dat *jou* nu treft, want jij bent intussen op jouw beurt geannexeerd door iemand die zich aan dezelfde litteraire diefstal schuldig maakt als ik destijds. Ik mag mij niet beklagen; maar wèl heb ik oprecht met jou te doen.

Als bijlage bij je smeekbede kreeg ik een pakje brieven, op grond waarvan ik mij een voorstelling moet maken van de omstandigheden waarin je nu verkeert. Helaas, die informatie is onvolledig. Wat had jij in vredesnaam in Geertruidenberg te zoeken, om nog maar te zwijgen van je voornemen om (in 1783!) naar Frankrijk te gaan. Ik vind het - gezien de beschouwelijke aard waarmee ik je destijds heb uitgerust - tamelijk onvoorzichtig van je te gaan fungeren als tolk en reisgezelschap voor een heer, die zich uitgeeft voor de vicomte de Valmont. Ik zeg uitgeeft, want hij *is* het niet, ondanks zijn vernuftige argumenten om het tegendeel geloofwaardig te maken. Evenmin lijkt zijn correspondente, zich noemende marquise de Merteuil, mij dezelfde als de dame die in mijn geschrift een landhuis aan de Daal en Bergse laan bij Den Haag bewoonde. Ik word uitgenodigd te geloven dat zowel de ziekte en mismaaktheid van háár, als de dood in een duel van hèm, gefingeerd waren, en ook, dat die twee op een gegeven ogenblik weer naar elkaar toegedreven worden om oudergewoonte hun spel ('sex' als een vorm van oorlogvoeren) voort te zetten. Ik ontken niet dat de toon van die brieven die ik ter inzage kreeg (de onder scherts verborgen insolentie, de als galanterie vermomde dreigementen, het 'ons kent ons, maar wees op je hoede'), op sommige momenten bedriegelijk echt is. De voornaamste reden waarom ik denk dat je te maken hebt met een pseudo-Valmont is deze: blijkens zijn woorden en optreden is hij meer een 'Lebemann' van beperkt formaat, dan een Don Juan. Hij speelt 'de Valmont'. Bij de Valmont van Choderlos de Laclos is er tussen de regels door nog zoveel meer te lezen. *Die* is cynisch, arrogant, vlegelachtig onder een vernis van charme en werelds gemak, en desondanks een gentleman; hij verovert vrouwen bijwijze van amusement en sport, en - in toenemende mate - om zich tegenover de markiezin de Merteuil te handhaven, maar bij de 'Présidente', madame de Tourvel, is het hem in wezen toch te doen om een overwinning van een heel ander kaliber, zoals hij trouwens ook zelf in niet mis te verstane bewoordingen te kennen geeft. In háár wil hij een manier-van-zijn onderwerpen, vernietigen, die (als hij echt is) de grootst denkbare, ja de enige bedreiging vormt voor hem en voor wat hij vertegenwoordigt. Ondanks kritiek en spot neemt hij haar steeds meer au sérieux. Zij is, in zijn eigen woorden 'een verbazingwekkende vrouw, een fijngevoelige, zeldzame vrouw, zoals er geen tweede bestaat', en: 'Het is mij niet voldoende haar lichaam te bezitten, ik wil haar totale overgave', dat wil zeggen, hij zal haar pas als een conquête beschouwen wanneer haar karaktervastheid, oprechtheid en onbevangenheid het hebben afgelegd tegen de kracht van haar hartstocht. De zich Valmont noemende heer die jij, mijn ex-'ander ik', in Geertruidenberg ontmoet hebt, beweert dat hij de 'Présidente' au fond een oninteressante vrouw vond, met wier 'benepenheid' hij naar eigen zeggen duizend keer de draak gestoken heeft. De Valmont, die jij en ik door Choderlos de Laclos beschreven hebben gezien, zou zich om een benepen, sentimentele, in conventies gevangen 'trut' niet zo druk gemaakt hebben; na een dergelijke verovering had hij nooit bekend (zelfs niet om madame de Merteuil te tergen), dat hier, voor het eerst, voor hem het genot langer duurde dan de bevrediging van begeerte, en dat hij zelf geloofde wat hij zei toen hij van liefde sprak. En het is wel degelijk *die* bekentenis die zijn ondergang wordt, omdat die bij de markiezin de niet meer te stuiten (want uit diepste irrationele verdrongen gevoelens voortkomende) reactie op gang brengt. Alleen door perfidie kan zij zich nog (en dan uiteindelijk slechts ten dele) handhaven. In feite betekent haar 'wraak' een nederlaag. De dame met het geschonden gezicht die ik eens in mijn verbeelding gehuisvest zag in de bosjes van Pex pretendeerde in haar anonimiteit (mogelijke) verdere vorm te belichamen van madame de Merteuil *na de nederlaag.* Evenmin als Valmont ooit zou kunnen loochenen dat hij intens betrokken was bij de verovering van de ‘Présidente’, kan de markiezin zich gedragen alsof zij de betekenis van dat gebeuren voor haar niet heeft onderkend. Een herrezen Valmont, een genezen Merteuil, kunnen ‘post-Tourvel’ nooit meer dezelfde zijn als daarvóór. Nu, de correspondenten in die mij op zo wonderlijke wijze bezorgde briefwisseling, doen alsof er niets is gebeurd. Zij hebben een dimensie te weinig! Ik vrees, dat jij in verkeerde handen gevallen bent; dat een avonturier uit Brussel (welbespraakt, geroutineerd, en op de hoogte, dat wél) en een handlangster (die óók van wanten weet) jou trachten te betrekken in een intrige waarvan ik, op basis van die paar velletjes beschreven papier, de bedoeling niet kan doorgronden. Maar ben *jij* eigenlijk wel dezelfde als mijn vroegere woordvoerdster? Eerlijk gezegd herken ik je niet uit de beschrijving die deze Burggraaf van je geeft: een provinciaals nufje (of denkt hij misschien dat ‘nuf’ een gangbare betiteling is voor een vrouw die in Den Haag woont of gewoond heeft?), intelligent en belezen maar desondanks met populair-romantische voorkeuren, een neiging tot hevig blozen en verschrikte kreetjes; en één en al morele verontwaardiging. Je maakt een zo meisjesachtige indruk (via de mededelingen van bovengenoemde heer dan altijd) dat ik mijn hart vasthoud voor de eventuele gevolgen van dat reisje naar Delft dat je in zijn gezelschap hebt ondernomen; je laat je toch, hoop ik, niet inpalmen door de vleiende interpretatie van je uiterlijke verschijning, die hij je (listig - berekend) heeft laten lezen? Vergeet niet dat je het alter ego was van een (destijds) vijfenvijftigjarige! Aanvankelijk was ik - na het ontvangen van je kreet om hulp - geneigd ieder relatie met jou af te wijzen. Ik verdacht je zelfs een ogenblik van medeplichtigheid; ik hield je even voor een lid van een klein, select groepje oplichters, wier bedoelingen ik, als gezegd, niet peilen kan. Maar omdat je begeleider je madame Lapinse noemt, moet ik wel aannemen dat jij aan hem bent voorgesteld met - bij gebrek aan beter - de naam die *ik* draag, en waarop jij als voormalig ‘ander ik’ enig recht kan doen gelden. Besef je niet dat die mijnheer alleen al bij zijn poging je naam te verfransen door de mand valt? Zou een met de geneugten van de jacht en de smaak van wildbraad vertrouwde aristocraat als de vicomte de Valmont het verschil niet kennen tussen konijnen en hazen? Ik ben bang dat hij jou voor een *tam* konijn houdt, bijwijze van spreken met één hand te vangen. Uit alles blijkt, dat hij ondanks zijn galante conversatie iets tegen je heeft; en ook dat die grief te maken heeft met je opvattingen inzake de liefde, die hij preuts, onbeholpen, ‘burgerlijk’ en sentimenteel vindt; hij verdenkt je zelfs van heilige angst voor ‘les plaisirs du lit’. Je moet dus, dunkt me, wel iets gezegd of gedaan hebben dat tot dergelijke misverstanden aanleiding geeft. Maar waar en wanneer? Ik meende je beter te kennen. Gezien 's mans mentailiteit had in elk geval de wetenschap dat hij je verslijt voor opvallend naief, maar ondertussen vol heimelijke verlangens, je zeer waakzaam moeten maken. Kennelijk ben je in de jaren sinds ik afscheid van je nam je zelfkennis kwijtgeraakt, zodat je onder druk van buitenaf een ander aan het worden bent.

Je had er beter aan gedaan binnen de context te blijven waarin ik je geplaatst hebt. Dáár hoor je thuis, als de projectie van een vrouw in haar ‘uur der waarheid’, geconfronteerd met harde feiten betreffende leven en liefde. Jouw wandelingen in de Bosjes van Pex verslonden veel energie, die anders - wie weet - een jaloezie à la Merteuil, een wanhoop à la Tourvel had gevoed. Je bent de schim van een overwonnen probleem. Ik heb je afgelegd als een kledingstuk waar ik uit gegroeid ben. Was ik al vijftig jaar of langer dood, dan zou jij nu vogelvrij zijn, letterlijk onbeschermd. Maar ik leef nog, en daarom vind ik dat ik mij je lot moet aantrekken.

Ondanks mijn bereidwilligheid, ja, zelfs uitgesproken neiging, tot speurwerk, blijf ik bij gebrek aan voldoende aanwijzingen in het duister tasten omtrent wat zich ergens in Delft heeft afgespeeld nadat de zich Valmont noemende persoon een laatste brief aan zijn correspondente afbrak, midden in een boutade over 'de vrouw die zich altijd de dupe, het slachtoffer voelt'. Wat te denken van die regels op de achterkant van het papier, later toegevoegd, kennelijk in haast en in een gemoedsgesteldheid die hem zijn voordien zo bestudeerd-elegante, intelligente-kleine handschrift deed vergeten? Hoe kon de man, die zich de houding van de ervaren roué heeft aangemeten veranderen in een bruut (want dat verraden de vorm en grootte van zijn letters)? Ik moet denken aan de metamorfose van Dr. Jekyll in Mr. Hyde. De ene associatie leidt tot de andere. Om eens en voor altijd een einde te maken aan je moeilijkheden, zal ik mijn toevlucht moeten nemen tot het middel waarvan ik me bediende toen ik je liet ontstaan: de fantasie. Ik maak mij eenvoudig meester van de situatie. Adieu, ander ik!

'Terwijl de "Burggraaf" (met een trek van geamuseerde verachting om de mond) even pauseerde na de woorden "... en zichzelf niet hoger inschat dan als prooi, dat soort vrouwen echter..." kwam madame Lapinse binnen. Zij deelde hem mee dat zij van plan was te vertrekken; zij had zich bezonnen op haar achtergrond, haar bestaansreden, en geen lust in verdere avonturen en ondoorzichtige, haar min of meer opgedrongen verhoudingen. Om haar dit zelfvertrouwen, dat hij voor bluf hield, te doen verliezen, liet hij haar lezen wat hij zojuist geschreven had, en beschuldigde haar van een laffe poging tot vlucht. Er ontspon zich een discussie, waarbij zij ontkende zich ooit slachtoffer te voelen (immers: "Man-mens, mijn vriend"!) en er nog eens de nadruk op legde, dat haar tegenzin om met hem de reis naar zijn vriendin/vijandin de Merteuil te vervolgen eenvoudig een kwestie van *smaak* was, en anders niet. Die weigering het zo vernuftig bedachte spel méé te spelen, haar (onverwachte) keuze van een aesthetisch inplaats van een moralistisch argument, en bovenal haar onvergefelijke faux pas hem tot een *vriend*, dat wil zeggen tot een in wezen háár goedgezind personage te willen bevorderen, deden de (naar ik vrees in maar dan een opzicht gestoorde) briefschrijver in razernij ontbranden. Hij stelde ter plekke metterdaad het hinderlijke mens, met wie hij toch al niet goed raad wist, in de gelegenheid het gevoel van slachtoffer te zijn in de meest directe vorm te ervaren. "Dus toch! Een uit de Bastille ontsnapte misdadiger."* waren de laatste woorden van madame Lapinse, vóór zij de geest gaf. Uit een van haar mouwen viel een door haar geschreven, maar nog niet verzonden, billet: een verzoek om goede raad en hulp aan wie haar eenmaal die geest had geschonken.'

Na op deze radikale wijze van een bijzondere vorm van auteursrecht gebruik te hebben gemaakt, zend ik de brieven die ik mèt die smeekbede ontving (een en ander in een later stadium aan mij gestuurd, maar *niet* door de als slachtoffer van een niet nader aangeduid 'nootlottig ongeval' in Delft of daaromtrent ter aarde bestelde madame Lapinse) voor de goede orde terug naar de op mystificatie beluste speelse geest die Valmont nieuw leven wil inblazen en de verblijfplaats van madame de Merteuil ontdekt meent te hebben.

Tuk op verhalen als ik ben, verzoek ik hem tevens de verdere lotgevallen van de 'Burggraaf', de 'markiezin' en Bregje Voort (*drie* gevaarlijke verhoudingen? een mariage à trois?) eventueel met behulp van de drie Zwitsers (vechtpartijen? gezagsconflicten? orgiën?) tot een sluitend patroon *aanéén te breien*.**

Ondanks verdere naspeuringen is het ons niet gelukt meer over het lot van de betreffenden te vinden dan slechts het reeds bekende *Berigt.* Derhalve drukken wij dat nogmaals af. Het is, zoals men weten zal, uit *De Nuwe Delftsche Courant* en de precíese datum ervan is helaas onbekend.

'Is heden aangetroffen en de geârresteerd ene fransche Heer, sich noemende of voorgevende te sijn Borchgrave van V .. Was int vuile kroegjen in de Smaksteeg en had dootgestoken ene joffrouw, een Haags vrouwmens so men segt. Gesegd

Heer is voorgeleyd geworden Mijne Heeren van den Gerechte om strengelijk geëxamineert te worden en, naar wij hopen en verwachten, sal dees deugniet hartelijk getrakteert en door Mijn Heer de Geweldige, die al van Utrecht afgekomen is, op het wterste gekorrigeerd worden.

So verneme we nog van den postmeester komende van Voorschoten dat daar een fel peerd een rijtuigjen kanteelen deed en ene franzoose dame daaruit gesmakt wierd, is gruwelijk gesmoort en versope inde stinksloot.

Voorts is alderhand snoeperie en slickerdemick te krijge inde winckel van Joffr. Voort.'

[N.B. Proeve van antwoord, door H.S.H. Inleiding, de zes brieven en Berigt, door Ch.V.J

Eindnoten:

* Mogelijk bekend met de aldaar verblijvende markies de Sade.

** Voor wie het niet mocht weten: 3 Suisses is een internationaal, ook in Den Haag gevestigd, winkelbedrijf in Fraaie en Nuttige Handwerken.

vervolg van pag. 32

en zijn eigen overtuigingen. Tenzij de volle waarheid nog eens aan het licht komt. Maar, zoals Axel Sandemose heeft gezegd:

'De geschiedenis wordt geschreven door de overlevenden.

Twee korte verhalen zijn ingelast in *Krassen op een rots:* het ene gaat over de Japanse spionage die vaak werd uitgeoefend onder het mom van een kappersbedrijf, het andere, *Een perkara* (letterlijk: kwestie, maar vaak gebruikt in de zin van: vrouwenkwestie) beeldt, langs de omweg van een aardige, spannende geschiedenis, eigenlijk hetzelfde oergevoel uit als in Oeroeg: Oeroeg ziet de schrijfster, blijkens haar eigen getuigenis (daardoor waagde ik het ook de blanke ik-figuur af en toe te vereenzelvigen met de auteur) als de donkere, onbekende helft van *zichzelf; Een perkara* eindigt aldus:

> Mijn halfzuster; levend teken van de halfheid die ik voel, verdeeld tussen hier en daarginds, tussen de wil tot orde, koele laaglandse helderheid, en het verlangen naar de flitsende groene glans op Gunung Hidjau'.

Ook uit deze verhalen maak ik op dat Hella Haasse zich zeer wezenlijk betrokken blijft voelen bij haar geboorteland, of dat nu Indië is of Indonesië. Van die 'huid, die maar oppervlakte blijkt te zijn,' geloof ik echt niets; hoogstens als een beschutting om zich te beschermen tegen de pijnlijke gewaarwording, voorgoed 'half, verdeeld' te zijn tussen het westerse en het oosterse in haarzelf.

> Van een omgang op niveau van gelijkwaardigheid tussen mijn ouder? en Indonesische intellectuelen heb ik nooit iets gemerkt; mogelijk speelden hierbij beperkende voorschriften van hogerhand een rol. Was ik wèl bij dergelijke contacten betrokken geweest, mijn leven zou volstrekt anders verlopen zijn
> (K).

Een uitspraak die ruimte laat voor velerlei speculatie. Enige jaren geleden al heeft Hella Haasse verklaard geen romans meer te zullen schrijven. Gelukkig is zij een auteur die zich in haar creatieve werk door geen enkel ‘beperkend voorschrift van hogerhand’ zal laten tegenhouden wanneer iets in haarzelf haar nogeens zou aanzetten die ‘donkere helft,’ die ‘halfzuster’, mogelijk in een andere literaire vorm, opnieuw te verkennen en tot leven te brengen.

Angenies Brandenburg

Hella Haasse
‘Gewoon’ een klassieke vrouwelijke schrijver

Door hun grotere neiging tot uiterlijke perfectie, zo zei eens de oude professor van Haeringen, spreken vrouwen veelal ‘verzorgder’ Nederlands dan mannen.

Temidden van de wegzinkende resten ener eens gedane studie, is dit zinnetje me altijd bijgebleven. Waarom? Omdat ik er sindsdien op ben gaan letten en het geen onware bewering vond? Omdat Van Haeringen nog over taalkunde schreef in een tijd dat men wetenschap bedreef door goed uit zijn ogen te kijken resp. zijn oor te luisteren te leggen? Omdat de grenzen tussen (geestes)wetenschap en essay vaag, om niet te zeggen bijna afwezig waren, en ik dat eigenlijk wel prettig vond?

Nu, bij het herlezen van een deel van Hella Haasse's werk, kwam dat zinnetje me weer te binnen. Helaas is de klassieke Neerlandicus destijds niet zover gegaan, ook een observatie over het vrouwelijke *schrijven* op te nemen in zijn debatje met G.G. Kloeke over Algemeen Beschaafd Nederlands. (Kloeke, ter informatie, had gekozen voor ‘verzorgd’ in plaats van het toen al belaste ‘beschaafd’, maar werd door Van Haeringen weerlegd met het onomstotelijke argument dat dan ook het zinsdeel ‘zoudn zijn oorn tuitn’, mits zorgvuldig uitgesproken, aanspraak maakte op die term). De weinigen die zich nu nog druk maken over iets als ABN, behoren allang niet meer tot de geleerdenstand; mèt het opkomen van een positivistische kijk op taal- en letterkunde is de ouderwetse schriftelijke discussie over taaleigenaardigheden verschoven naar schrijvers, columnisten en commentatoren. Iemand als mr J.L. Heldring kan er nog steeds het nodige over te berde brengen, maar mist nu eenmaal de autoriteit van de Professor. Iemand als W.F. Hermans striemt zijn rampspoedige voorzeggingen over het Nederlands Belgische auditoria in, maar is al evenmin ooit professor, waarin dan ook, geweest.

Had de oude Van Haeringen evenwel iets losgelaten over een vrouwelijke schrijfwijze, dan viel het tot in de puntjes verzorgde Nederlands van Hella Haasse tenminste thuis te brengen in een categorie die ooit door een taalgeleerde was opgemerkt, en alleen al daarom zou verdienen verder onderzocht te worden. Die zij overigens zelf, het is wel aardig dit te vermelden, óók opgemerkt heeft; in tegenstelling tot de vrouwen in het verleden die ‘veelal door middel van nette taal en uitspraak en goede manieren een trede hoger plachten te komen op de maatschappelijke ladder’, is er heden onder de Nederlandse schrijfsters een aantal dat er een heel ander taalgebruik op na houdt: ‘slordig, doorspekt met modieus grof jargon, niet alleen in de dialoog (die dat kan verdragen omdat de taal een mens tekent), maar ook in de beschrijvende gedeelten’.

Op dit hele thema zou ik niet gekomen zijn, als niet achter mijn naam op de medewerkerslijst van het Hella Haasse-nummer had gestaan: ‘de vrouw’ bij Hella Haasse.

Verwaarlozing

Ik vrees dat deze onderwerpsbepaling meer te maken heeft met de huidige teneur, elke denkbare maatschappelijke sector op te delen in mannelijke en vrouwelijke deelnemers, dan met de grondstoffen die een individuele schrijver biedt om het onderwerp ‘vrouw’ terecht af te zonderen uit zijn of haar werk.

Nooit is er sprake geweest in de literatuurhistorie van ‘de man bij Elsschot’, of ‘Vestdijk en zijn mannelijke romanfiguren’. De laatste tijd lijkt het daarentegen gênant te worden, niet ook even de kant van het vrouwelijke te doen belichten, of het nu om de romankunst, de poëzie of het sprookje gaat.

Nu is Hella Haasse gelukkig een auteur bij wie het, ook als men níet een vereenzelviging wil opgelegd krijgen met een soort modieus vrouwenspecialisme, ook als men níet per se de vrouwenfiguren in haar romans onder de loep neemt, zelfs als men haar autobiografisch werk niet onder die hoek leest, bij wie het onmogelijk is zich te onttrekken aan het aspect ‘vrouw’. Zij kiest daarvoor te herhaaldelijk, in haar literaire beschouwingen, voor het uitdiepen van het vrouwelijke in een schrijverschap of voor de oppositie mannelijk-vrouwelijk, en ze laat het, autobiografisch gesproken, daarvoor te vaak doorklinken in de registratie van haar eigen heden en verleden.

Thuis in Amsterdam, op het punt naar Den Haag te verhuizen, 1967.

Eerder wekt het verwondering dat de vrouwenbeweging nooit zo erg naar haar heeft omgekeken. In Hannemieke Stamperius' *Vrouwen en Literatuur* (1980), dat toch de pretentie heeft het eerste boek te zijn ‘dat zich met de theorie betreffende vrouw-en-literatuur in Nederland bezig houdt’, komt zij in het geheel niet voor; voor haar werk is nooit consequent de aandacht gevraagd in feministische bladen, en haar betrekkelijk recente beschouwing over de achtergronden van vrouwelijke schrijvers, *Het beeld in de spiegel*, is niet gepubliceerd bij de uitgeverij Sara of in Chrysallis, maar staat in twee nummers van het tijdschrift Raster. De enige uitzondering hierop vormt het onderzoek dat Hanneke van Buuren, die een proefschrift onder handen heeft over *De Ingewijden*, instelde naar de ontwikkeling van het begrip ‘vrouw’ in de romans van Hella Haasse.

Misschien dat dit, tezamen met de Constantijn Huygensprijs, een herleving zal inluiden van de belangstelling voor wat toch een van onze aanzienlijker schrijfsters genoemd mag worden, - maar het raadsel van de verwaarlozing door hen die zo graag vrouwelijk talent tegen-de-keer-in bepleiten, blijft. Ligt het aan Hella Haasse's bescheidenheid, haar leeftijd, haar onnadrukkelijke geèmancipeerdheid, haar productiviteit, de afwezigheid van felle kreten in haar werk, haar weinig avantgardistische opvatting van wat vrouwelijk is? Is zij, als Nederlands schrijfster, zozeer opgenomen in de leesgewoonte van het publiek dat men doodeenvoudig vergeet dat ze een vrouw is? (dat zou natuurlijk het allerbeste zijn). Of ligt het aan de verrassende feministische blindheid voor ook andere namen: Beb Vuyk, Marianne Philips, Augusta de Wit, Henriëtte van Eyk, Ida Gerhardt - alsof die er allemaal niet toe doen en de Nederlandse literatuur nog steeds wacht op de Eerste Echte Vrouwelijke Schrijver?

Klassiek

Waar Hanneke van Buuren in haar artikel ‘Man, Vrouw, Androgyn’ voornamelijk Hella Haasse's romanfiguren in ogenschouw neemt, zal ik hier iets nader ingaan op het aspect van het vrouwelijke in haar overig proza.

Voor een deel is dat proza beschouwelijk, voor een deel autobiografisch. De bundel *Leestekens* (1965) bevat naast literaire essays over Nederlandse en buitenlandse schrijvers, waaronder enkele vrouwelijke, een apart hoofdstukje over ‘het vrouwelijke dichten’; van het eerder verschenen *Zelfstandig, Bijvoeglijk* slaat de titel op de polarisatie mannelijk-vrouwelijk of, preciezer, op de voorstellingen van ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’ die leven in de maatschappij, c.q. in de verbeelding van schrijvers. Uitsluitend aan haar sexegenoten wijdde Hella Haasse ‘Een kom water, een test vuur’, en aan de schrijvende vrouw haar Raster-artikelen ‘Het beeld in de spiegel’. Autobiografisch, als het ware naar haar eigen spiegelbeeld van schrijvende vrouw blikkend, schrijft zij eerst *Zelfportret als Legkaart* (1954) en later *Persoonsbewijs* (1967).

Afgezien van het feit dat dit werk, evenals haar romans, een geest ademt van ambachtelijkheid, van zorgvuldige compositie en van een ondergrondse, laat ik het ijver noemen waarmee het fundament ervan is vervaardigd, geeft het ook om andere redenen aanleiding Hella Haasse een klassiek schrijfster te noemen.

De klassieke schrijver is toch de verhalenverteller, degene die karakters peilt, gebeurtenissen laat plaatsvinden, ‘een bonte stoet van mensen en dingen voorbij laat trekken’ zoals Annie Romein het eens zei; die een instinct heeft voor niet alleen zijn eigen maar ook andermans romanfiguren; die de psychologie van een gedachtenlezer paart aan de vormgevoeligheid van een beeldend kunstenaar, en die, tenslotte, misschien niet eens bewust, de traditie waarin hij staat overerft aan zijn cultuurgenoten.

Haar romans spelen hun eigen rol voor de manier waarop de traditie Hella Haasse omsluit. Het is de traditie van de romanschrijver - de Westeuropese romanschrijver, moet ik erbij zeggen, daar Nederland om welke onnaspeurlijke reden dan ook, op dit gebied nooit de eerste van de klas is geweest -, en de traditie van de *vrouwelijke* romanschrijver. Er is al vaker op gewezen dat vrouwen zich sinds enige honderden jaren blijkbaar nogal thuis voelden bij de vorm-mogelijkheden die de roman bood, dat zij met de simpele, weinig of geen investering vergende hulpmiddelen van pen, papier en een keukentafel, de Umwelt van het voor haar bereikbare wisten te transformeren tot literatuur van een dikwijls universeel peil.

Het bereikbare: dat was de omgeving, die de grondstoffen bood voor de psychologische roman. Dat waren boeken, die bronnen vormden voor de historische roman. Dat waren kranten en spectators, die het schrijven van misdaadromans konden voeden en in de toekomst wellicht door vrouwen geschreven politieke thrillers zullen teweegbrengen. Dat was en is de door niets te onderdrukken menselijke verbeeldingskracht. Van Jane Austen tot Iris Murdoch, van George Sand tot Simone de Beauvoir, van Betje Wolff tot... Hella Haasse lopen er lijnen, is er sprake van een telkens voortgezette, 'doorgezaaide' deskundigheid - zoals de receptuur van moeders en grootmoeders weer wordt gebruikt en hergebruikt door nichtjes en stiefdochters.

Ontraditioneel

De historische, de psychologische, de brievenroman, zo klassiek-'vrouwelijk' als ze zijn, zijn alle, in mengvormen, bij Hella Haasse te vinden. Ze blijven hier verder terzijde, maar één ding, een voor 'de vrouwelijke schrijver' onderscheidend kenmerk, is het wel waard naar voren gebracht te worden. In 'Het beeld in de spiegel' zegt zijzelf dat de geletterden van een tijdperk, ongeacht of het mannen of vrouwen zijn, in hetzelfde wereldbeeld geloven. En dat van oudsher de vrouw, niet meer en niet minder dan de man, heeft deelgehad aan de culturele stroming, de literaire stijl en de denktrant die per historische periode overheersten. Dat is zeker waar. Maar daarbij was de schrijvende vrouw in opvallende mate geïnteresseerd in haar, om het duur uit te drukken, *ontogenèse* en *fylogenese:* haar eigen ontwikkeling van kind tot volwassene, en dan in het bijzonder tot volwassen schrijfster, maar ook en misschien meer nog wel de ontwikkelingsgeschiedenis van de schrijvende vrouw als 'soort' Bijna elke vrouwelijke schrijver wordt wel ergens in haar werk ontraditioneel, zo niet ongezouten, over de rol van de vrouw of de verhouding tussen mannen en vrouwen. Door middel van een dialoog waarin de man het onderspit delft; door ironie of overdrijving, door een vrouwenkarakter (Maggie Tulliver!) die attributen te verlenen die een rebellie tegen de gangbare norm betekenden; door het belachelijk maken van maatschappelijke gewichtigheid; door middel van karakterbotsingen waarin de vrouw waardig, de man dom of ijdel optreedt, of door zomaar, 'toevallig', een essay-achtige excurs waarin het een en ander gezegd wordt over de moraal van de desbetreffende tijd, zoals deze, uit *Northanger Abbey* van Jane Austen afkomstige wijheid: 'A woman, especially if she have the misfortune of knowing anything, should conceal it as well as she can'.

Daarnaast heeft haast iedere vrouwelijke schrijver zich wel ooit, om wat men veilig emancipatoire redenen mag noemen, gebogen over het werk van haar vrouwelijke tijdgenoten en voorgangers. Belle van Zuylen schrijft aan haar vriendin Henriëtte l'Hardy dat zij sinds een tijd alle vrouwen die ze tegenkomt de studie van de logica aanraadt, en spoort haar vooral aan Mme de Staël ('geen vrouw heeft met meer geest geschreven dan zij') van begin tot eind te lezen. In de romans van Jane Austin komt bij herhaling een soort literaire kritiek voor op door haar gelezen boeken van andere vrouwen. Betje Wolff noemt Christina Leonara de Neufville een 'genie van het allereerste soort', wier werken zij dag en nacht las. Elizabeth Barrett-Browning betrekt haar *Aurora Leigh* doelbewust op andere vrouwelijke schrijvers: Mme de Staël, George Sand.

Naarmate de vrouwenbeweging - waarvan de belangstelling voor het 'eigene' een inherente trek is - invloed wint, wordt het voor schrijfsters steeds meer gewoonte, zich bezig te houden met de oorsprong van haar wezen als individu en als 'soort'.

Voor ons land is Annie Romein-Verschoor op dat terrein de grootste naam, maar van Jeanne Kloos tot Andreas Burnier of Doeschka Meijsing zijn er bladzijden te vinden waarin het thema op de een of andere manier aan de orde komt.

Ook in déze traditie heeft Hella Haasse een plaats.

Met ‘Een kom water, een test vuur’ probeert zij een min of meer filosofische greep te krijgen op het ‘vrouwenprobleem’. De titel is ontleend aan de Romeinse gewoonte, de bruid deze attributen te geven als tekenen van haar huishoudelijke waardigheid. Het is ten opzichte van de binding van de vrouw aan huis en haard, dat zij in dit boekje positie wil kiezen. Enerzijds verwijt ze de vrouw, wier arbeidskracht en denkvermogen de na-oorlogse maatschappij (we schrijven 1959) hard nodig heeft, dat zij door thuis te blijven zitten tekort schiet. Anderzijds ziet zij in haar de beslissende verantwoordelijkheid belichaamd voor die ‘kweekplaats van het menselijk individu’, het gezin. Een vrouw die zich daarvan losmaakt ter-wille van andere bezigheden, schiet eveneens tekort. Wat zij bij vrouwen bepleit is een sterker bewustzijn van haar verantwoordelijkheden, zonder waardeverlies van haar functie als homemaker.

Op een wat mystieke wijze, een hoofdlettertoon die Annie Romein eens haar op-de-tenen-lopen noemde, schetst zij in ‘Een kom water’ de essenties van het vrouwelijke. Vroeger: ‘de bemoeienis met voortplanten, zaaien, kweken en oogsten, behoeden en laten rijpen met alle geheimen van ontstaan en vergaan, geboren worden en sterven’. Altijd en nog steeds:

> het besef, nu eens opgeheven, dan weer neergetrokken te worden met de golfbewegingen van een kracht die al het levende bezielt; het besef van de on-persoonlijke, glorieuze en verschrikkelijke ondergrond van de strikt persoonlijke verhoudingen en gevoelens.

Zij ziet de ontwikkelingsgang van de vrouw in termen van bewustwording, niet in die van onderdrukking - en dat zou weieens de belangrijkste oorzaak kunnen zijn voor haar terzijdestelling door de vrouwenbeweging. Met wat minder filosofische omhaal dan in ‘Een kom water’ vinden we dit beginsel overal terug waar Hella Haasse over (al of niet schrijvende) vrouwen, of over zichzelf spreekt. In ‘Het beeld in de spiegel’ begrijpt zij de ontwikkeling van *de* schrijvende vrouw als een opeenvolging van historische bewustwordingsfasen. Bovendien, andere contra-indicatie voor feminisme, isoleert zij de vrouwelijke belevingswereld nooit uit het geheel van de man-vrouw verhouding. Even centraal als het idee ‘bewustwording’ is de rol die de liefde voor vrouwen speelt, en de betekenis van de man voor haar identiteit. Liefde, of beter de afwezigheid van liefde, is (in *Leestekens*) een centraal moment in het werk van vrouwelijke dichters. Dichteressen vertolken niet zozeer een algemene, metafysische menselijke eenzaamheid, een bepaaldheid die gegeven is met de menselijke conditie, als wel de eenzaamheid die voortkomt uit het niet bemind worden of niet mogen beminnen. Evenals van een sterke identificatie met de natuur, getuigt de vrouwelijke poëzie van een altijd in de grond aanwezig verlangen naar liefde en geliefde. Zelfs citeert (en onderschrijft) zij in dit verband Buytendijk, als hij meent dat de vrouw meer dan de man een dispositie heeft tot ontvangen, tot samenzijn in een wij-vorm.

Den Haag, 1978

Uit de angst voor het verlies van liefde verklaart zij ook de keuze voor huis-en-haard van zoveel vrouwen: een angst die panisch is omdat het niet meer bemind worden gevoelens van leegte en zinloosheid oproept. De betekenis van de man voor de vrouw is bij Hella Haasse - in mijn ogen onevenredig - groot. Bij meer dan één gelegenheid stelt zij dat pas door (de liefde van) de man, de vrouw iemand wordt. Ofwel (in *Zelfstandig, Bijvoeglijk*) dat pas wanneer man en wereld het haar toestaan een vaste kern, een identiteit te hebben, de vrouw kan uitgroeien tot een persoonlijkheid die zich van zichzelf bewust is.

Grensvervaging

De boeken die tot hiertoe genoemd zijn, worden aan de lezer voorgesteld als essays. Als zodanig ben ik ook begonnen, ze te behandelen. Het is echter interessant hoe de scheidslijn vervaagt tussen objectieve visie en subjectieve beleving, als men ze legt naast *Persoonsbewijs* en *Zelfportret als legkaart*, beide autobiografie.

Hoewel ik vermoed dat zij geen uitzondering vormt - Montaigne zei het immers al ter inleiding van zijn *Essais*: ‘Je suis moimême la matière de mon livre’ - zijn bij deze schrijfster talloze bewijsplaatsen te vinden voor de verwisselbaarheid van beschouwing en beleving, van de affectief bewogen, op *zijn* leven terugziende ‘ik’ en de denkende, over *het* leven schrijvende essayist.

De natuur, die zich in het eigen bestaan openbaarde als een binnenin aanwezige groeikracht - in *Zelfportret* staat het er vrij sober - betekent voor de vrouwelijke dichter een vereenzelviging met alle levensfasen, met groei, geboren en wedergeboren worden, vergaan en sterven. Daar, in *Leestekens*, wordt met een toevloed, een opstapeling van woorden aangeduid wat het object van die vereenzelviging inhoudt: het andere, niet-menselijke, in laatste instantie niet bepaalbare, onberekenbare, irrationele, vitale en geladen face secrète de l'univers.

Het meerdimensionele, de ‘ademhaling van al het bestaande’ waar zij, autobiografisch, telkens naar verwijst als een voor zichzelf constant gegeven, wordt elders vervat in de stelling dat de vrouw van nature met alle dingen verbonden is. De vader-dochter verhouding, subjectief deze:

> Mijn vader heeft, door mij vanaf mijn twaalfde jaar niet als vaderlijke autoriteit of als qualitate qua superieur mannelijk bewustzijn tegemoet te treden, een procédé gevonden, dat een dochter op de gevoelige leeftijd kan behoeden voor latere tijdrovende en verlammende problemen betreffende gelijkwaardigheid en zelfverwerkelijking

(*Persoonsbewijs*), keert in ‘Een kom water’, veralgemeend, terug. Daar lezen we de uitspraak dat het vrouw-zijn geen probleem is voor die vrouwen die van jongs af aan door hun vader, en de rest van hun mannelijke omgeving, als volwaardige mensen zijn beschouwd.

Bepaalde, steeds voorkomende woorden en begrippen, zelfs aspecten van de compositie, laten essay en autobiografie om en om als handen in elkaar sluiten. Dat waarmee het vrouwenbestaan in ‘Een kom water’ getypeerd wordt: ‘het diffuse gevoel van alles tegelijkertijd’, herhaalt zich in de manier waarop *Zelfportret* is geconstrueerd. Vanuit vijf perspectieven tegelijkertijd wordt daarin de legkaart van Hella Haasse's individuele vrouwenbestaan samengevoegd. Het eerste, openingsperspectief is dat van het heden, het dagelijks leven van duizendpotige huisvrouw, met alle handelingen en gedachten vandien. Gefragmenteerd, door het boek verspreid, wordt dan het verleden beschreven: de Indische jeugd, de voor een deel Hollands-sombere opvoeding bij grootouders en 'dames', de Amsterdamse studietijd. Deze gedeelten worden doorkruist door hoofdstukken waarin de 'ik' zich rekenschap geeft van haar ontwikkeling als schrijfster. Indrukken, opgedaan tijdens treinreizen op weg naar lezingen in den lande, vormen op een andere manier brokstukken herinnerd verleden, terwijl citaten van anderen de 'gelezen' werkelijkheid komen aanvullen.

De vrouwelijke werkelijkheid die hier en ook in *Persoonsbewijs* omschreven wordt als eigen ervaring: een toewijding aan het altijd vloeiende, veranderende, complexe, grotere, is tevens de werkelijkheid van de vrouw-in-het-algemeen op beschouwelijk plan.

Haar eigen ontwikkeling en die van 'de' vrouw beziet Hella Haasse vanuit één en hetzelfde standpunt. Naar de inhoud vertoont dit standpunt samenhang en eenheid. Hoe verspreid en in welk verband ook geformuleerd, er is sprake van een betrekkelijk stabiele, aan weinig wijziging onderhevige visie op vrouwen.

Naar de vorm verraadt het nog iets méér over de schrijfster dan zij zelf blootgeeft. Zelden of nooit wordt zij namelijk rechtstreeks, ook niet waar dat voor de hand zou liggen omdat ze zelf het onderwerp van haar schrijven is. Woorden die, autobiografisch, de subjectieve kernbeleving uitdrukken: werkelijkheid, complexiteit, de all roundheid van het bestaande, eenheid met de natuur, bewustwording, en die we hebben zien terugkeren op het niveau van 'Het beeld in de spiegel' of *Zelfstandig, Bijvoeglijk* zijn in wezen abstracte woorden. Over haar intiemste ervaringen vertelt zij ons bijna niets. Wanneer ze over de verhouding met haar man schrijft, zorgt zij voor een generaliserende wending; niet háár huwelijk wordt belicht maar *het* huwelijk. Alsof op andere plaatsen ontwikkelde densporen bij elkaar komen, heet hier haar? het? huwelijk een leerschool tot creatieve zelftucht, 'de gelegenheid om in het klein te streven naar wat in groter verband in menselijke gemeenschappen tot nog toe een vrome wens moest blijven: naar het dienen met de inzet van de volledige vrije persoonlijkheid van het belang van het geheel'.

Afstand

Het lijkt alsof zij daar waar *formeel* (nl. autobiografisch) de persoonlijke beleving vooropstaat, het betoog gebruikt als middel tot distantie, en haar literaire kennis om zichzelf te duiden. Omgekeerd, in het domein waar *formeel* het verstand superieur is aan het hart, vervlecht ze eigen ervaringen met verklaringen over 'de' vrouw, en laat zij haar zakelijke overtuiging regeren door haar intuïtie. Met andere woorden: Hella Haasse lijkt een van die mensen die zich vrijer en ongeremder uiten in de vorm die zich bevindt tussen wetenschap en kunst, het essay, dan in de vorm die per definitie het karakter heeft van de confessio.

Nu heeft menig autobiograaf, op kritieke momenten, afstand willen scheppen tussen zich en de lezer, of zelfs tussen zich en zichzelf. Henry Adams greep om dat doel te bereiken naar de verteltrant in de derde persoon, evenals Rousseau in de *Dialogues.* Menno ter Braak keerde de zaak om: die kon zijn beschouwingen-op-afstand een autobiografisch accent geven door zichzelf sprekend in te voeren. Anderen gebruiken de ironie als afstand-bewarend middel (iets wat HH overigens volstrekt nïet doet) en laten, door de humor waarmee ze over een pijnlijke ervaring vertellen, het feitelijk ondergane gevoel schuil gaan achter de interpretatie die ze er veel later, tijdens het schrijven, aan geven. Niemand die zijn autobiografie schrijft, is in staat het waarheidsdilemma op te lossen. Want wat is de waarheid: de beleefde werkelijkheid twintig, dertig jaar geleden, dus de waarheid op het ogenblik van de ervaring? Of de waarheid van het ogenblik waarop men zich die ervaringen herinnert en ze te boek stelt?

In een interview noemt Hella Haasse de onmogelijkheid om volledig eerlijk te zijn zelf: 'Ook als we iedere metamorfose nauwgezet zouden registreren, zou ons bewustzijn toch voor een bepaalde redactie zorgen'. In haar zelfportretten volgt de structuur, doordat er van verschillende invalshoeken tegelijkertijd gebruik wordt gemaakt, nog zoveel mogelijk het chaotische karakter van de ervaren werkelijkheid. Bij de 'redactie', voor zover die geen opzettelijke weglatingen betreft, beweegt de auteur zich echter op een onbewuster niveau; men realiseert zich doorgaans niet hoe men in een betoog gloedvol, in de eerste persoon enkelvoud gereserveerd wordt.

Juist op dit punt onttrekt Hella Haasse zich dubbel aan een classificatie temidden van 'feministische' schrijfsters (ofwel: schrijfsters die in een feministisch vaandel gedragen kunnen worden). Enerzijds is zij de mode vooruit, treffen we in *Een kom water* verbazend veel begrippen aan van een feminisme avant la date: bewustwording, groei, gemeenschappelijkheid, 'menselijke moederlijkheid', de gedachte dat het kernverschil met de man zetelt in de manier waarop wereld en leven worden ondergaan.

Anderzijds doet zij niet mee aan wat in zwang is - geen uitputtende openbaring van het 'ik', geen Nieuwe Eerlijkheid, geen, wat zijzelf noemt neiging zich op te stellen als een soort van vrouwelijke clown of excentriek, geen literaire vrijmoedigheid. Als wij op onze wijze een legkaart maken uit de gegevens die de auteur ons ter beschikking stelt, zien wij een beeld ontstaan van iemand bij wie de grens tussen persoonlijke ervaring en bewust naar buiten gebrachte, opinie, uiterst vloeiend is. Die niet mikt op 'herkenbaarheid' maar serieus, soms op het zweverige af, rekenschap geeft van wat zij als de vrouwelijke belevingswereld ziet. Wier werk een stempel draagt van zorgvuldigheid, van secuur, ja gewetensvol omspringen met haar materiaal en haar ambacht.

Dé kans om in feministenland (h)erkend te worden, de ongeremde gevoelsuitstorting in autobiografisch proza à la Kate Millett, Anaïs Nin of Anja Meulenbelt, in die kans is Hella Haasse, ook al door haar weinig op publiciteit beluste natuur, niet geïnteresseerd.

Daarmee valt ze buiten het 'model' dat niet lang geleden door de samenstellers van een bundel *Women's Autobiography* werd voorgeschreven. Het is zonde en jammer dat een onderwerp dat zo weinig onderzocht is, en waar zoveel interessants over te zeggen zou zijn, zo dogmatisch wordt mishandeld als daar gebeurde. Alle cliché's passeren weer de revue. Mannelijk is 'lineair, vrouwelijk 'cyclisch'; mannelijk het benadrukken van een carrière, vrouwelijk het delicaat analyseren van gevoelens; mannelijk de chronologie, vrouwelijk het element van herhaling; mannelijk het uitmeten van de rol des vaders, vrouwelijk het beklemtonen van de maternale invloed; mannelijk de wijde wereld, vrouwelijk de privé-therapie. Men mag zich dan ook niet verbazen als men in *Women's Autobiography* leest dat Simone de Beauvoirs memoires niet echt vrouwelijk zijn.

Niet alleen Simone de Beauvoir, Annie Romein-Verschoor of Hella Haasse, álle mij bekende vrouwelijke auteurs van autobiografisch werk - de bovengenoemde *journeaux intimes* niet meegerekend - logenstraffen dit schema. En geen wonder. Zo voortredenerend is voor de vrouw het essay sowieso een onbestaanbaar genre, mag bij haar geen romanfiguur méér doen dan over zijn gevoel stamelen, ja dient zij ... if having the misfortune of knowing anything! ... dit te verbergen.

Het wordt tijd dat de vrouwelijke schrijver eens wordt hersteld in haar recht, niet een vrouw maar een schrijfster te zijn. Zoals zovelen eeuwenlang schrijfster waren. Zoals Hella Haasse schrijfster is.

Hanneke van Buuren

Tussen zelfportret en legkaart
Het thema ‘kreativiteit’ in ‘de verborgen bron’ en ‘de ingewijden’ van Hella S. Haasse

In 1950 publiceerde Hella S. Haasse *De Verborgen Bron*, een kleine roman, waarin de kwestie van de menselijke kreativiteit centraal staat. Door die kleine roman waart als een mysterieuze, nooit rechtstreeks waargenomen figuur, de gestalte van Elin Breskel, schilderes. Diezelfde Elin is rechtstreeks en direkt een van de hoofdpersonen in de veel grotere roman van 1957: *De Ingewijden.* In *De Ingewijden* herneemt Hella Haasse aan deze Elin het thema kreativiteit en zij werkt het daar definitief uit.

In dit essay wil ik proberen zichtbaar te maken wat Hella Haasse met het thema menselijke kreativiteit, artistieke kreativiteit, doet. Ik richt mijn schijnwerper vooral op *De Ingewijden*, maar omdat juist *De Verborgen Bron* in de Elin-figuur en in het thema onlosmakelijk met *De Ingewijden* is verbonden - als een soort preludium, zou je bijna zeggen -, begin ik met dat thema in *De Verborgen Bron* te analyseren. Ik denk dat het onnodig is, maar ik zeg het toch even expliciet, dat ik door mij op dit thema te concentreren en op de manier, waarop dit in deze personages, vooral in Elin gestalte krijgt, natuurlijk geen recht doe aan *De Verborgen Bron* en aan *De Ingewijden* in hun geheel.

De verborgen bron

Sujet

Jurjen Siebeling vertelt in de ik-vorm hoe hij voor zijn gezondheid een paar weken doorbrengt dicht bij het vervallen landgoed Breskel, waar de moeder van zijn vrouw heeft geleefd. Dat landgoed fascineert hem. Via Breskel wil hij doorgronden wie de moeder van zijn vrouw - Elin - was. Een verlopen dorpsarts, Meinderts, helpt hem daarbij op weg. Deze man heeft ooit veel van Elin gehouden. Hij neemt nu de aanwezigheid van Jurjen Siebeling te baat om aan papieren te komen, die nog in het landgoed moeten liggen. Hij vertelt dat Elin goed heeft kunnen tekenen, maar plotseling is ze daarmee gestopt en in die tijd was het ook dat ze Meinderts de bons gaf. Ze zei, dat hij zich als haar slaaf opstelde, dat hij in zijn relatie tot haar innerlijk onvrij geworden zou zijn. Meinderts vond het vreselijk toen. Elin is getrouwd, maar na haar huwelijk en haar eerste kind pleegde zij zelfmoord.

Meinderts neemt van het landgoed een tekening mee, die Arethusa voorstelt, de vluchtende bosnimf, maar hier op de tekening gesitueerd in het bosrijke Breskel. Het onderschrift van de tekening luidt: ‘Et in Arkadia ego - E.B.’ Uit de vele stapels papieren valt een vel, waarop veel is doorgekrast, maar één woord niet. Dat ene is vele malen onderstreept: ‘vrijheid’.

Jurjen gaat op zoek naar het karakter van Elin en naar wat hij denkt, wat voor haar kreativiteit betekende. In wezen is hij met zijn eigen drang naar en met zijn eigen onmacht tot artisticiteit bezig. Dat heeft hij vaagjes wel door. Hij schrijft brieven aan zijn vrouw Rina en verwijt haar een algeheel gebrek aan kreativiteit. Hij ziet haar als een soort antiseptische tegenspeelster, die hem alles onthoudt, de kans om kreatief te zijn en ook de toegang tot haar eigen wezen. Zijn reflecties over kreativiteit en over Elin groeien tot een obsessie. Meinderts maakt hem opmerkzaam op de naam onder de tekening. Hij mijmert over wie Arethusa was. Een bosnimf, die vluchtte voor de attenties van een riviergod.

Zij vluchtte onder de grond en zij bleef daar heel lang, maar uiteindelijk moest ze haar vluchten opgeven en kwam ze boven de grond en viel ze de riviergod toch in de armen.

In de oude papieren ontdekt hij heel wat onbekende en boeiende feiten. De ouders van de man, waarmee Elin getrouwd was, hebben Rina opgevoed. Elin was namelijk al vrij vroeg uit het huwelijk weggevlucht. Niet via een zelfmoord, zoals Meinderts zegt, maar via een gefingeerde verdrinkingsdood, en veel later toen ze al weer in Frankrijk woonde zocht ze weer kontakt. De ouders Breskel zijn er heen gegaan en kwamen daarbij om. Rina's vader, Elin's man, was toen al dood. Zijn ouders, die Rina opvoedden, waren vreugdeloze mensen, die de schoonheid van het leven (dus ook de kunst) fundamenteel wantrouwden.

In die lijn voedden zij ook Rina op. Nu begrijpt Jurjen het wezen van zijn vrouw veel beter. Althans, dat denkt hij. Hij verbrandt de papieren in een groot vuur.

Daarbij valt hem weer dat papier op met het onderstreepte woord ‘vrijheid’.

Een jaar later. Rina en Jurjen zijn in Parijs. Rina is in verwachting. Jurjen bezoekt een schilderijententoonstelling en stoot daarbij op schilderijen van Elin.

Dat meldt hij aan Rina. Rina blijkt te weten, dat Elin niet dood is, maar voor haar is zij dat wel en dat wil ze zo houden. Jurjen volgt haar daarin, maar inwendig blijft in hem de onrust. Benijdt hij Elin in feite?

Vorm

De roman *De Verborgen Bron* vertoont een drie-deling. Hij begint met een lange brief van Jurjen aan Rina. Die brief eindigt met de vraag: ‘wie was Elin?’

Het grote middendeel zijn dagboeknotities, waarin Jurjen zijn ervaringen en overpeinzingen bij Breskel beschrijft. Het derde deel is het kortst: een soort naschrift. Hierin beschrijft hij de gebeurtenissen die hem in Parijs zijn overkomen, een jaar later. De lezer ziet alles via Jurjen en vanuit Jurjen.

Als het wezen en de kreativiteit van Elin al centraal staan, en dat doen zij, dan kan de lezer die toch alleen maar benaderen via Jurjen en via wat Jurjen vertelt wat anderen hem daarover zeggen: Meinderts, Rina, oude brieven en andere papieren. Feitelijk krijgt de lezer Elin zelf nooit te zien. Voor wat zij zou kunnen zijn fungeren Jurjen's reflecties als kijkpunt.

Fases in het thema ‘kreativiteit’

A.

Het vinden van Elin's tekening zet Jurjen in beweging. Enerzijds concentreert hij zich op (Elin's eigen) kreativiteit en anderzijds op wie is (Elin, Rina, mijn eigen ik)? Die twee kwesties, kreativiteit en identiteit, blijken twee kanten van één medaille te zijn.

In eerste instantie is Jurjen gewoonweg bedwelmd door het onbekende. De invloed van zijn zintuiglijke waarnemingen brengt hem in een impressionistische, roes. Hij zou die schoonheid zelf willen weergeven.

‘Hoe die vergankelijke en toch eeuwig levende rijkdom van vormen, kleuren en lijnen vast te leggen, hoe het wezen van de schoonheid te vangen, het vluchtige element, dat ons altijd weer verlokt en verraadt?’ (blz. 26). Zijn motief is: ‘als ik de schoonheid kan weergeven, heb ik *macht* over haar’: ‘de volmaakte schoonheid van Breskel roept in mij een gevoel van machteloosheid wakker. Ik zou die schoonheid willen weergeven en haar zo *overwinnen*’ (blz. 25, kurs. HvB). Dit is belangrijk.

Die bedwelming en die roes maken dat hij zich klein voelt. Zijn natuurlijke reaktie is dan *macht* proberen te krijgen over wat hem zo machteloos maakt en over wat hem zo verstrikt. Het gaat om een opstelling tegenover een kracht, die je dreigt te overweldigen. Als je in staat zou zijn weer te geven wat je overweldigt, kom je op eenzelfde niveau. Van daaruit kun je ‘overwinnen’ of ‘bezitten’ zoals Jurjen dat zegt: ‘Een marteling is het, te weten, dat ik de waargenomen schoonheid nooit en te nimmer in woorden of beelden kan *vangen* en haar zo *bezitten.*’ (blz. 35, curs. HvB). Het heeft iets spartelends, deze scheppingsdrang van Jurjen. Hij is ook heel zintuigelijk gekleurd. Hier speelt het overweldigende van de kleurige buitenzijde van de dingen. De duizendvoudige kracht van de natuur, ‘de natuur, die wel sterfelijk is, maar zichzelf onophoudelijk vernieuwt’ (blz. 26).

Op dit moment komt Meinderts met het verhaal over Elin's tekenen, hun relatie, hun breuk. Daarbij blijkt het kernthema te zijn het begrip *vrijheid* (de term werd al dwingend gepresenteerd in de brief met het driemaal onderstreepte woord). Elin weert hem af, omdat hij innerlijk onvrij is, omdat hij zich tot slaaf maakt en Jurjen projecteert dat op Elin's manier van tekenen.

Hij meent bij haar eenzelfde gevoel van beperktheid aan te treffen, dat hij zelf ervaart zo gauw als hij de overvloed van zintuigelijke indrukken gaat proberen weer te geven. Hij kan dat niet. Het verlangen is sterk, maar hij is verlamd en die verlamming, die beperking, dat soort onvrijheid projecteert hij op Elin. Hij meent dat het het konflikt is tussen het verlangen naar vrije weergave van de oneindige natuur en het ervaren van de onvrijheid, de beperking, de verlammende machteloosheid, dat je de natuur nooit kunt vangen, dat Elin de zelfmoord in dreef. Deze projectie vindt hij een tijdlang bevredigend. Hij is er even rustig mee en deze rust is dan een soort overgang naar de tweede fase.

B.

Die tweede fase opent, net als de eerste met de vraag naar de identiteit. Jurjen voelt zich nu alsof hij een tijdelijke en levende verblijfplaats is voor de lichaamloze en zwervende ziel van Elin. Wie was zij?

Zal zij zich via Jurjen manifesteren? Kan hij door in Breskel rond te snuffelen en zich helemaal open te stellen meer te weten komen over wat zij is en hoe zij leefde?

Het brengt hem geen stap verder,

> maar nu merk ik, dat ik in deze stilte niet nader kom tot Elin, of tot het geheim dat Breskel bezielt. Ik vind er, wonderlijk genoeg, mijzelf. De vragen, die ik mijzelf niet heb durven stellen, de bekentenissen, die ik niemand ooit kon doen, wellen omhoog naar de oppervlakte van mijn bewustzijn. Wat is de oorzaak geweest van de innerlijke spanningen, die tot mijn ziekte hebben geleid? Wat zoek ik eigenlijk op Breskel, wat hoop ik tussen deze muren te vinden?
> (blz. 65/66).

Hij gaat zich afvragen wie hij zelf is, wie zijn vrouw is. Na acht jaar huwelijk schrijft hij aan Rina: ‘Be ken je niet.’ Op dit punt in de roman treft de lezer flash-backs waarin Jurjen zijn eigen jeugd beschrijft en zijn jaren met Rina. Weer valt de term *vrij.* En weer vormt die term een soort trait d'union tussen ‘identiteit’ en ‘kreativiteit’.

Jurjen herinnert zich in een van die flash-backs hoe hij heeft geprobeerd te schrijven

> het was mij alsof ik mij al schrijvende bevrijdde van mijn twijfel. Gedurende de ogenblikken dat ik ingespannen zocht naar woorden en beelden voelde ik mij vrij, verlost. Ik geloofde, dat bij de gratie van dit scheppend werk mijn bestaan als mens een diepere zin kreeg
> (blz. 75).

Het scheppend proces blijkt Jurjen dus vrij te maken. Vrij waarvan? Niet meer, zoals in de eerste fase van de beperktheid die ontstaat, doordat men de zintuigelijke indrukken zou willen vangen en bezitten, maar dat niet kan. Hier betekent vrij meer: ‘vrij van de vage beperkingen, die iemand voelt voor wie het leven geen duidelijke zin heeft’. Kreativiteit geeft het leven zin, volgens Jurjen. Kreativiteit maakt daardoor schrijvers, schilders of beeldende kunstenaars vrij. Aan Rina schrijft hij: ‘Rina, wat ben je? Brandt er in jou niet ergens een bezielende vlam, die je intelligentie, je ordelijkheid, je beheersing *zinvol* maakt?’... (blz. 77, curs. HvB).

In dit kader vergelijkt hij de kreativiteit met een onweer dat heel lang hangt en dat als het heel lang drukkend is geweest, lostbarst' ‘de bliksemflits van de kreatieve ingeving, de scheppende ontlading’ (blz. 83). Ook de tweede fase windt zich naar een hoogtepunt. Dit is het moment, waarin hij er echt over denkt alle zekerheden van zijn leven te verbreken

> ik zou nooit, als Faust, mijn ziel aan de duivel verkopen om de eeuwige jeugd deelachtig te worden, maar ik zou haar veil hebben voor een vonk

> genialiteit, om gedurende één ogenblik die bevrijdende ontlading te kunnen beleven, zou ik van iedere andere zekerheid afstand doen
> (blz. 84).

Sterker nog, Jurjen zou zichzelf het recht geven alle maatschappelijke banden te verbreken als hij er maar zeker van zou kunnen zijn, dat hij 'de prijs voor die vrijheid: de voldragen idee, het kunstwerk (kon) betalen' (blz. 85). Na dit hoogtepunt volgt weer een rustpauze. Jurjen krijgt een enorme koortsaanval - geen wonder na al deze koortsachtige obsessies - en moet een paar dagen op bed blijven.

C.

Net als de eerste en de tweede fase, opent de derde fase met bezinning op identiteit. De vraagstelling heeft zich nu verplaatst naar de kwestie 'echt-zijn'. Met echt-zijn bedoelt Jurjen: 'niet meer willen leven achter het masker van conventies en maatschappelijke gewoontes. Het ware zelf de ruimte willen geven, dat nu op de muren bonst als een 'gekooide gevangene' (blz. 100). In dat beeld duikt de idee vrijheid voor de derde keer op. Weer betekent vrijheid iets anders. Nu betekent het: 'de schijnwereld vaarwel zeggen. Het ware (tot nu toe gekooide) zelf de ruimte geven'. 'Vrij zijn, en mijzelf bewijzen, dat ik die vrijheid waard ben (...). Groeien, rijpen en vruchtdragen'

In het zinnetje 'mijzelf bewijzen, dat ik deze vrijheid waard ben' horen we een echo uit de tweede fase: het recht op vrijheid dat gerechtvaardigd wordt door het scheppingsprodukt. Voor deze fase komt daar als nieuw bij de manier, waarop Jurjen het kreatieve proces nu gaat benaderen. Het is net of hij een klein beetje meer zelfvertrouwen heeft gekregen. Hij begint nu te stellen, dat hij in zijn fantasie eigenlijk al heel vaak werelden heeft gekonstrueerd, waarin mensen rondliepen en hun relaties zich ontplooiden en samenvoegden tot een sluitend geheel. Dat noemt hij: 'de konstruktie, die inwendige samenhang van het wezenlijke en het onwerkelijke...' (blz. 99). En zegt hij, wat ik nog niet heb aangedurfd is die werelden ook werkelijk een vorm te geven. Het bleef fantasie. Hij heeft ze nog niet verwoord.

Dit is echt nieuw. Jurjen heeft het hier (zij het nogal wazig) over het vormgeven aan wat innerlijk voorhanden ligt. Een schepping, die iets aan het bestaan toevoegt. Jurjen is hier wezenlijk op een andere toer bezig dan in de eerste fase en dat staat ook met zo veel woorden in wat hij nu weer aan Elin toedicht (want het projecteren kan hij niet laten!)

> zij wist dat de kunst, die niets anders beoogt dan weergave van de zintuigelijk waarneembare schoonheid, de honger van de ziel niet kan stillen (...).
> Het nabootsen moest haar wel onbevredigd laten. In haar leefde een drang om de wereld te herscheppen naar haar eigen beeld...
> (blz. 107).

Dit staat in lijnrechte tegenspraak tot zijn projectie uit fase A. Jurjen kan pas tot dit concept van expressieve kunst komen als hij dit ondekt, dat er in hem een gevangen waar zelf zit.

Dit gekooide zelf schreeuwt in hem om vrijheid. Vrijheid en kunst zijn voor Jurjen één.

Dit gekooide zelf schreeuwt om vrijheid van expressie in een nieuwe vorm.

Met opzet gebruikte ik in deze derde fase het woord ‘expressie’. In de eerste fase overheerste een stuk impressionistische kunstopvatting: een overweldigende natuur, waaraan de kunstenaar zich zou ontworstelen door middel van het kunstwerk, dat die natuur moet ‘vangen’.

Hier is nauwelijks sprake van een (waar) ik. Hier zijn alleen maar vragen naar een eventueel ik.

In de tweede fase wijkt het impressionistische voor iets dat neigt naar het vitalistische, een principe dat het leven zin en vaart moet geven. Een kunstconceptie, waarin kunst het leven echt duiding geeft. Bezieling. Voorwaarde: absolute vrijheid.

De derde fase vertoont een expressionistische conceptie van kreativiteit. Het gekooide zelf moet vrij en zal in die vrijheid iets van zichzelf aan de wereld toevoegen. Veruiterlijking. In de eerste fase bezwijkt Jurjen bijna onder de vele vormen, onder de bedwelming van de uiterlijke dingen. In de derde fase juist het tegenovergestelde: de drang om aan innerlijke werelden, die alleen nog maar in konstruktie bestaan nieuwe vorm te geven.

Dit is de lijn in Jurjen's conceptie van kreativiteit:

impressionistisch vrijheid als ontworsteling aan overweldigende zintuigelijke indrukken	-	*bezield vitalistisch* absolute vrijheid als voorwaarde voor het scheppen	-	*expressionistisch* vrijheid voor het gekooide ik, dat zich wil uiten.
overweldigende vorm, die ontvlucht moet worden		bezieling ontlading		zoeken naar een nieuwe vorm en die gestalte geven

In elke fase speelt *vrijheid* een wezenlijke en telkens andere rol.

Aan het eind van de roman ontdekt hij de waarheid, dat wil zeggen, hij komt er achter wat vrijheid in werkelijkheid voor Elin heeft betekend: weggaan van man en dochter en zich echt aan de kunst wijden. Hij leest de brieven waarin dat geschreven staat en hij begrijpt nu de ontreddering van Rina, die omwille van de kunst zo in de steek is gelaten. Hij begrijpt nu een klein beetje dat zij er zich tegen heeft gekeerd. Hij ontdekt Elins schilderijen in Parijs. De konsekwenties van vrijheid zijn voor Jurjen zelf te veel. Hij schrikt terug. Hij trekt één lijn met Rina tegen Elin: 'zij is dood voor ons'. Maar innerlijk blijft er iets knagen: onrust, halfheid, een gevoel van onwaarachtigheid en lafheid. Een van de laatste zinnen van het boek: 'Is het mogelijk, dat ik Elin benijd?'

De ingewijden

In 1957 verschijnt dan de grote en complexe roman *De Ingewijden.* In zekere zin is *De Ingewijden* een vervolg op *De Verborgen Bron* en in zekere zin veel meer dan een vervolg. Hella Haasse verklaarde mij daarover het volgende:

> De projectie in *De Verborgen Bron* was een volmaakt egocentrische projectie, en daarmee bedoel ik: een figuur die je niet kent, die je nooit ziet, en die je alleen maar leert kennen via de ogen of het bewustzijn van mensen die haar gekend hebben, of via dokumenten, dat korrespondeert natuurlijk met de behoefte om het onkenbare van jezelf via anderen uitgedrukt te zien.
> Ik heb mij dus als auteur vereenzelvigd met de mannen-figuren uit het boek, om de figuur van Elin te kunnen krijgen. Op die manier kon ik iets reflekteren wat mezelf betrof, maar waartoe ik niet in staat was dat rechtstreeks uit te drukken.
> *De Ingewijden* is vanuit een veel minder egocentrisch standpunt opgezet. Dat is voor mijzelf toen de grote stap geweest, die ik toen in mijn leven heb kunnen nemen (wat ik op dat moment nog niet ten volle besefte), dat ik vanuit een heel egocentrisch reageren op de wereld, vanuit een isolement toch eigenlijk ook, meer gericht ben geworden op een meervoudige werkelijkheid. Dat ik de werkelijkheid opgesplitst kon zien en haar kan beschrijven in een meervoudig perspektief. Dat heb ik sindsdien altijd gedaan.
> Natuurlijk hoef je *De Verborgen Bron* niet te kennen om *De Ingewijden* te kunnen lezen, maar *De Ingewijden* komt wel voort uit *De Verborgen Bron.*
> Uit een niet gepubliceerd werkgesprek, voorjaar 1981)

In *De Ingewijden* komt er zo op het eerste gezicht weinig terecht van Jurjens hypoteses over Elin en haar artistieke kreativiteit.

Daarentegen blijken er bij Elin, nu zij rechtstreeks ten tonele wordt gevoerd, drie kwesties centraal te staan, die van essentiële invloed zijn op het wezen van haar kunstenaarschap: de direkte relatie tot het leven, een gezonde relatie tot de maatschappelijke werkelijkheid, en een goede relatie tussen elementen van jin en yang.

Vorm

De Ingewijden is een roman met meerdere verhaalstrengen en met meervoudig perspectief. Zes personages reizen - ieder afzonderlijk - naar Kreta. In zes grote hoofdstukken vertelt Hella Haasse over hun reis en over hun inwijding op Kreta. Inwijding staat voor bewustwording. Bij ieder van de zes personages volstrekt deze zich op strikt persoonlijke wijze.

Een van de zes is Elin. In *De Ingewijden* komt heel haar eigen ervaring voor van haar jeugd op Breskel, haar vlucht, haar verdere belevenissen tot op de dag van haar dood. Een ander personage is Gosschalk, een leraar klassieke talen, die met zijn leerlingen een studiereis naar Kreta maakt. Van hem loopt er - zonder dat hij het weet - een draad naar Elin, omdat hij voor zijn vertrek het hof maakte aan Rina, de dochter van Elin. Daarbij heeft hij natuurlijk ook Jurjen leren kennen. Een van de leerlingen is Marten. Marten is de zoon van Jurjen en Rina. Marten vormt de tweede draad met Elin, ook zonder dat Elin en hij dat weten, want Marten, die dus Elin's kleinzoon is, kent Elin's achternaam niet als hij haar op Kreta ontmoet.

Sujet

Ik geef nu eerst een korte samenvatting van die stukken uit *De Ingewijden* die voor ons thema ‘kreativiteit’ van belang zijn. Alle andere laat ik buiten beschouwing.

De Ingewijden heeft zes grote hoofdstukken, die als titel voeren de naam van de figuur, die in dat hoofdstuk de kernpersoon is. Boven het hoofdstuk dat ELIN als kernpersoon heeft staat dus Elina. Elina is de griekse benaming voor Elin.

Op Kreta bepaalt Elina honderd keer haar situatie. De beginzin van het hoofdstuk Elina is als volgt: ‘Wat is mijn leven geweest? vroeg vaak de vrouw zich af, die twintig jaar gezworven had, voor zij was neergestreken in een bergdorp op Kreta’ (blz. 295).

Zij bespeurt twee personen in zichzelf, Elin Breskel, schilderes en Elina, de vrouw die nu meer dan zeventig jaar oud is en die zich helemaal aan het leven in een dorp op Kreta heeft aangepast. Flash-back: haar vroegste jeugd op Breskel, een labyrint-achtig landhuis vol muziek en kleuren. De ouders, allebei op een vrij steriele manier kunstzinnig, beschouwen haar als een apotheose op hun huwelijk, maar dit beseft Elin pas later. Haar vader dankt zijn rijkdommen aan een paar fabrieken van leer en drank, waar hij zich weinig mee bemoeit. Elin, nu oud geworden, ziet in hem iemand, die verslaafd is aan schone vormen. Haar moeder was een zangeres met net te weinig stemvolume. Haar ouders waren trots op haar tekentalent. Het was het enige waar ze in haar om gaven. Zij was een kasplantje, een vroegrijp meisje, dat alles aangedragen werd aan schoonheid en kunst, maar niet aan echt leven.

Nu en dan een vriendje, altijd hetzelfde, Simon Meinderts. Maar in Simon vond ze, toen ze groter werd, toch te weinig evenwicht, en uiteindelijk had ze hem afgewezen.

Dat komt de kunstkritikus en verzamelaar Quartz in haar leven. Hij maakt haar bewust van haar onvrijheid en van de weerslag daarvan op haar tekenen. Toen Quartz haar dat zei, wilde ze dat niet inzien, wel geeft ze haar tekenen op, gaat ze van huis weg, zoekt ze een baantje.

Ze stort zich al gauw in een huwelijk met een man die voor haar de verkeerde is: Christiaan van Starvold.

Hij is verkeerd voor haar, omdat hij diepte mist en haar en hun dochtertje Rina gevangen zet bij zijn kille ouders. Als hij naar Indië wil en haar en Rina bij zijn ouders wil achterlaten, ensceneert ze, geholpen door Quartz een verdrinkingsdood. Met Quartz trekt ze dan naar Italië. Hij wijdt haar in in alle facetten van sensualiteit.

Ze bloeit op en gaat weer schilderen. Rekent, in wat zij schildert af met Breskel. Uiteindelijk maakt zij zich toch ook weer van Quartz los. Zij zwerft door Europa, schildert, zij probeert greep op zichzelf te krijgen. De schilderijen waarin zij met Breskel afrekende waren bij Quartz gebleven. Later doet zij een poging om ze terug te krijgen, maar dat mislukt, want hij wilde niet dat ze er mee deed, wat ze van plan is: ze vernietigen. In een wanhopige poging tot herstel had ze weer kontakt gezocht met haar dochtertje Rina, maar Rina wil niets meer van haar weten. Haar ouders hadden haar wel bezocht en ze waren geschokt, vervreemd en bij het tweede bezoek komen ze om. Ook Quartz gaat dood. Zijn erfgenamen verkopen haar schilderijen en zo kwam de kunstwereld haar op het spoor. Zij vlucht, in eerste instantie naar Griekenland, later reist ze door Kreta. Meer dan twintig jaar leefde ze daar het leven van de dorpelingen, maar altijd blijft ze in wezen een solitaire. Na lange tijd beseft ze dat dat voor een deel komt, omdat ze het niet kan afleren als een schilderes tussen de Kretenzers te leven, die dan haar objecten zijn. Dan laat ze Niko haar doeken verbranden en houdt ze definitief op met schilderen.

Het wordt oorlog. Duitsers in het dorp. Een van de Duitsers blijkt een pyromaan te zijn. Zij herkent de symptomen. Als er een krisis komt en de pyromaan tijdelijk het bevel moet voeren, dreigt hij, dat hij het gehele dorp zal laten neerschieten. Maar zij maakt van zijn pyromanie gebruikt om hem te overreden mensen te sparen en alleen huizen in brand te steken. Dat gebeurt en zo wordt het dorp eigenlijk gered. Enkele schilderijen heeft Niko niet verbrand, maar verstopt, tegen haar zin in. En met die schilderijen koopt ze nieuwe olijfbomen voor het getroffen dorp. Sindsdien noemen ze haar Moeder van de Bomen. Aan het eind van de oorlog was de pyromaan teruggekomen.

Zij verschaft hem eten en onderdak. De dorpelingen vinden dat maar eigenaardig. Zo groeit de kloof tussen haar en het dorp. Wel komen de jonge meisjes bij haar, die zich niet meer kunnen schikken in de traditionele gang van zaken. Een van hen is Stefania, de zuster van Niko, en Niko is een van de andere zes personages. Zo komt Stefania haar vertellen, dat ze zwanger is. Ze wil weglopen met een vrijer waar ze niet mee mag trouwen. Het is op het eind van Elina's leven een komen en gaan in haar huisje. Niko komt er, bijna alle zes de personages uit *De Ingewijden* komen er terecht. De pyromaan uit de oorlog, haar kleinzoon Marten komt bij toeval bij haar in huis. Hij is namelijk van een rots gevallen en kan niet meer mee met de excursie, die Gosschalk en de anderen maken. Zij verpleegt hem en als hij daar zo ligt pakt ze met kromme vingers een papiertje en een potlood en tekent hem want de jongen fascineert haar.

Ook Stefania komt. Ze krijgt een miskraam bij Elin in huis. Elin helpt haar en begraaft het niet levensvatbare kind. Terwijl ze dat staat te doen, is het alsof ze haar laatste illusie begraaft, de illusie waarmede ze het schilderen had opgegeven om de kloof tussen haar en de dorpelingen te verkleinen en beter als mens te kunnen funktioneren. Nu ziet ze in, dat ze door haar kreativiteit te offeren zichzelf heeft geofferd. In het slot hoofdstuk breekt de waanzin bij de Duitse pyromaan los. Hij meent dat het weer de nacht is, van toen in de oorlog, de nacht waarin hij het bevel had gegeven het dorp in brand te steken. Hij rent weer op het dorp af. Alle dorpelingen komen hem achterna. Dan vlucht hij naar zijn hol, waar hij granaten verstopt heeft. Het hele dorp zet de achtervolging in. Vanuit zijn hol onderscheidt hij Marten en gooit in zijn richting een granaat, maar Elina vangt die met haar lichaam op. De laatste zin van het boek: ‘de explosie, zijn radeloze schreeuw, en het schot, dat hem de mond snoerde vielen tezamen’.

Het thema kreativiteit in de ingewijden

Elin's verhouding tot haar kunst kent, merkwaardig genoeg, drie grote perioden:

1. haar jeugd in Breskel, haar breuk met Breskel, haar huwelijk tot aan de gefingeerde zelfmoord, verder aangeduid met ‘Breskel’ en ‘post-Breskel’;
2. haar verblijf bij Quartz en haar zwerven door Europa daarna, verder aangeduid met ‘Quartz’ en ‘post-Quartz’;
3. haar verblijf op Kreta, verder aangeduid met ‘Kreta’;

Men kan opmerken dat ik geen artistieke termen gebruik, zoals impressionisme of zo om deze perioden aan te duiden. Bij Elin is het zo, dat het leven de kunst en haar relatie tot de kunst bepaalt. Aan het begin van het hoofdstuk Elina, zegt zij, dat zij veel landschappen heeft opgezocht, omdat zij dacht, dat deze haar konden ‘verlossen’ (van eenzaamheid, zelfkwelling, identiteitskrisis), maar dat zij niets anders ontdekt heeft dan ‘altijd datzelfde landschap van mijn eigen innerlijk’ (blz. 295).

Breskel en post-Breskel

‘Breskel was de voedingsbodem van haar werk, en van haar denken en doen’ (blz. 301).

Wat biedt Breskel haar? Een oververfijnd milieu. Haar vader is een internationaal bekend kunstkenner en verzamelaar.

Schatrijk.

> Breskel noemde zich graag aestheet. Hij schreef Schoon-

> heid met een hoofdletter. Sinds zijn studententijd zocht hij konsekwent de verfijning en het genot als het enig menswaardige. Hij was rijk genoeg om het ideale leven te leiden. Hij maakte plezier en studiereizen. Hij verzamelde schilderijen en sculpturen. Hij volgde met hartstocht de ontwikkelingen in de litteratuur en wetenschap en muziek, vooral muziek. Hij besteedde als donateur grote sommen aan orkesten en oratoriumverenigingen, ontving componisten en solisten bij zich thuis of zocht hen op in het buitenland. Hij ging langzamerhand behoren tot het internationale milieu van dillettanten en kenners, die het seizoen 'maken' in Londen, Parijs, Wenen, Bayreuth, Milaan. Dat hij daar overal aanvaard, ja thuis was, vervulde hem met trots alsof hij een overwinning had behaald
>
> (blz. 304).

De moeder: een lieflijke zangeres met net te kleine stem. Voor het huwelijk met Breskel geeft ze zogenaamd haar carrière op, die er eigenlijk met haar krapte aan volume echter toch niet ingezeten zou hebben, maar het is leuk om romantische spelletjes te spelen in de trant van 'carrière opgeofferd aan de liefde'. En dit spelletje speelde haar moeder volmaakt. Vader en moeder zijn volstrekt egocentrische wezens. Maar ze spelen verstoppertje met hun tekort. Zijn tekort ligt in het zeer erudiet met kunst kunnen omgaan, maar net niet kunnen raken aan het strikte wezen ervan.

Haar tekort ligt in het niet willen erkennen van het feit, dat haar stem in volume en bezieling niet toereikt.

In een feeërieke omgeving, het landgoed Breskel, spelen ze hun spel. Als ze ontdekken dat hun enige dochter het

> kleine meisje, lief zomerspeelgoed, een kunstwerk temidden van al die andere fraaie dingen, tekentalent (bezit), werd zij plotseling de belichaming van al hun onvervulde heimelijke verlangens.
> In haar zouden zij als het ware samengesmolten zijn tot een volmaakt kreatief wezen, gewijd aan de Schoonheid, die hardvochtige Godin, die zich noch aan Dorine, noch aan Breskel; ooit in haar opperste glorie had willen vertonen. In het kind zagen zij plotseling de remedie tegen het hopeloze gevoel van onbevredigd-zijn, dat Dorine deed huiveren achter haar vleugel, voor haar spiegel - om haar klein talent, om haar onherroepelijk verwelkende schoonheid, haar onverzadigde vrouw-zijn; dat Breskel in zijn bibliotheek in de galerij bij de schilderijenverzameling, liet beseffen, dat rijkdom niet genoeg was, dat liefhebberij en goede smaak niet voldoende waren, dat hij te kort schoot in levenskracht...
> (blz. 306/307).

Later oordeelt Elin daar heel hard over. Zij heeft het over het leven van haar ouders als over chinese snijkunstwerkjes van ivoor 'verbazingwekkend, meer niet, omdat vindingrijkheid en kunstvaardigheid doel schijnen in plaats van middel' (blz. 305). Over haar vader: 'hij wist niet dat het leven dient om iets uit te drukken, dat vorm zonder inhoud onwezenlijker is dan een luchtspiegeling, hij was de slaaf van zijn levensvorm' (blz. 305). Wat onthielden de ouders in die droomomgeving hun dochter zo doende? Drie zeer essentiële zaken: een gezonde verhouding tot de (maatschappelijke) werkelijkheid, een gezonde verhouding tussen mannelijk en vrouwelijk (van hier af liever aangeduid met de minder beladen termen yang en yin), en een direkte relatie tot de essentie van het leven. En alle drie die dingen zijn nu eenmaal onmisbaar voor de ontwikkeling van het talent dat Elin onmiskenbaar heeft.

(Maatschappelijke) werkelijkheid

Haar vader hield zich altijd verre van zijn bron van inkomsten: leerfabrieken, jeneverstokerijen. Als jong meisje komt Elin er één keer. Op een ochtend met goudleren schoentjes aan. Ze voelt hoe de mensen er naar kijken

> zij was zich, met een plotseling overrompelend gevoel van ontzetting bewust van een kloof.
> Zij wilde die kloof niet, zij had willen groeien, zich uitzetten, gedreven door dat verlangen, zodat zij die ruimte tussen zichzelf en die anderen overbrugd had. Maar zij kon niets bedenken, zij had geen daad, geen woord tot haar beschikking om uiting te geven aan die drang (...) Zij schaamde zich, alsof zij betrapt was op bedrog. Dit gevoel bleef haar ook later, thuis op Breskel, kwellen. Zij liep door het witte huis en door park en bos als in een decor, tussen coulissen. Er brandde een voetlicht, allen, zijzelf, haar vader en haar moeder, waren voortdurend 'op', zij beeldden iets uit, kultuurdragers, connaisseurs, patriciërs, een in pure liefde en schoonheid levend artistiek gezin. 'Het is niet echt, het is niet de werkelijkheid' dacht Elin radeloos
> (blz. 312).

Wreedheid in bos en veld, de armoede en de misère van de mensen uit het dorp bij Breskel beginnen allemaal in haar een zelfde soort verzet te wekken, vermengd met verdriet. Zij kan er niet bij en ergens voelt zij dat als een heel wezenlijk gemis.

Verhouding tussen het mannelijke en het vrouwelijke tussen yang en yin

Elin's moeder is een zoetige variant van de bezitterige moeder. Onder een masker van schoonheid en kultuur houdt ze Elin genadeloos klein. Elin mag wel tekenen, maar niet groeien.

> Dorine Breskel schrok toen zij er zich rekenschap van moest geven dat haar dochter vrouw werd (...) Wanneer Breskel, in een plotseling verwonderd waarnemen, de lieflijkheid van zijn kind prees, haastte Dorine zich hem te verzekeren, dat Elin zich in prille schroom tegen het vrouw-worden verzette, dat zij niet aan rijpen toe was en er niet naar verlangde (...) afgunst en angst verdrongen te worden bij haar moeder...
>
> (blz. 310).

Die houding van de moeder, waardoor Elin feitelijk kind blijft, staat ook een gezonde verhouding tot haar kreativiteit in de weg, maar zo lang zij dat niet beseft is Elin best gelukkig op een soort onbewuste manier.

Ze vlucht in haar tekenen, zij fantaseert er bij, en wat zij tekent zijn vooral bomen.

Langzamerhand krijgt ze oog voor de verhouding tussen haar vader en haar moeder. Die blinken zelf niet direkt uit, zacht gezegd, door een volwassen en bevredigende erotische relatie. Zij trekken één lijn: Elin zo lang mogelijk van mannen weg houden en van alles wat met sexualiteit en erotiek te maken heft. Elin zelf: ‘zij hunkerde naar inwijding in de tastbare wereld van volwassen leven, zij wilde een warm en werkelijk kontakt met de vrouw in haar moeder, de man in haarvader...’ (blz. 311). Maar haar moeder werd geremd door een immense jaloezie op de vrouwelijkheid van haar dochter en haar vader door een gekompliceerde angst voor zichzelf als man, die belemmert, dat hij zijn dochter als vrouw van vlees en bloed durft zien en aksepteren.

Nu komt kunstenaarschap meestal mede tot stand door een zeer specifieke verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke elementen binnen de kunstenaar zelf. De ervaring van het spanningsveld tussen die komponenten, die aan Elin ontzegd wordt, is van negatieve invloed op haar kunstenaarschap tezijnertijd.

Direkte relatie tot de essentie van het leven

‘In de witte glans van Breskel wist Elin zich verbannen van al het bloedwarme reële, van vlees en bloed en tranen en excrementen en liefkozingen, van pijn en stank en genot’ (blz. 313).

Onderbewust voelt Elin de krachten van het leven best wel aan, maar de direkte ervaring is haar ontzegd.

Als reaktie daarop trekt het onderhuidse verzwegen besef door in haar dromen, angstdromen, nachtmerries, ongrijpbare verschrikkingen. Zo moet zij de dingen wel door elkaar gaan halen. Het verbod het leven direkt te ervaren wordt zichtbaar in haar werk, maar op een verwarde manier.

De dingen die op zich leven, en die zij tekent, verliezen hun levenskracht onder haar potlood en haar penseel. De dode dingen worden, terwijl zij ze tekent, juist zeer levend.

> Op haar tekenpapier veranderden de vormen, die zij in de natuur waarnam in een geheimschrift van een verborgen wereld. Levenloze dingen begonnen op organismen te lijken, vlezig, bloedrijk, sidderend van heimelijke kracht, het langzaam levende, vegetatieve kreeg menselijke en dierlijke trekken, maar onder de huid van de mannen en vrouwen die zij tekende werd het trage, starre van planten en stenen zichtbaar als een tweede skelet...
> (blz. 311).

Dan komt Quartz in haar leven. Hij is ontzettend lelijk, maar hij is een zeer viriel man en hij zegt het haar onomwonden; ‘er brandt een furie in je hart, maar die krijgt geen kans, maak je vrij! Je hebt de wereld nodig om jezelf te verwezenlijken. Ga op die wereld af!’

Ze weet dat hij gelijk heeft, maar ze weet ook, dat hij haar begeert en ze kan niet peilen - juist door die wereldvreemdheid, dat krampachtige kasplantachtige in haar - hoe het een bij het ander meespeelt.

Quartz raakt aan twee van de drie tekorten tegelijk.

Misschien wel op alle drie: op haar onvolgroeide verhouding tot mannen, op haar gebrek aan relatie tot haar leven en misschien ook, maar niet zo duidelijk, op haar gemis aan ervaring in de maatschappelijke werkelijkheid. Ze durft niet te doen wat hij adviseert, zich vrij maken. Liever houdt ze zich voor dat het zo erg niet is. Ze tekent een *zelfportret. Het motief zelfportret komt telkens voor op een cruciaal moment in Elin's kreativiteit.* ‘Et in Arkadia ego-Arethusa’ zet zij eronder. Arethusa is een Grieks nimf, die vlucht voor een riviergod, die haar zeer begeert. Zij vlucht onder de grond, stroomt daar eindeloos verder, maar uiteindelijk moet zij opgeven en toch boven de grond verder stromen en zo valt ze uiteindelijk toch in zijn armen. Elin liegt over Arcadia. Breskel is al lang geen Arcadia meer voor haar. Ze liegt over haar eigen positie.

Even later houdt ze helemaal met tekenen en schilderen op. Ze kan niet meer. Ze vertrekt van Breskel, stort zich in een volkomen waardeloos huwelijk, krijgt een dochtertje, Rina. Het geheel lijkt op een soort psychologische zelfmoord, steeds kleiner krimpt haar bewustzijn. Ze dooft steeds verder uit. Ze zou helemaal zijn uitgedoofd als ergens niet een hele sterke vonk van vitaliteit haar had gered. Quartz duikt weer op. Ze smeekt hem haar te helpen. Samen ensceneren zij een verdrinkingsdood in zee. Haar kind kan ze daarbij natuurlijk niet meenemen. Dat heeft haar vreselijke pijn gedaan. Wat zij zichzelf aandeed door haar kind achter zich te laten was de prijs voor haar vrijheid. Zij was bereid die te betalen.

‘Quartz en post-quartz’

Direkte relatie tot het leven

Van de drie kwesties die zij zal moeten oplossen als een soort negatieve erfenis van Breskel: verhouding tot maatschappelijke werkelijkheid, verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke elementen en direkte relatie tot het leven komt de laatste het eerst aan bod.

Het is bij Elin altijd zo, dat het leven en het beleven eerst komen, de weerslag daarvan in haar werk komt op de tweede plaats.

> Zij had zich blindelings in Quartz' wereld gegooid. De wereld van het lichaam en de zintuigen, van lust en vervoering. Zij groeide weg van het droombestaan dat zij als kind en meisje op Breskel had geleid (...). Op het dakterras, of onder de pergola in de tuin, waar zij tussen het geboomte niets zag, niets ademde, dan azuur, of op het smalle kiezelstrand beneden tussen de rotsen; naakt uitgestrekt in het schuim van de branding, gewiegd door het af en aan vloeien van die heldere zee in alle schakeringen van groen en blauw en violet, waande zij zich, als wier of doorschijnende steentjes of kinkhoorns, verwant aan al dat ruisende, kruivende zilte. Quartz liet haar alleen, zo vaak en zo lang als zij maar wilde; met een glimlach vol heimelijke genoegdoening bekeek hij haar als ze terugkwam uit de tuin of van het baden, loom, verzadigd van zon - alsof zij zijn schepping was, langzaam los groeiend uit de weerbarstige materie... (blz. 331).

En als ze dan helemaal verzadigd is en ingehaald heeft wat ze allemaal tekort is gekomen aan direktheid in het over-esthetische bestaan van Breskel, dan komt er een moment van doorstoten. ‘Zij gaf er zich rekenschap van dat zij wilde weten wie en wat zij was, en vanuit dat besef met zichzelf en de anderen en de dingen en de verschijnselen leven...’ (blz. 332).

En op dàt moment kan ze weer tekenen. Eerst wil ze, net zoals vroeger, bomen tekenen, de lijn van Breskel doorzetten, de bomen in deze omgeving tekenen, zoals ze altijd bomen heeft getekend, vroeger. Maar ze merkt, dat in dit stadium de bomen haar niet meer trekken, dat ze zelfs al schilderend alle zin voor die volmaakte natuurkracht verliest. Ze heeft bovendien nog een schuld te delgen, een rekening te vereffenen, een leugen recht te zetten. Zij gaat dingen tekenen die in haar innerlijk leven endat zijn vervormingen van Breskel, ziekelijke deformatis van het huis en van de planten en tot slot een *zelfportret*: zij zelf met een wild en wit gezicht van paniek wegrennend van een Breskel in totale staat van verrotting. Zij noemt dit schildere ‘Arethuse fuyante’, de vluchtende Arethusa. ‘Arethuse fuyante’ is de tegenhanger van het leugenachtige zelfportret uit haar Breskel-periode ‘Et in Arkadia ego - Arethusa’. Met ‘Arethuse fuyante’ heeft zij een van de drie kwesties afgehandeld.

Verhouding tussen Yang en Yin

‘Tenslotte had zij met hem geslapen...’ (blz. 331, hem: Quartz). Boven Quartz' bed hangt een ongelooflijk mooi masker van Dionysos. Dionysos is in de Griekse mysteriën de God, die de vrouwen weglokt uit het vrij matriarchaal bestaan en ze meevoert in een soort orgiastische bezetenheid en roes. ‘Zweer Artemis af, Dionysos is je God, word zijn priesteres, bacchante, maenade’ zegt Quartz haar. Dionysos is Quartz beschermer en zijn daemon. Elin's verblijf bij Quartz wordt een apotheose van licht en zon, van lust en vervoering van Dionysos. Op het psychologische vlak is dit de tijd, dat zij rijpt, en weer aan het werk kan en in dat werk maakt zij - zoals wij daareven zagen - onderbewuste dingen uit een verleden bewust en schildert zij ze zo van zich af. Maar het onderbewustzijn wordt vaak geassocieerd met vrouwelijk, jin en het bewustzijn wordt vaak geassocieerd met mannelijk, yang. Je kunt dus in andere woorden stellen, dat ze zo yin-elementen bij zichzelf tot yang-niveau brengt. Je kunt, nog anders, zeggen: dat ze door haar kreativiteit yin en yang in zichzelf integreert (zoals zo vaak gebeurt). De voorwaarde voor die integratie van yang en jin-elementen was kennelijk een gezonde, bevredigende relatie tussen de vrouw die zij zelf is en een man, haar erotische relatie met Quartz. En het is heel veelbetekenend, dat op de innerlijk gegroeide relatie yang-jin (in haar kreatieve uitingen) haar externe relatie met Quartz stukloopt.

> Quartz, met wie zij in die periode alleen nog maar scheen te eten en te slapen, vroeg wel hoe het met haar werk ging,

> maar deed geen moeite te zien wat zij gemaakt had (...). Hij had haar van ganser harte afgestaan aan de zon en aan de zee, maar hij gunde haar niet aan dat andere, absorberende, dat haar wegzoog, waar zij ook was en wat zij ook deed, dat haar met huid en haar bezat
> (blz. 333)

'Dat andere', dat is haar kreativiteit. Men beweert vaak, dat kreativiteit 'verhoogde' erotiek is, dat kreativiteit van eenzelfde soort energie zou zijn als erotiek, maar op een verschillende en hogere wending van de spiraal. En zo kan het duidelijk worden hoe Quartz haar niet aan haar kreativiteit gunt als was haar kreativiteit een medeminaar en een aantasting van zijn erotische relatie tot haar. Zo wordt ook duidelijk dat Elin, naar mate zij zich in haar schilderen stort, minder en minder zin nog heeft om met Quartz naar bed te gaan.

Ze is natuurlijk ook teleurgesteld, want juist aangaande kreativiteit had zij van Quartz aanmoediging verwacht en geen jaloersheid! Ze gaat achterdocht koesteren en op een nacht spreekt ze dat uit: 'Soms vraag ik mij wel eens af of jij misschien expert bent geworden in kunst en vrouwen uit een soort van onmacht, die heel diep zit...' (blz. 335).

Waar Elin hier op doelt is zijn onmacht tot de integratie van mannelijk en vrouwelijk, yang en yin in zich (zoals zij dat zelf heeft gedaan), die voorwaarde is voor de bezielde kreativiteit. Waar die niet in zichzelf gevonden of bewerkt kan worden, wordt hij vaak gezocht buiten zich, met andere woorden, als men de kreativiteit in zichzelf niet kan bewerkstelligen, zoekt men een verhouding yang-jin buiten zich met een man of een vrouw, en Quartz beschuldigt zij ervan om uit teleurgesteld verlangen naar kreativiteit in zich een surrogaat te zoeken in zijn intense en vele relaties buiten zich. Bij gebrek aan die integratie jin-yang in zichzelf zoekt Quartz dan volgens Elin steeds maar die integratie buiten zich, bij vrouwen en bij gebrek aan eigen artisticiteit zou hij een speurneus naar andermans of andervrouws kreativiteit ontwikkeld hebben.

Quartz' reaktie toont haar, hoezeer deze interpretatie juist is:

> Touché, ik had kunnen weten dat je mij zou doorzien. Onmacht, bij God, ja. Mijn hele leven heb ik gehongerd naar de potentie van de mens, die iets *maakt*. Je hebt gelijk. Ik heb me als kritikus en als verzamelaar boven kunstenaars verheven willen voelen, omdat ik het hen niet kon vergeven dat zij kreatief waren. Ik ben achter vrouwen aan blijven lopen, al werd ik duizendmaal teleurgesteld en ontnuchterd, omdat ik bij hen tenminste nog voor een ogenblik soms de illusie kon voelen, dat ik materie modelleerde (...) Heb ik dat zelfde met jou willen uithalen, omdat ik je au fond zo godvergeten benijd om je talent?
> (blz. 335).

Het woord potentie is hier uitzonderlijk zwaar beladen. Het betekent een op zich neutraalscheppende kracht die vele kanten uitkan; de twee gebieden waarin zij het meest vorm zoekt, zijn die van de erotiek en van de (artistieke) kreativiteit. Die twee gebieden zijn elkaar zo verwant dat voor vele kunstenaars hun kunst iets erotisch heeft in de breedste zin van het woord.

De affaire Quartz heeft Elin nu geanalyseerd, en opgehelderd. Haar kreativiteit is hersteld, en 'gezond' gemaakt. Zo heeft de tweede kwestie een punt van evenwicht gevonden en is zij min of meer opgelost. Twee van de drie kwesties zijn nu af. In dit stadium kan de derde nog niet worden opgelost. Hier, bij Quartz, is er voor Elin geen verdere ontwikkeling en groei meer mogelijk. Zij wordt rusteloos. Het huis van Quartz ervaart zij nu als *onvrij.* Ze voelt weer de drang in zich want weer dreigt haar iets te beklemmen en te verstarren. Hier duikt het motief *zelfportret* weer op.

> Het Italiaanse huis, de kobaltblauwe lucht, de zee, de cypressen en wijnranken en rotsen, eerst symbolen van vrijheid en verademing, hielden nu de horizon hermetisch afgesloten. Elin maakte een zelfportret in die dagen: binnen de omlijsting van de spiegel keek haar eigen gezicht haar aan, vermagerd, bruin, met een schrille geconcentreerde glans in de ogen en als het ware dorstig half geopende lippen. Toen Quartz dat schilderij zag, zei hij dat hij meende te weten wat er aan schortte: zij moesten weggaan, van omgeving veranderen...
> (blz. 336).

In de post-Quartz periode beleeft ze nog wel korte relaties met mannen. Hella Haasse noemt geen van deze mannen bij name, noch vermeldt ze bijzonderheden. Aan het yang en jin in Elin's kreativiteit (of anderszins aan het wezen van Elin) dragen ze toch niets bij. Ze versterken alleen (als de herhaling van het thema aan het slot) haar verworvenheden in deze: feitelijk is zij in deze elementen self-supporting.

> De mannen aan wie zij zich gaf, verloren tijdens het samenzijn gezicht en identiteit, zij tuimelden blind in de chaos en lagen tenslotte leeg en hulpeloos, als vernietigd, tegen haar aan. Maar zij keek met wijd open ogen in het donker en glimlachte, vol triomf en verbittering tegelijkertijd. Nooit voelde zij zich sterker en meer op zich zelf aangewezen dan in die stilte na de omarming...
> (blz. 338).

Self-supporting in het erotische, self-supporting in de kreativiteit. Die twee zaken worden in *De Ingewijden* altijd in één adem genoemd. In de hele roman *De Ingewijden* komen verder geen bewuste, bevredigende erotische verhoudingen meer voor (wel veel onbevredigende! en negatieve!), maar in de hele roman is er ook geen sprake meer van geslaagde kreativiteit. In Elin alleen wordt de tot een eind gebrachte jin-yang relatie zichtbaar gemaakt. Het thema krijgt een slotakkoord in een vergelijking die Quartz trekt in de post-Quartz periode:

> Fel geïnteresseerd de stand zowel van *haar liefdeleven als van haar artistieke prestaties* op te nemen had hij het *samenvattende woord*, dat haar opwond en stak, omdat hij het was die het zei en omdat zij wist dat het waar was en toch ook ergens weer zo onwaar dat zij er zich tegen moest verzetten: natuurlijk, Elin, je kunt niet anders - je bent sterk, je bent als de wijfjesspin die haar bevruchten? opvreet en die dag in dag uit van die geniale webben weeft - de spin is de kunstenares par excellence zeg ik je, jij hebt een werkelijke *volstrekte potentie...*
> (blz. 340 kurs. HvB).

‘Kreta’

Zwervend door Europa gaat Elin een nieuwe fase in. De tijd van de afrekeningen, de tijd van het wroeten in eigen innerlijk is voorbij. De tijd van het opvoeren van de artistieke vormgeving is afgesloten. Ze leeft op de top van haar kreativiteit. De kans, door de oorlog, ons met allerlei facetten van het leven, armoede, oorlog, eenzaamheid, hardheid, kennis te maken krijgt ze nù. Langzaam komt ze tot een nieuw besef.

> Pas in latere jaren, zwervend door Europa in een eeuwig onbevredigd pogen de honger in haar ziel te stillen door op doek en papier weer te geven wat haar ogen zagen, had zij - maar ook toen nog zonder het ooit uit te spreken of in daad om te zetten - beseft dat het de innerlijke mens is, die het wezen van het kunstwerk bepaalt, dat uit schijn alleen schijn geboren kan worden, dat zelfbedrog leugens voortbrengt, dat vaardigheid en kleurgevoel en kompositievermogen niets betekenen zonder de wijsheid van het hart, zonder de moeizame inwijding in het mens-zijn...
> (blz. 339).

Wat betekent ‘moeizame inwijding in het mens zijn’? Dat betekent voor Elin: iets aan de wereld toevoegen vanuit haar eigen innerlijk via haar artisticiteit. Zij kan dan artistiek gezien volledig self-supporting zijn geworden, maar voordat ze van daar uit nog iets geeft, duurt nog even. Dat haar tekeningen en schilderijen wel stukken werkelijkheid nemen, en wéérgeven, wel stukken verlangen uitdrukken en wéérgeven, maar dat ze niets *geven* ontdekt ze nu.

> Zij begreep, dat zij getekend en geschilderd had in wanhopig zoeken naar een onvervreemdbaar ik, dat zij, al werkend flitsen en glimpen van de werkelijkheid gestolen had in de hoop zo te veroveren wat zij niet uit zichzelf bezat...
> (blz. 339/340).

(Maatschappelijke) werkelijkheid

Het is deze derde kwestie die nu op een oplossing wacht. Zij klemt voor Elin des te meer, omdat kontakt met de (maatschappelijke) werkelijkheid haar steeds ontzegd is geweest, niet alleen in Breskel en post-Breskel, maar evenzeer in Quartz en post-Quartz.

Want bij en met Quartz kan zij dan wel de eerste twee kwesties aangekund hebben, maar wat er echt in de wereld te koop is buiten de artistiek verfijnde kringetjes, daar heeft ook Quartz nauwelijks weet van. Nu plonst ze erin, in armoede, in het zogenaamde naakte bestaan, in het bestaan waarin de massa leeft. Quartz, als hij op bezoek komt, betuigt telkens heftig zijn afkeer daarvan, en ook haar ouders, als zij het een keer zien, staren ernaar vol afgrijzen. Wat Elin, in deze fase van bezetenheid van de zogenaamde naakte, harde maatschappelijke werkelijkheid, niet doorheeft, is dat die intense zucht van haar naar soberheid en naar de zelfkant van het leven, reaktie is. Het is een uitermate felle reaktie op het frêle, zoete leven in Breskel en op het eenzijdige, zonnige leven bij Quartz.

> Later pas had zij voldoende van zich zelf begrepen om te beseffen dat haar bestaan aan de zelfkant en tussen verpauperde intellectuelen, arbeiders en bohémiens, veel meer dan aanpassing uit bittere noodzaak, een protest was geweest tegen de koele weelde die haar in haar jeugd had omringd, tegen de starre smetteloosheid bij de van Starvolds en ook tegen de verfijnde smaak en kieskeurigheid van Quartz...
> (blz. 342).

Misschien juist omdat ze van zichzelf niet door heeft, dat het een reaktie is, probeert ze aan het nieuwe besef, een besef van het bestaan van een eerlijke maatschappelijke werkelijkheid, uiting te geven op chaotische en feitelijk destruktieve manieren. Eén betreft haar werk. Ze bekijkt nog eens, met alle aandacht, de schilderijen, die ze heeft gemaakt bij Quartz, de schilderijen uit de 'Arethuse fuyante'-periode, toen zij aan haar zieke onderbewuste vorm gaf (en genas). Nu beseft zij dat deze zieke schilderijen alleen psychisch vergif aan de wereld toevoegen en de wereld is al rot genoeg. Ze wil ze vernietigen om te voorkomen dat beluste decadentelingen hun psychisch vergiftige werking zouden doorgeven. Quartz, die nu eenmaal het zintuig voor dit soort morele overwegingen mist, verhindert haar dat. Voor hem geldt alleen artisticiteit. Zo gaan ze wel de wereld in. En het toeval wil, (dat weet de lezer uit het Gosschalk - gedeelte van *De Ingewijden*) dat juist 'Arethuse fuyante' gekocht wordt door de man van haar dochter, Jurjen. In haar privé leven wil Elin rechttrekken wat zij fout denkt te hebben gedaan: ze zoekt kontakt met haar ouders en met haar dochter Rina. De pogingen mislukken. Haar ouders komen om als ze haar willen bezoeken en Rina antwoordt uitdrukkelijk niet. Alle twee die pogingen om recht te breien wat ze in het verleden verkeerd zou hebben gedaan, de zieke schilderijen weerhouden en de verloren kontakten proberen te herstellen, alle twee die pogingen mislukken. Dat brengt Elin in zo een paniek, dat ze hals-over-kop wegvlucht, over Athene, naar Kreta.

Daar komt ze tot rust. Ze tekent weer. Bomen (weer bomen). Het landschap, de mensen uit het kleine dorp, waar ze zich voor het leven vestigt. Ze probeert zo veel mogelijk deel te nemen aan het gewone maatschappelijke leven daar, maar iets in haar zegt steeds iets, dat ze net niet verstaat, als een zin die je wilt opvangen, maar waarvan je alleen maar wat klanken hoort. Een besef groeit in haar met de dag, maar ze kan het net geen vorm geven. En hier valt dan weer het *zelfportret*-motief.

> Vaak had zij een zelfportret getekend of geschilderd, tegen de achtergrond van haar eenzaamheid, alleen voor een wolkenhemel, een landschap, rijen gevels, èn altijd keek hetzelfde gezicht haar aan, schuw en gretig, sceptisch en toch fel bij de dingen betrokken, het gezicht van een vrouw die gevlucht was en niet meer terug kon keren, die in voortdurende schommeling tussen angst en moed voort-gedreven werd naar een onbekende bestemming...
> (blz. 299).

Dat besef wordt steeds dringender. Het klopt en klopt. Het groeit naar de drempel tussen haar onbewuste en het bewuste en dan komt het moment

> waarop zij besefte, dat zij, ondanks alle schijn van ingeburgerd te zijn, in plaats van als een mens onder andere mensen, een dorpelinge tussen de dorpelingen, nog altijd leefde als een schilderes tussen Objekten - dat alle vriendelijkheid en bereidwilligheid en behulpzaamheid haar niet minder eenzaam maakten dan zij altijd geweest was (...) dat zij sinds het isolement van haar kleine-kinderbestaan op Breskel niets zo zeer had begeerd als macht, de macht die een mens onophoudelijk moet bewijzen dat hij waarde heeft, die hem van diepgewortelde onzekerheid moet verlossen. Zij was de konfrontatie met dat aspekt van haar zelf stelselmatig uit de weg gegaan, zonder te beseffen waarom. In eenzaamheid, levend voor werk, was zij evenzeer buiten schot gebleven als haar ouders op hun landgoed. Zij had nooit iets werkelijk belangrijk gevonden behalve haar doeken; de dingen aanzien en dan schilderen, dat was voor haar de enig denkbare relatie tussen haar en het haar omringende; in ieder andere verhouding was zij door een tekort aan élan, door innerlijke onzekerheid, tot een nederlaag veroordeeld...
> (blz. 349).

Zij denkt, dat het tekort dat zij in haar eigen persoonlijkheid signaleert in te vullen is met nu uitsluitend maatschappelijk bezig te zijn.

Al haar doeken en tekeningen die zij op Kreta heeft gemaakt, neemt ze, bekijkt ze nog eens een keer en daarbij ondergaat ze de gevoelens, die haar doorstroomden bij het maken: het worstelen om het geheim van licht en lijn, de spanning van de expressie, de vreugde. Nog eens voelt ze dat ze hier wéér haar ouders, haar man, haar dochter, Quartz en alle mensen voor zou verloochenen, voor de vrijheid om dít te kunnen maken.

En juist dat veroordeelt ze in zichzelf. Wat Elin niet beseft, is dat die morele zelfveroordeling juist aangebracht is door haar jeugd (en door Quartz) en niet veel anders is dan een reaktie op een tekort van Breskel, dat zij vullen wil met haar eigen handen of dat nu kan of niet. Had ze dat door gehad (Hella Haasse bewerkt door auctoriaal perspectief, dat de lezer hier door heeft wat Elin ontgaat) dan zou zij haar eigen kunnen en eigen grenzen gekend en gerespecteerd hebben en niet gedaan hebben wat ze nu doet: Niko opdragen al haar werk te verbranden.

> Zij had kunnen schreeuwen, met het hoofd tegen de muur slaan, en het ergste van alles was nog dat zij tegelijkertijd zich ervan bewust was dat zij niet terug *wilde* (...)
> Zij gooide zich met verbetenheid op haar dagelijkse bezigheden, maar ze leed pijn, alsof haar een orgaan, een van haar ledematen was afgenomen. Ik ben mezelf niet meer, kon zij mompelend tegen zichzelf zeggen, moet ik dan een ander worden?...
> (blz. 350).

De ironie van het lot wil dat Niko een deel van het werk achterover drukt en dat dit nu verkocht kan worden om het dorp na de oorlog aan nieuwe middelen van bestaan te helpen, fruit en olijfbomen. De ironie wil ook, dat men sindsdien Elin Breskel, die vroeger bezeten was van de bomen rond haar geboortehuis, nu 'de Moeder van de Bomen' noemt.

Maar de kwestie van de maatschappelijke werkelijkheid is hiermede niet opgelost, omdat de oplossing die Elin koos, tegen haar wezen inging en dus geen bevredigende oplossing kon zijn.

Dan komt Marten in haar leven. Hij is van een rots gevallen en zij verpleegt hem in haar woning. Dat hij haar kleinzoon is, weet zij niet, maar hij boeit haar buitengewoon. Zij moet steeds naar hem kijken. Voor de laatste maal plaatst Hella Haasse hier het motief *zelfportret.*

> Op wie lijkt hij toch? Die vraag kwam telkens in haar op. Tot haar onuitsprekelijke verwondering deed zij iets wat zij in meer dan tien jaar niet gedaan had: ze nam een stuk papier en een potlood uit de kast en schetste grimmig met leedvermaak om haar kromme, stijve voor tekenen ongeschikt geworden, vingers, zo goed en kwaad als het ging zijn hoofd dat half van haar afgewend op het kussen rustte. Toen zij klaar was keek zij hoofdschuddend neer op het blad 'het oude liedje, altijd een voorwendsel om mijzelf weer te geven. Als ik een jongen van zestien jaar was zou ik er zo uitzien'
> (blz. 360).

Toen hij wakker was en zij met hem praatte, werd het merkwaardige gevoel van identificatie nog sterker...' (blz. 360/361). Zij voelt dat ze niet anders is geworden en ook dat ze niet anders had kunnen worden. Dat zij heeft moeten toegeven aan haar drang om te tekenen en voor haar gevoel om weer zichzelf te tekenen, stelt haar teleur. Ze scheurt de tekening kapot.

De ochtend vóór haar dood, begraaft ze een onvoldragen kind, dat ze mee ter wereld heeft willen brengen. Zij staat daar als een heel oude vrouw met een schop in haar handen, de kuil voor zich en het dode kind erin, dat niet levensvatbaar bleek. Dat dode kind, dat niet had kùnnen leven, wordt voor haar een symbool voor haar eigen maatschappelijke gemeenschapszin, waarvan zij zo graag had gewild dat die zou léven en waarvan ze nu beseft, dat die evenmin echt levensvatbaar was als dat te vroeg geboren kind vóór haar.

> Zij had gehoopt, geloofd, dat haar bestaan in het dorp al. aanvaarden-van-verantwoordelijkheid-van-één-onder-velen, een daad was in het vlak van mens-zijn en daarom van een andere, hogere orde dan haar werk, waarin zij nooit iets anders had teruggevonden dan zichzelf. Tegelijk met Stephania's dode kind ging ook die illusie onder de aarde. Want dit werk, juist dit werk, bleek - zij was er zeker van sinds het ogenblik, waarop zij Marten's portret had verscheurd - de zin, de essentie van haar bestaan...
>
> (blz. 363/364).

Voor Elin blijkt nu dat haar leven juist onherroepelijk verbonden is aan tekenen en schilderen. De te laat herkende reaktie op het onmaatschappelijke grondpatroon van haar ouders en van Quartz hadden haar daarvan afgedreven, de voor haar verkeerde kant op. Haar ouders, die haar zo graag als een groot kunstenares hadden gezien, legden juist door haar op te voeden als een kasplant, de basis voor haar mislukking. Als ze maatschappelijke reëel waren geweest en Elin in de maatschappelijke realiteit hadden laten delen, had zij haar kreativiteit binnen het maatschappelijke geheel kunnen plaatsen. Dan had ze niet hoeven te staan voor die wrede óf-óf-keuze waarin ze - gedreven door eenzijdigheid - juist de verkeerde keuze maakte.

> Verblind, zichzelf misleidend, had zij het enige middel verloochend, dat haar in staat stelde, zij het ook indirect, vorm te geven aan het meest wezenlijke van haar mens-zijn, aan het eeuwigdurend innerlijke vragen: waarom, hoe? Zij, die zichzelf wilde vinden in anderen, had door afstand te doen van haar kreativiteit zichzelf verloren en er bestond geen mogelijkheid tot herstel, tot overdoen. Zij was bijna zeventig jaar oud... (blz. 364).

Er is geen twijfel mogelijk dat Hella Haasse Elin's absolute keuze voor maatschappelijke gemeenschapszin als een foute keus wilde bestempelen en uiteindelijk als een mislukking. Ze onderstreept dit heel geraffineerd aan het einde van het hoofdstuk. Marten en Elin staan daar tegenover elkaar.

Marten staat op het punt om terug te keren naar Nederland. Hij vindt het verschrikkelijk om afscheid te moeten nemen van Elin. Hij is erg veel voor haar beginnen te voelen.

‘Hij zegt, Jezus, je bent een soort vriend van me. Het klinkt gek, maar het is verdomd waar...’ (blz. 370). Hij is haar zo verwant en zij van haar kant voelt hem in alle opzichten zo dichtbij als ze nog nooit een mens dichtbij heeft ervaren. En toch die tragiek in het geen vorm kunnen vinden voor het gevoel van dichtbijheid. Die tragiek om geen uiting te kunnen geven aan een hele natuurlijke sociale band. Haar hoofdstuk eindigt met de volgende zinnen.

> Zij had haar hand willen uitsteken, de zijne nemen en die hard drukken ten teken dat zij hem begreep, dat zij wist dat het waar was. Maar was er plaats, hier en nu, voor die verwantschap, die verstandhouding? Zij kon hem aanraken, zij voelde hem haast als een deel van zichzelf, zoals hij daar naast haar in het donker, liep, met zijn warme adem, met de lucht om zich heen van zijn jonge lichaam en vervuld van zijn eigen heftige leven en *toch was de afstand tussen hen niet te overbruggen...*
> (blz. 370, kurs. HvB).

Men heeft vaak gesteld in recensies op *De Ingewijden* en in artikelen over Hella Haasse in het algemeen, dat Elin het volmaakte personage zou zijn en dat Elin daarom meer een abstrakte idee zou zijn dan een levensechte figuur. Ik hoop, door wat ik hierboven aan Elin's kreativiteit analyseerde een beetje aangetoond te hebben, dat niets minder waar is.

In haar uiteindelijke verkeerde keuze is zij de onvolmaakte mens, die verkeerd kiest, doordat zij/hij zichzelf niet kent. In de bepaaldheid van die keuze door opvoeding en milieu is Elin het, bijna klassieke, tragische personage bij uitstek.

Kreativiteit bij Hella S. Haasse

Uit de manier waarop Hella Haasse het thema kreativiteit aan Elin uit *De Ingewijden* gestalte geeft, (de doorvoering van motieven, de strukturering van de kwesties, het perspektief van waaruit het geheel gebracht wordt, enz.), voel ik dat het mogelijk is enkele konklusies te trekken aangaande de relatie van de auteur tot het kreatieve principe, althans voor de tijd, waarin zij *De Ingewijden* en *De Verborgen Bron* geschreven heeft:

het steeds terugkerende motief van het zelfportret op cruciale punten in de roman, rechtvaardigt, denk ik, mijn stelling, dat kreativiteit in kunst onlosmakelijk verbonden is voor Hella Haasse aan de persoonlijkheid van de kunstenaar; dat een zekere mate van zelfkennis noodzakelijk is voor de volledige ontplooiing van aanwezige kreativiteit. Natuurlijk laat Hella Haasse Elin ook ergens zeggen, expliciet, dat het innerlijk menszijn het kunstwerk bepaalt, maar zo iets, zo'n statement, kan in een roman altijd een opgelegde bewering zijn. Meer vertrouwen heb ik in de doorvoelde, overwogen motiefkeuze op dwingende plaatsen.

Het persoonlijk zelf van de kunstenaar is bepalend voor het kunstwerk. Dit is de lijn, die het thema kreativiteit in *De Ingewijden* alleszins bepaalt. Elins verwarring op Breskel uit zich in een verwarring in wat zij tekent, dode stof komt tot leven, mensfiguren verstarren. In het tweede stadium geeft zij tekenend gestalte aan haar onbewuste, dat zich moet afreageren. Haar werk werkt dan therapeutisch in zoverre, dat het haar onbekende ik bevrijdt. Genezen kan zij verder gaan. In nog een later stadium is het altijd de ‘verlossende’ eigenschap van landschappen, die zij zoekt.

- Het feit dat Hella Haasse Elin's kreativiteit steeds en uitdrukkelijk koppelt aan drie existentiële kwesties (ik heb daarover genoeg geciteerd en ge-analyseerd dan dat ik in dit verband hier nog verder aan behoef te refereren), pleit er voor dat Hella Haasse deze drie kwesties *van fundamenteel belang* acht *voor het kunstenaarschap: een doorleefde, direkte ervaring met het leven in vele facetten, een evenwichtige verhouding tussen elementen van yang en jin*, hetzij extern, maar zeer zeker intern, *en een zekere bekendheid en vertrouwdheid met de hardere maatschappelijke werkelijkheid.*

Ik zeg ‘zekere’, want de manier, waarop Hella Haasse vorm geeft aan de derde kwestie geeft m.i. aan, dat zij hier niet zoals bij de andere twee naar een totale oplossing streeft, als wel naar een (min of meer geladen) open verhouding. Hierop kom ik dadelijk terug.

- *Het kreatieve talent wordt sterk bepaald door opvoeding en milieu.* Hiermede bedoel ik niet, dat een artistiek milieu positief zou werken op een aanwezig kreatief talent. Hella Haasse laat in Elins ‘Breskel’ - en ‘Quartz’ - periode duidelijk zien dat eenzijdigheid eerder naar een reaktie in de vorm van anti-artisticiteit voert! Ik bedoel het evenwicht, dat een milieu moet vertonen tussen artistieke en maatschappelijke komponenten, aangevuld eventueel met nog andere zaken, zoals levensbeschouwing, eruditie, levenskunst; en hier ligt Elins tragiek. Elins tragiek - zo intens beschreven - lijkt mij exemplarisch voor Hella Haasse's kunstopvatting.

Uit wat wij over Hella Haasse weten (Hella Haasse is, in tegenstelling tot velen tegenwoordig, een zeer gesloten auteur, die er van uit gaat, dat het werk voor zich spreekt) kunnen wij opmaken, dat het bij haar altijd een zoeken naar evenwicht is geweest: de reflectie op de basis van jeugd en milieu, maatschappelijke betrokkenheid (denk bijvoorbeeld aan haar feministische werken toen de tweede golf hier nog geboren moest worden!), de al dan niet teruggetrokken positie van de kunstenaar (Hella Haasse behoort tot opvallend weinig ‘kringen’). Welk evenwicht moet hierin gevonden worden? Welke mate van vrijheid moet een kunstenaar zich hierbij toeëigenen? Die problematiek maakt Elin in *De Ingewijden* zichtbaar.

- En dat brengt ons op de vierde en laatste stelling, en niet de minst belangrijke: *in hoeverre mag/moet een kunstenaar zich vrij maken van maatschappelijke normen en banden om ruimte te kreëren voor haar/zijn kunst*?

Dat is ook de vraag die Jurjen Siebeling in *De Verborgen Bron* bezig hield. Het antwoord wordt in *De Ingewijden* on-rechtstreeks gegeven. Nergens wordt Elin veroordelend beschreven, zelfs niet als ze door die gefingeerde verdrinkingsdood ouders, man èn dochtertje in de steek laat. Overal blijft Elin de lezer sympathiek. Dit bewerkt Hella Haasse onder meer door Elin voor te stellen als een gevangene in een web, die tastend haar weg zoekt naar openheid en licht en die vaak bepaald wordt door machten waar zij zich niet van bewust kan zijn. Als zij uiteindelijk een keuze maakt die iedereen juist als maatschappelijk verantwoord zou toejuichen (zich in dienst stellen van het wee van een hele dorpsgemeenschap, de zorg op zich nemen voor de waanzinnige Duitser, voor Marten, voor Jessica, voor Niko, voor Stephania), dan blijkt dat juist de verkeerde keuze te zijn. En dat is heel kenmerkend. Hella Haasse weet ook zichtbaar te maken waaróm het de verkeerde keuze is. Daarmede geeft zij m.i. basis aan mijn (veronder)stelling dat een kreatieve potentie vrijheid op moet eisen voor zich ten aanzien van maatschappelijke normen en banden. Het is alleen in de absolute vrijheid dat het geladen kunstwerk gestalte kan krijgen.

Elke onvrijheid blokkeert en doodt uiteindelijk de kreatieve expressie. Telkens als Elin toegeeft aan maatschappelijke zogenaamde verantwoordelijkheden, verloochent zij haar werk, vernietigt zij het zelfs soms. Uiteindelijk komt zij zelf (en de lezer met haar) tot de konklusie dat dit verkeerd is en dat *het kunstwerk, de kreatieve potentie alle vrijheid rechtvaardigen.*

Keren wij nu terug naar Jurjen uit *De Verborgen Bron.* Het kernwoord dat bij hem steeds terugkeerde was: *vrijheid.* Maar, vrijheid betekent voor Jurjen in zijn drie 'fases' achtereenvolgens:

- in de impressionistische fase: zich vrij maken van de overweldigende macht van de zintuigelijke indrukken door die in het kunstwerk te *vangen* en te *bezitten*;

- in de vitalistische periode: het vrij maken van de persoonlijkheid voor wie het leven geen duidelijke zin heeft; die zin zou dan gevonden moeten worden in het geladen kunstwerk, maar Jurjen duidt niet aan hoe;
- in de derde, expressionistische, fase dient het kunstwerk om het ‘gekooide’ ware ik te bevrijden. Het gekooide ware ik wordt onder meer gevangen gehouden door de machten van konventies en gewoonten.

Oppervlakkig gezien raakt de laatste idee van vrijheid het meest aan de problematiek uit *De Ingewijden*, zoals ik die o.a. kort samengevat heb in mijn vierde stelling.

Bij nader inzien echter, staat zij er diametraal tegenover. Als Elin maatschappelijke banden en konventies verbreekt, heeft zij absoluut geen gekooid, maar wel een misleid en zeer eenzijdig gevormd ik. Bovendien heeft zij al jaren lang blijk gegeven van onmiskenbaar, zeer vitaal talent, maar in de eenzijdige misvorming is het feu sacré daarvan bijna gedoofd. De vrijheid is voorwaarde voor een her-opvlammen daarvan en hoe! En steeds dan nog blijft Elin het schuldgevoel kwellen: had ik dit mogen doen? Als zij, op het laatst van haar leven daarop ja zegt, te laat, is het vanuit haar door inzicht vrij geworden ik en niet vanuit een gekooid ik, dat zich nog op geen enkele manier heeft waar gemaakt, noch kreatief, noch maatschap pelijk. Het kunstwerk bij Elin is niet de voorwaarde tot vrijheid, zoals Jurjen dat stelt (‘als ik maar wist, dat ik een goed kunstwerk zou kunnen maken, zou ik mij wel vrij durven maken’, dat is iets in de trant van geen oude schoenen weggooien voor je nieuwe hebt), maar die absolute kreatieve potentie, dát is de voorwaarde tot vrijheid en die absolute kreatieve potentie bezit Jurjen niet. Daarom maakt hij op de lezer steeds de indruk van een *onmaatschappelijke*, romantische, fantaserende, (vergeef mij het volgende woord, ik heb lang naar een ander equivalent gezocht, maar het niet gevonden) ‘droogkloot’, in kreatief opzicht.

Jurjen's hypotheses over kunstenaarschap, over het hoe en wat van Elin, en over haar kreativiteit, raken - als men ze degelijk met de werkelijkheid uit *De Ingewijden* vergelijkt - kant noch wal. Feitelijk zijn het allemaal litteraire verbeeldingen van de romantische opvattingen die een buitenstaander kan hebben over kunstenaars en kunstenaarschap.

En dan nog een buitenstaander die geen gezonde verhouding heeft tot kunstenaars en kunstenaarschap, maar die daar een relatie tot koestert, die voornamelijk gevoed wordt door een enorm brok *kreatief minderwaardigheidsgevoel.* Opvattingen die de werkelijkheid allesbehalve dekken, niets meer dan flodderige zelfprojekties van mensen die zelf de kreatieve vonk missen, maar hem oh zo graag willen hebben. Dit klinkt rot, zoals ik het zeg, ik bedoel het maar ten dele zo rot. Zo'n zelfde ‘misser’ ten aanzien van essentie van kunst en kunstenaarschap, verbeeldt Hella Haasse in *De Ingewijden* in de figuren van de ouders Breskel, maar dan op een iets hoger niveau. De ouders Breskel, die kunstminnaars zijn, maar die telkens net de essentie missen. Zij verbeeldt dit ook, maar dan smartelijker, in de figuur van Quartz. Bij Jurjen in *De Verborgen Bron* echter, zitten we met alle romantiek soms heel dicht tegen het ietwat belachelijke aan.

Al zijn opvattingen in de drie fases over de relatie tot de werkelijkheid, impressionistisch, vitalistisch, expressionistisch, zijn opvattingen, geledingen, hokjesmakerijen en veronderstellingen, die er niets toe doen. Het zijn romantische interpretaties van wat kunst allemaal zou kunnen bewerkstelligen, wat het zou kunnen betekenen, romantische interpretaties van buitenstaanders, kritici en kunstkenners, die het kunstwerk menen te kunnen bevatten als zij het in hokjes kunnen plaatsen of het minstens kunnen benoemen. Wat echt een kunstwerk is en kreativiteit in een gedreven kunstenaar is ten enenmale onbeschrijflijk. Dat maakt

Hella Haasse zichtbaar in de wijde discrepantie tussen, wat zij Jurjen over Elins kreativiteit laat veronderstellen en aan wat zij Elin laat *zijn.*

Er is een andere vraag die Jurjen opwerpt: wat is de relatie tussen kreativiteit en het 'wie ben ik?'. Zoals we in *De Ingewijden* zagen een alleszins gerechtvaardigde vraag. Maar weer niet in de zin zoals Jurjen die stelt. Het verband ligt er zeer zeker. Het uit zich bij Elin in de konsekwenties die zij trekt: geen moed om Breskel vaarwel te zeggen, dán weg met tekenen en schilderijen. Zelfinzicht door onderbewuste inhouden bewust te maken, dán schilderend daar vorm aan geven. Maatschappelijke verantwoordelijkheden zwaarder voelen wegen, dàn definitief af zien van kreativiteit. Het zijn scherpe konsekwenties allemaal, en in die konsekwenties uit zich niet zo zeer de vrijheid als wel de *moed* tot vrijheid, en de moed vorm te geven aan wat het ik voelt te moeten doen. Dat is zo'n grote moed. Die moed is de positieve binding tussen 'wie ben ik', enerzijds en al of niet kiezen voor kreativiteit, anderzijds. Het is ook de faktor waar persoonlijkheid en kreativiteit elkaar ruimte geven, bevruchten en steeds intensiveren. Dat is een soort moed, die Jurjen ten enenmale vreemd is. Zijn terugkeer naar Rina, op het laatst van het boek, het burgerlijk verwekken van een kind, dat zinnetje dat hij over zijn lippen krijgt tegen Rina: 'Zij is dood voor ons', zijn even zo vele lafheden, waarin juist gebrek aan vereiste moed zichtbaar wordt.

In de kompositie van *De Ingewijden* komt Jurjen in het bezit van een schilderij van Elin, het schilderij 'Arethuse fuyante'.

Dat is het schilderij uit de afrekening met Breskel. Het is het schilderij, dat zij later als 'ziek' bestempelt en eigenlijk niet verkocht wil hebben, omdat zij bang is voor de vergiftigende uitwerking op de menselijke psyche. Het is typerend, dat juist dit schilderij Jurjen fascineert. Hij kan er niet genoeg van krijgen. Het drijft hem er toe in *De Ingewijden* allerlei nasporingen te doen naar Elin, maar hij is gedoemd om haar nooit te vinden, want de Elin die hij zoekt is niet de Elin die is. De sleutels ontbreken hem om haar ooit te herkennen. Je zou de sleutels kunnen omschrijven met 'potentie', 'moed', 'enig inzicht in wat kreativiteit eigenlijk is en doet'.

Ik geloof dat Jurjen in *De Verborgen Bron* mede gestalte geeft aan hoe Hella Haasse de speurende kunstkenner ziet, de mens die gedreven wordt naar het raadsel kreativiteit om dat te kunnen analyseren en te benoemen. In zijn gedrevenheid gaat zo'n speurder af op verkeerde vragen en verkeerde veronderstellingen en zeer zeker verkeerde hypotheses over de kunstenaar als persoon.

Gosschalk, uit *De Ingewijden*, typeert het zo bij Jurjen: 'Hij kijkt achterom, in het verleden, in een irreële wereld van kunstenaarsverbeelding, en vergeet zijn eigen vrouw naast hem' (blz. 203).

In een interview, dat Hella Haasse gaf aan Max Pam van N.R.C.-Handelsblad op 21-03-1980 zegt zij:

> Het is niet nodig om schrijvers te ontmoeten. Toen Vestdijk werd voorgedragen voor de Nobel-prijs heb ik een overzicht van zijn werk samengesteld. Ik heb hem niet gekend, ben nooit aan hem voorgesteld. *Als je je werkelijk in het werk van een schrijver verdiept, weet je eigenlijk al alles van hem*
> (kurs. HvB).

Met nadruk heeft zij, niet alleen in dat interview, gesteld dat alleen het kunstwerk geldt. Natuurlijk is de persoon van de kunstenaar hiervoor voorwaarde, maar niet meer en ook niet minder. Romantische vragen naar persoonlijke details, zelfs als deze persoonlijke details het kreatieve proces betreffen, kunnen gevoeglijk achterwege blijven. Aan de echte kwesties van leven en dood voor de kreativiteit waarvoor de scheppend kunstenaar zich gesteld ziet, geeft zo'n figuur als Elin in *De Ingewijden* gestalte.

'Ik moet haar vinden, zegt hij (Jurjen) zichzelf rechtvaardigend tegen Gosschalk, zij is een groot kunstenares, zij behoort aan de wereld toe'. Jawel, maar niet zo.

Tekeningen bij dit artikel: Ine Postma.

Anne Marie Musschoot

De roman als spiegelstructuur

Notities bij de lectuur van huurders en onderhuurders

Hella Haasse zelf heeft haar roman *Huurders en onderhuurders* (1971) de ondertitel 'een fictie' meegegeven. De term als zodanig is meteen enigszins bevreemdend, of althans de bedoeling ervan is op het eerste gezicht niet zeer duidelijk: een roman *is* immers altijd toch (een beetje) fictie, wordt altijd toch gekenmerkt door een (al of niet hoge) graad van fictionaliteit. Als bovendien blijkt dat in juist deze roman het gefingeerde of fictionele element zeer sterk op de voorgrond treedt en dat zelfs verschillende lagen van werkelijkheid, van gefingeerd heden en authentiek verleden in elkaar grijpen, lijkt het begrip 'fictie' als nadrukkelijke genre-aanduiding helemaal misleidend, zoniet overbodig. Het gaat hoe dan ook om een roman, zij het dan dat de gebeurtenissen uit het verhaal vooraf als niet-referentieel, als *geheel* verzonnen worden voorgesteld. In die zin moet de 'gebruiksaanwijzing' of de preliminaire wenk voor de juiste interpretatie, althans volgens de schrijfster zelf worden begrepen.

Hella Haasse, die bij meer dan één gelegenheid uitvoerige en verhelderende commentaren bij haar eigen werk heeft geleverd, heeft ook haar bedoelingen met de 'fictie' *Huurders en onderhuurders* verduidelijkt. In een interview met André Rutten in De Tijd van 18 februari 1972 deelde ze mee *geen* 'tranche de vie' te hebben willen geven, maar meer een satire, een constructie die niet een directe afbeelding is van een bestaande werkelijkheid. De verklaring kwam bijna letterlijk terug in het televisie-interview met Joos Florquin (januari-februari 1975): 'Het was niet de bedoeling er een tranche de vie van te maken, een werkelijkheidsroman', en het is 'geen poging om reële personages in het werkelijk leven te tekenen: het zijn typen, bedacht om een gelijkenis-effekt te krijgen'. Het gaat dus niet om een traditionele roman, met een 'gewone', mimetische werkelijkheidsuitbeelding naar naturalistisch of realistisch recept, maar om een soort fictie in de tweede macht, een geestelijke constructie, een 'gelijkenis' (in de betekenis van parabel) met satirische bedoeling. In haar interview voor De Tijd werd de these van deze gelijkenis door de schrijfster omschreven als 'het manipuleren van mensen door mensen, ook in kringen waarin je dat helemaal niet zou verwachten'; in het gesprek met Florquin werden haar intenties iets uitvoeriger toegelicht, maar niet anders: 'Mensen die helemaal in hun eigen wereldje opgaan, bij wijze van spreken "plattevlak" - wezens blijven, kunnen gemakkelijk gemanipuleerd worden door iemand die vanuit een negatieve instelling méér dóórheeft en overziet'. De satire geldt figuren, de 'typen' in het verhaal, die 'als het ware gevangen (zijn) in hun eigen illuzies, obsessies en wensdromen' en die, letterlijk, niet weten 'wat er bij de buren gebeurt'.[1.]

Het streng geconstrueerde karakter van het geheel - als pleidooi voor meer openheid, als de demonstratie van de steeds aanwezige samenhang in de menselijke relaties nochtans duidelijk karakteristiek voor Hella Haasses thematiek - was er de oorzaak van dat *Huurders en onderhuurders* door de kritiek niet unaniem gunstig werd ontvangen. Het boek lokte zelf ronduit tegenstrijdige reacties uit, variërend van onvoorwaardelijke en nadrukkelijke bewondering tot sceptische bedenkingen over de schematische uitwerking van de personages en over het 'moeilijke' van de compositie met tal van dubbele bodems, waardoor het verhaal niet echt tot leven zou kunnen komen. Kees Fens vatte zijn oordeel samen in een lakonieke pointe: 'een knappe roman ... behoeft nog niet een goede te zijn'[2.]. Achteraf beschouwd vertoont het gebrek aan eensgezindheid bij de critici echter wel een vrij vast en voorspelbaar patroon: waardering voor het boek ontstond bij die lezers die hun oordeel in de eerste plaats funderen op structurele criteria: wie niet geboeid werd door het vernuftige spel van de compositie miste het bijzondere van deze roman. Het is dan ook niet onwaarschijnlijk dat *Huurders en onderhuurders*, in de kritiek ook een 'dankbaar object voor grondige analyse' genoemd[3.], té snel werd verwerkt door de continu voortdraaiende hakmachine van het kritische bedrijf en dat de werkelijke betekenis ervan pas ten volle naar waarde kan worden geschat na verloop van de nodige tijd en bezinning. Pas achteraf kon ook duidelijk worden dat *Huurders en onderhuurders* in het geheel van Hella Haasses romans een eigen plaats zou krijgen niet alleen als een 'modern' boek maar ook als een keerpunt in de houding van de schrijfster tegenover het gebruik van historisch materiaal.

Uit de vele interviews die Hella Haasse in de loop van haar schrijverscarrière heeft toegestaan is bekend dat ze geëvolueerd is van een vrij wijdlopige schrijf- en verteltrant naar een bewust nagestreefde geserreerde, strakke, compacte schrijftrant en vorm. De kern van haar thematiek is echter, over de crisis heen die een breuklijn vond in de autobiografie *Zelfportret als legkaart* (1954), onveranderd gebleven: in haar romans vanaf *De scharlaken stad* (1953) tracht ze steeds een identiek 'volumen' te suggereren:

> een zich in ruimte en tijd uitstrekkende structuur van met elkaar verweven mensenlevens, een netwerk van relaties, reacties, onderlinge beïnvloeding; gebeurtenissen in individuen en in de gemeenschap als één onverbrekelijk samenhangend geheel, ten dele onbekend en raadselachtig, zoals het zich onder de wateroppervlakte bevindend stuk van een ijsberg[4.].

Huurders en onderhuurders brengt in deze centrale thematiek geen uitzondering, wel een ironiserende, satirische variant waarvan de eigen kracht en betekenis verscholen zitten in de geraffineerde vormgeving.

De roman opent als een (zeer) traditioneel verhaal, medias in res, met een ironiserend-afstandelijke voorstelling van de heer Dupels:

> Hij heet Dupels, een naam, die volgens hem afgeleid moet

> zijn van Duplessis. Een Franse afkomst zou hem wel bekoren (het Napoleontische tijdvak, de Revolutie!). Hij weet overigens niets omtrent zijn voorgeslacht. Zelfs zijn ouders kan hij zich nauwelijks herinneren. Hij is opgegroeid in een inrichting.

Meteen wordt deze ‘verlegen zonderling’ getypeerd als een ‘dubbel’ personage: hij is in de ogen van zijn medemensen niet, ‘wat hij zelf wéét te zijn’. De figuur wordt door de externe alwetende verteller neergezet in een milieu dat deze dubbelheid nog extra beklemtoont: hij ‘is getrouwd met een gezette, steeds bedeesd glimlachende vrouw, die hem verzorgt en bedient, en zich verder op de achtergrond houdt’ en hij woont (‘trekt zich terug’) in een huis in een parkbuurt waar de bewoners niet nieuwsgierig zijn: ‘Men bemoeit zich uit principe niet met elkaar’. Noch met zijn vrouw, noch met enige andere persoon uit zijn omgeving heeft hij dus enig contact: zijn leven speelt zich af achter de façade van een uiterlijk correct en sober voorkomen. De ruimte waarin hij zich beweegt is een symbool van dezelfde ordening: in zijn werkkamer heerst een voorbeeldige orde en het huis zelf ligt in een door hem aangelegde vierkante tuin, d.w.z. ‘een symmetrisch aangelegd geheel van grintvelden, grasrepen en struiken in bloemloze perken’ (p. 6). Hier introduceert de verteller een eigen visie: die tuin is ‘zo ongewoon, zo onnatuurlijk’ dat alleen al de afwezigheid van reactie bij buren en voorbijgangers ‘als bewijs mag gelden voor de volstrekt egocentrische instelling van de buurt, van een pijnlijk gebrek aan vermogen zich te verwonderen’ (p. 8). Dupels en zijn leefwereld worden dus zeer afstandelijk voorgesteld: er is afstand niet alleen binnen de geschiedenis - Dupels is niet wat hij is - maar ook in de presenteerwijze, in de manier van vertellen zelf. De verteller geeft immers de visie van Dupels maar voorziet deze tegelijk van eigen commentaar. De greep van de verteller op het gebeuren is ook duidelijk ironiserend werkzaam in auctoriële tussenzinnen, zoals bij de mededeling dat de buren zich niet realiseren wat er gaande is ‘gesteld dat zij door de ramen zouden kijken, maar dat gebeurt nooit’ (p. 8).

In deze eerste paragraaf van nauwelijks 4 bladzijden is de schrijfster erin geslaagd vrijwel alle belangrijke motieven van het boek aan te geven: de tegenstelling tussen uiterlijk en innerlijk leven (schijn en wezen), de bewust egocentrische opstelling van de mens(en) en de centrale betekenis van de ruimte. Het huis met zijn onderdelen en de met mathematische figuren aangelegde tuin, zal een overkoepelend symbool blijken te zijn van de hiërarchische structuur van de maatschappij: schijnbaar strikte orde waarbinnen absolute wanorde heerst.

De volgende paragrafen van het vrij lange eerste deel van de roman (pp. 5-91) brengen de verdere expositie: ze introduceren de voorgeschiedenis van Dupels en de overige personages, met hun voorgeschiedenis, die als onderhuurders in het huis opduiken, die naast hen zullen leven en in hun leven zullen ingrijpen. Het ironische van de voorstelling bestaat erin dat het perspectief telkens wordt verschoven naar het bewustzijn van een ander personage, en dat na de introductie van een nieuwe figuur ook de reactie op deze figuur door de andere figuren wordt gepresenteerd. De lezer, die bewust of onbewust deze visies vergelijkt, moet ze ook voortdurend corrigeren. Zo wordt de voorgeschiedenis van Dupels vrij omstandig belicht: hij is niet een type maar een psychologisch gevuld personage. De lezer krijgt o.m. details over zijn mislukking als schrijver (onder het pseudoniem Jasper Simpel) en de daarop volgende inzinking, zijn werk als ‘Controlist sectie Letterkunde van het Nederlandse Taalgebied’, zijn waanvoorstellingen, zijn ‘ziekteverlof voor onbepaalde tijd’ (dat hij zelf ‘volstrekt niet bevreemdend’ vond), zijn installatie tenslotte als huisbewaarder in ‘een riante woning in de hoofdstad’. De lezer wéét inmiddels al door de interfererende vertellerscommentaar, dat het allemaal wél 'bevreemdend' is en dat Dupels in een schijnwereld leeft. Dat de lezer zich niet met deze wereld kan identificeren, maar er geheel buiten blijft en het beeld moet aanvullen, blijkt in de derde paragraaf, waar wordt overgeschakeld naar het perspectief van Dora Dupels: zij 'wist niet dat zij getrouwd was met de man die in een vorig bestaan als Jasper Simpel de gedroomde vreugden van het Paradijs had bezongen' (p. 14). Zij weet dus niet (de lezer wél) wat of wie haar man is, zij is de figuur die op de achtergrond aanwezig is, 'dienend en zorgend bezig' (p. 18). Het raadselachtige van hun ontmoeting, hun huwelijk en mentale eenzaamheid hoeft nauwelijks verklaring: 'Zij was naar binnen gezogen in het duister achter Dupels' pupillen en *daar was niets* (p. 19). Het bericht over zijn ziekteverlof en het verhuizen naar de woning in de hoofdstad heeft ze aanvaard zonder verwondering, overdonderd door het indrukwekkende bezoek van de heer Doodvorst ('statig, kaalhoofdig'), Dupels' chef op het Ministerie van Culturele Zaken. De introductie van dit 'vreemde' echtpaar en hun voorgeschiedenis wordt nog afgerond met een scènisch uitgewerkte passage, waarin Dupels college geeft aan een (ingebeeld) gehoor van 'controlisten', een uitgelezen gezelschap dat een fascistoïde uiteenzetting krijgt over de noodzakelijke tegenstelling tussen de ontwikkelde elite-mens (de heersers) en de massa. Van dit alles weet Dora Dupels ('uiteraard' kan men hier al zeggen) niets af.

Het polyperspectief met een regelmatige afwisseling van de personages die aan bod komen, wordt consequent volgehouden in het gehele eerste deel van de roman. Telkens wordt ook teruggeschakeld naar het gezichtspunt en de reacties van Dupels of van zijn vrouw. Als eerste onderhuurder duikt - met een abrupte overgang in het verhaal - Lilian Hornkes op, 'die zich graag Lilith zou laten noemen' (p. 25). Kreeg Dora Dupels, de zorgende en dienende, geen uiterlijke beschrijving, deze Lilian, 'een struise, roodharige, gescheiden vrouw van middelbare leeftijd' is een figuur voor wie het uiterlijke voorkomen zeer belangrijk is en die dan ook wél goed uit de verf komt. Ook zij wordt 'dubbel' getypeerd: als 'tweedesecretaresse-penningmeesteresse van een honderdjarig genootschap, dat bekend stond als de Vrouwenleeskring' (p. 25) leidt ze een vrij comfortabel bestaan. In de visie van de verteller is ze echter 'vol rancune jegens de gedachteloos kakkineuze bevoorrechten' (p. 27). Ze leidt dan ook een tweede, verborgen leven waarin ze een keurig Plan uitwerkt om de Vrouwenleeskring steeds schaamtelozer op te lichten. Het Plan zal, volgens een auctoriële prospectieve bedenking, 'vérstrekkende gevolgen hebben' (p. 26). Het Plan wordt 'handig en discreet' gerealiseerd met behulp van een Nederlander die Lilian in Italië ontmoette en die 'zich voorstelde als' Marcel Smook, die haar ideeën aan de hand deed (nl. om een chique besloten club op te richten) en haar verdere hulp beloofde. In het huis, dat 'als op een eiland (stond) in een tuin met grintvelden en grasperken' (p. 30) vindt Lilian een suite op de eerste verdieping, die haar stoutste verwachtingen overtreft: 'Zij voelde zich als de heldin van een roman, een personage, dat wordt uitgetild boven het alledaagse' (p. 31-32). Zij ontwikkelde een 'agressieve eerzucht' en wist zich 'voorbeschikt tot *macht*'. De figuur van Lilian Hornkes is ruw en vlug, maar met zeer veel openingen en spanningen getekend: als oplichtster leidt zij een perfect dubbel leven, de schets van haar karakter en plannen zit vol vooruitwijzingen naar de toekomst. Voor Dora Dupels is ze 'volstrekt ondoorgrondelijk' (p. 32).

Op dit punt van het verhaal wordt een motorisch moment in de geschiedenis gelegd: door de komst van Lilian Hornkes, door wie Dora Dupels tegelijk aangetrokken en afgestoten, maar hoe dan ook gefascineerd wordt, zet de eigenlijke handeling in. Dora Dupels 'hield zich op de hoogte van wat er 'boven arriveerde', ze treedt m.a.w. in contact met wat haar omgeeft, zij het nog niet openlijk. Via de reservesleutel kan zij in de suite binnendringen, komen en gaan zoals ze wil, wat haar ‘een ongekend gevoel van *macht*’ geeft (parallel met Lilian). De ontwikkeling van het verhaalgebeuren wordt echter geretardeerd door een verbreding: de tweede onderhuurder wordt voorgesteld, Joost Walter, een leraar en idealist, wiens voorgeschiedenis wordt verhaald met een nieuwe abrupte perspectiefverschuiving. Walter besloot tot een eenmansrevolutie, maakte zich los van het ‘stomme welvaartspatroon’ en trekt het huis in om een ‘huiswerkclub’ te stichten: zijn hoop is gericht op een bewuster gemaakte jeugd om de wereld te kunnen verbeteren.

De regelmatige perspectiefwisselingen van huurders naar onderhuurders en andersom sorteren een dubbel effect. Binnen de beperkte, strikt afgemeten ruimte van het huis krijgt ieder zijn eigen plek toegewezen, waar hij (of zij) een eigen leven leidt. In het geïsoleerde huis, dat als een ‘eiland’ in de tuin staat, heeft elk een geïsoleerd bestaan: de opsplitsing in verschillende perspectieven is dus technisch een handig middel om het isolement, het op zichzelf aangewezen zijn te beklemtonen: de vormgeving is als teken duidelijk iconisch. Dit effect van het polyperspectief is vrij bekend. L.P. Boon o.m. heeft het zeer beklemmend aangewend in zijn *Menuet.* Hella Haasse heeft de beklemming van deze uitgangssituatie echter opgeheven door de lezer zo te manipuleren via de visie van de verteller dat ook tal van ironische effecten ontstaan. Van Dupels en Hornkes geeft ze dubbelportretten die de aandacht vestigen op wat nog moet volgen. Bovendien wordt ook zeer systematisch gebruik gemaakt van de dramatische ironie: de lezer weet bijvoorbeeld dat Dupels laboreert aan de gevolgen van een mislukt auteurschap als Jasper Simpel, zijn echtgenote Dora weet dat niet. Ook de details die worden meegedeeld over Lilian Hornkes' oplichterij en over het Plan, blijven voor de huisgenoten onbekend. De lezer weet dus steeds meer, maar moet ook steeds meer corrigeren. Het subtiele van de voortdurende perspectiefwisseling zit voor het verdere verloop van de geschiedenis juist hierin, dat de schrijfster er mee aantoont dat de naast-elkaar-bestaande huurders en onderhuurders toch in een net van onderlinge relaties komen te staan en dat ze door elkaar worden beïnvloed, ofschoon deze openlijke relatie ofwel wordt afgewezen, ofwel op een mislukking uitloopt.

Dupels is ingenomen met de onderhuurders, hij integreert ze in zijn monomane gedachtenwereld - Lilian Hornkes beantwoordt aan de ideale voorstelling van de vrouw zoals die in Jasper Simpels fantasieën aanwezig was en Joost Walters discussie-groep vindt als nieuwe methode zijn instemming - maar tot een relatie komt het niet. Hij bemoeit zich niet meer met hen na de eerste kennismaking. Onmiddellijk na deze overweging volgt een geïnspireerde redevoering waarin Dupels pleit voor de afbraak van de begrippen Schoonheid, Waarheid, Goedheid, Hoop, Geloof en Liefde, begrippen waaraan geen nieuwe inhoud kan worden gegeven en die de surplus-energie van de mens niet kunnen kanaliseren. Naast Dupels, parallel en contrasterend met diens illusoire wereld, begint de leraar Walter in de tuinkamer (volgens Dupels: ‘grensgebied’, p. 43) een nieuw leven, gestimuleerd door de relatie met zijn studenten. Vooral onder invloed van twee onder hen, Ab Buthius en Fee Spale - de vreemde namen zullen zeer functioneel blijken te zijn - zal hij een ander en nieuw mens worden en vermoedt hij ‘de mogelijkheden van een verrukkelijke anarchie, ver buiten en boven alle betutteling door instellingen van Orde, Gezag, Geloof’ (p. 49). Ab en Fee, wiens ‘instrument’ hij voortaan zal zijn, introduceren bij hem Dio, ‘een Griekse Turk of Turkse Griek’, die geheimzinnig uit het niets opduikt. Deze Zuiderse balling heeft ‘opvallend blond krulhaar’ en wordt a.h.w. terloops in het verhaalgebeuren geschoven. Hij vindt onderdak bij Walter en blijft voor de rest van de huisgenoten onzichtbaar. Zijn voorgeschiedenis en zijn visie op de gebeurtenissen worden niet belicht.

Ook in het leven van Dora Dupels treedt verandering op, door een groeiende vriendschappelijke relatie met Lilian Hornkes. De relatie steunt echter op bedrog en eindigt in een openlijke ruzie, waarna Dora's visie op Lilian (nu ‘Lilith’) voorgoed gewijzigd is (‘een viswijf in chique tweed’, p. 62). Lilian vindt een ‘reddende engel’ in Joost Walter, waarna zich ook in haar leven een koerswijziging voordoet. Nog een verdere verschuiving in het net van menselijke relaties voltrekt zich met de introductie van een nieuwe onderhuurder, ‘de kleine Juffrouw Graving’, aanvankelijk alleen via de ogen van Dupels gezien. Zij betrekt de zolderkamer (die nochtans vrij moest worden gehouden voor de (onbekende) *ver*-huurder van het huis) en wordt onmiddellijk opgenomen in zijn gehoor. Dupels heeft nu ‘zijn Gideonsbende’ bij elkaar (p. 71), zijn huis is vol ‘heimelijk leven’ en tevreden houdt hij een lange uiteenzetting voor zijn ingebeelde toehoorders-discipelen, ‘uitverkoren instrumenten’ die de kunstenaars moeten leiden en beschermen, en moeten prikkelen tot nadenken en ontevredenheid. Het eerste deel van de roman eindigt met een tweevoudige anticlimax in de menselijke verhoudingen. Joost Walter verliest, mede als gevolg van zijn relatie met Lilian Hornkes, het vertrouwen van Ab en Fee, die het onvoorwaardelijk voor Dio opnemen; Dora Dupels, die door eenzaamheid gedreven troost heeft gevonden in het drinken van steeds meer flessen sherry, hoort (vermoedt) op een avond een inbreker in Lilians kamer, wordt door iets of iemand overvallen en tuimelt van de trap af. Dat het ‘bleke krulhaar’ dat ze nog ‘in een onderdeel van een ogenblik’ ziet schemeren (p. 91) bij Dio hoort is een verband dat alleen maar door de lezer kan worden gelegd. De manier waarop de schrijfster het verhaal afbreekt op een hoogtepunt van spanning, de manier ook waarop details worden aangebracht die pas door combinatie met andere details elders in het boek een betekenis krijgen, heeft technisch zeer veel te danken aan de vertelknopen van een politieroman - een genre waarvoor Hella Haasse inderdaad een bijzondere voorliefde heeft en dat overigens ook door haar vader werd beoefend (onder het pseudoniem Van Eemlandt).

De voorafgaande weergave van wat zich in het eerste deel van de roman afspeelt was vrij omstandig - ofschoon slechts zeer globaal samenvattend. Het is echter nodig inzicht te krijgen in de complexiteit van de verhaaldraden, feiten en verhoudingen om te beseffen op welke ongemeen vernuftige wijze de schrijfster erin geslaagd is dit eerste, eigentijdse (volledig gefingeerde) verhaal te combineren met een tweede, historisch verhaal. In het tweede, veel kortere deel van de roman (p. 93-135) wordt namelijk de geschiedenis van het eerste voortgezet en wordt tegelijk (alweer afwisselend) een ingebed verhaal verteld, dat exemplum fungeert voor het eerste - maar dit alles wordt pas definitief onthuld in een verrassende ontknoping in het derde en laatste, zeer korte deel van de roman (p. 137-148), dat in feite slechts een soort nageschiedenis brengt en aan de geschiedenis zelf een satirisch karakter geeft. Het ingebedde verhaal in deel II is een soort roman in de roman - een procédé dat sedert Gide wordt aangeduid als ‘mise en abyme’ of spiegelstructuur[5.] - maar dat hier meer omvat dan een eenvoudige reduplicatie. Het ingebedde is namelijk niet àf; het bestaat uit aantekeningen en reflecties van Antonia Graving, ‘de kleine juffrouw (...) met haar ernstige meisjesgezicht’ die voorbereidend werk levert voor een roman over de z.g. affaire van de Bacchanalia in Rome, 186 voor Christus. De lezer maakt dus ook het *ontstaan* van dit verhaal (van de roman in de roman) mee: het verzamelen en optekenen van het materiaal, het zoeken naar de juiste interpretatie en naar een bepaalde visie. Het effect is telescopisch: in de roman (I) wordt een roman (II) geschreven waarin ook wordt geschreven over het schrijven van die roman (II).

Het gebruik van historisch materiaal was voor Hella Haasse noch nieuw, noch uitzonderlijk. Zelfs heeft ze, zowat gelijktijdig met *Huurders en onderhuurders*, een toneelwerk geschreven waarin identiek dezelfde stof is verwerkt (*Geen bacchanalen*, voor het eerst opgevoerd op 10 december 1971). Ook de moderne schrijftrant, met de grillige afwisseling in de vormgeving (de verschuivende perspectieven, het gebruik van dagboeknotities en uittreksels uit brieven) was niet nieuw. In haar tweede autobiografie, *Persoonsbewijs*, heeft ze er zelf op gewezen dat ze in *De scharlaken stad* al begon te experimenteren:

> In *De scharlaken stad* heb ik voor het eerst, en ten dele onbewust, geprobeerd wat ik in later werk steeds weer heb beoogd: een verhaal te schrijven dat eigenlijk niet na te vertellen is, omdat het niet gaat om een volgorde van 'en toen, en toen en vervolgens en ten slotte', maar om veel ingewikkelder, zich dwars door de tijd, door meerdere dimensies van 'zijn' uitstrekkende processen van oorzaak en gevolg[6.].

Ook het naar de lezer toe schrijven is bekend uit vroeger werk: zowel in *De ingewijden* (1957) als in *De meermin* (1962) blijft de samenhang van het geheel een mozaïek dat door de lezer in elkaar moet worden gepast. In *Huurders en onderhuurders* heeft ze echter zowel inhoudelijk als formeel tevoren nog niet aangedurfde combinaties verwezenlijkt. Waar ze vroeger romans schreef met authentiek historisch materiaal en over het verleden schreef om, door projectie, zichtbaarheid te krijgen op het heden, werd het historische materiaal nu geïntegreerd in het heden om, door zijn exemplarische waarde de problemen van het heden te belichten. Door tal van vrij doorzichtig en nadrukkelijk aangebrachte spiegeleffecten en herhalingen wordt de parallel verduidelijkt tussen de omstreden en verboden eredienst van Bacchus/Dionysus in het antieke Rome van ca. 200 v. Chr. en de muziekavonden, met druggebruik, bij de opstandige intellectuele jongelui nu.

Vooral in de dagboeknotities van Antonia Graving - deel II omvat een afwisseling van haar dagboeknotities, haar aantekeningen over de bacchanalia in Rome, en enkele uittreksels uit brieven - zijn talrijke herkenbare aanknopingspunten aanwezig. Antonia Graving neemt in haar dagboek slechts zeer korte berichtjes op over het verdere verloop van de gebeurtenissen (roman I). Zij heeft immers geen behoefte aan contact, wil alleen aan haar boek werken en blijft op haar kamer. De evidente verbanden tussen de geschiedenis waar ze zich in verdiept en de gebeurtenissen die ze afstandelijk en terloops noteert, ziet ze dan ook niet. Hierdoor ontstaat een maximum aan dramatische ironie en groeit voor de lezer een beeld van een wereldvreemde schrijfster die wel tot een diepzinnige analyse komt van het verleden maar niet het minste inzicht heeft in wat zich rondom haar afspeelt.

Bij een korte notitie over de begrafenis van Mevrouw Dupels deelt Antonia Graving mee dat Dupels wordt ondersteund door Mevrouw Hornkes en door een vriend, 'een grote kale man met het gezicht van een Romeins consul' - de lezer herkent Doodvorst - 'een gezicht om te onthouden' (p. 98). Ze signaleert verder de aanwezigheid van een nieuwe bewoner, een buitenstaander, - in wie de lezer Dio herkent - die haar doet denken aan versregels uit de Bacchai (of de Bacchanten) van Euripides, d.i. een stuk waarin wordt teruggegrepen op de mythe van Dionysus. Die zal in deze context dus wel niet toevallig staan voor een afkorting van Dionysus. Verder doet de reliëfafbeelding van Bacchus in Herculaneum haar denken aan 'een jongen die (ze) wel eens op het tuinpad (heeft) gezien' (p. 109) en die door de lezer onmiddellijk wordt geïdentificeerd met Ab Buthius. In de beschrijving van de geluiden bij de bacchus-dienst komen de elementen voor ('kreten, wilde muziek en trommels') die haar al stoorden in het *lawaai* dat van beneden opsteeg ('gebonk van trommels, schrille fluitklanken, hartverscheurend gegil soms ook') en dat ze associeert met primitieve muziek: *Oosters* (p. 112). De avondjes worden in een briefuittreksel van de heer Dupels 'orgieën' genoemd (p. 118). Nog doorzichtiger is de naamgeving: als hoofdpersonen van haar roman kiest Antonia 'de jonge patriciër P. Aebutius', die een verhouding heeft met Hispala Fecenia, een vrijgelatene. Een kleine aanpassing in de namen van deze twee 'aanbrengers', die de aanleiding waren tot het onderzoek tegen de ‘ingewijden’ in de eredienst van Bacchus, levert de namen Ab. Buthius en Fee Spale op, de toonaangevende jongeren in de groep rond Joost Walter.

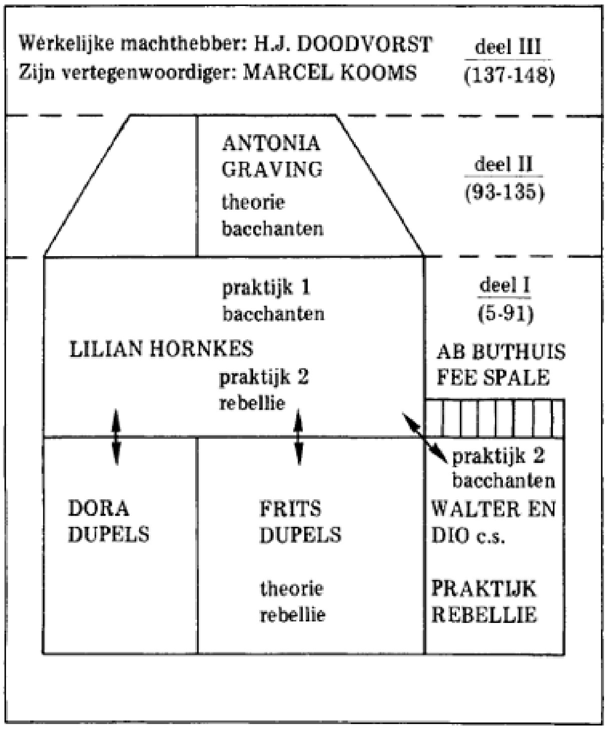
De gelijkenissen gaan nog verder: bij de beschrijving van de sfeer van de rituelen zoals die werd vastgesteld in de fresco's (van latere datum) van de Villa Item te Pompeji wijst Antonia Graving op het ‘versteend staren’ van sommige personages, ‘dat soms genoemd wordt als een verschijnsel bij druggebruikers’ en wordt ze getroffen door een eigenaardige sïeer van *medeplichtigheid* (pp. 133-134). Ook in de uiterlijke beschrijvingen van de personages zitten talrijke herhalingen - zoals de rode haarkleur van Lilian Hornkes en van Aebutius' moeder Duronia, en de laarzen die zowel Fee als de gemetamorfoseerde Lilian met de ‘gelaarsde vrouwelijke demon’ op de fresco's van Villa Item gemeenschappelijk hebben - die hier niet alle tot in de details kunnen worden opgesomd; belangrijk is dat het parallellisme zich uitstrekt over de twee groepen. Zoals de eredienst van Bacchus ingang kon vinden door de nieuwe geest, het dynamische karakter van het Rome-in-opkomst waarin de traditionele waarden van rede, orde en nuchtere helderheid werden ondergraven, zo ontstaan nieuwe rituelen in de jonge, dynamische en subversieve kern rond Joost Walter. Zoals ook de Bacchusdienst na ‘uitzuiverende razzia's’ niet verboden, maar wel als kader voor een ‘beweging’ grondig ontkracht was, zo blijkt de opstandige groep in het huis uiteen te vallen door toedoen van een macht die voor de personages zelf onzichtbaar blijft.

De ontwikkeling van de gebeurtenissen in het huis worden ‘tussendoor’ onrechtstreeks verhaald in de telegramstijl-notities van Antonia Graving of via brieven. Lilian Hornkes probeert het gehele huis te huren, aanvankelijk op verzoek van de niets vermoedende Dupels. Uit de brieven blijkt echter dat het huis toebehoort aan M. Kooms (d.i. een omkering van de Smook uit deel I), gedetineerde in een gevangenis in Italië, die verder connecties blijkt te hebben met Doodvorst. Door het ingrijpen van deze beide heren - dit weet echter alleen de lezer - wordt Lilian ontmaskerd: ze wordt aangehouden wegens fraude. Walter, teleurgesteld in zijn liefde voor Lilian én in zijn vertrouwelijke omgang met zijn discipelen (zij verkiezen Dio) pleegt zelfmoord. Het tweede deel van de roman eindigt op het moment dat Antonia Graving haar voorstudie afsluit en het huis verlaat om haar roman thuis te gaan schrijven. Ze laat de hulpeloze, zich ‘bedreigd’ voelende Dupels achter bij Dio.

In het korte derde deel wordt opnieuw overgeschakeld naar een andere presenteervorm: de vertelsituatie van de opening van de roman is hersteld. Een nadrukkelijk aanwezige verteller verhaalt hoe één jaar later, op een mooie zomeravond, twee heren terugblikken op de gebeurtenissen (het vlot ontruimen van het huis) en besprekingen voeren over hun onderneming in het pand, d.i. het aanvoeren en opbergen van ‘de stuff’. Uitgerekend op dat moment komt een meisje aanbellen, ‘dat bij nader toezien een jonge vrouw bleek te zijn’ (p. 138): Antonia Graving - ‘(want de aandachtige lezer zal geraden hebben dat zij het was)’ voegt de verteller er ironisch aan toe - komt haar zojuist verschenen roman, *Schandaal in Rome* overhandigen aan Dupels, die echter opgenomen blijkt te zijn in een verpleeginrichting. Even later nemen Kooms en Doodvorst, de beide heren, de nagelaten paperassen van Dupels door en stuiten ze op een rede waarin de Grote Roes wordt aangeprezen: ‘de kruiden en zaden, de chemische poeders en vloeistoffen, laten wij hun mooie namen eerbiedig fluisteren als die van antieke godheden’ (p. 143). De coïncidentie lijkt op dit moment net iets té gewild of doorzichtig, maar blijkt bij nader toezien structureel zeer handig ingebouwd te zijn. Immers, waar blijkt dat de beide stuff-dealers de ware machthebbers zijn die van al het voorbijgaande de onzichtbare touwtjes in handen hadden, krijgt de uiteenzetting van Dupels, in juist hùn handen, een nieuwe betekenis waardoor alles in een ander licht moet worden bekeken. Want de ‘onderneming’ van beide heren is de enige werkelijkheid die overeind blijft en Dupels die, zo dacht men toch, ten prooi was aan waanvoorstellingen, blijkt zich dus geestelijk te hebben geëngageerd in de ware zaak. Blijft de vraag: waren zijn waanvoorstellingen dan geen waan, of: waar ligt de grens tussen waan en werkelijkheid, of nog: hoe kan het dat iets enerzijds als een aberratie wordt beschouwd (en verwijderd), anderzijds in de realiteit aanwezig blijft op hoog niveau?

Het toppunt van ironie volgt echter nog als in een kort scenisch tafereel blijkt dat Dio, 'de Griek', die rad Italiaans blijkt te spreken en dus de spion van Kooms moet zijn geweest, het boek van Antonia Graving heeft bewerkt voor het doel waarvoor alle boeken worden gebruikt die daar terechtkomen: als bergplaats voor drugs. 'Kunst is opium voor het volk' is de ironische commentaar van Kooms.

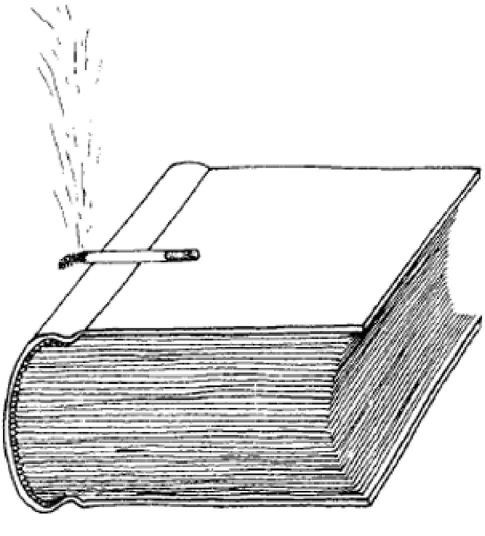
Dat uitgerekend de zolderkamer voor de opslagplaats werd uitverkoren en dat uitgerekend Antonia Graving deze zolderkamer heeft betrokken, is in het geheel van deze perfect sluitende constructie geen toeval. Teruggetrokken op haar zolderkamer is Antonia Graving de enige die zich niet laat beïnvloeden door de anderen en die letterlijk en figuurlijk, verheven blijft boven het gedoe in het huis. Voor alle overige figuren geldt dat de strikte ruimtelijke concentratie, hun op elkaar aangewezen zijn als in een soort 'huis clos', tot onderlinge beïnvloeding, bewustwording en verandering leidt. Verhelderend voor deze posities is de schematische voorstelling die werd uitgewerkt in de recensie van Wam de Moor:[7]


Wèrkelijke machthebber: H.J. DOODVORST
Zijn vertegenwoordiger: MARCEL KOOMS
deel III
(137-148)
ANTONIA
GRAVING
theorie
bacchanten
deel II
(93-135)
praktijk 1
bacchanten
LILIAN HORNKES
praktijk 2
rebellie
deel I
(5-91)
AB BUTHUIS
FEE SPALE
praktijk 2
bacchanten
WALTER EN
DIO c.s.
DORA
DUPELS
FRITS
DUPELS
theorie
rebellie
PRAKTIJK
REBELLIE

De opbouw van *Huurders en onderhuurders*

De (waanzinnige?) theoreticus Dupels wordt de dupe - de naam is wellicht ook met deze connotatie gekozen - van de rebelse praktijken van de anderen. Dora Dupels was eerder al, na haar mislukte relatie met Lilian, het slachtoffer geworden van intriges en onbegrip. Zij sterft na een val op de trap, niet alleen 'het meest onpersoonlijke deel, het domeinloze deel van het huis' (Wam de Moor), maar ook de mogelijke verbinding tussen de twee hiërarchisch bepaalde delen: boven en beneden. De praktijk van de rebellie, uitgewerkt in de huiswerkclub bij Walter, wordt uitgebreid voortgezet bij Lilian Hornkes en mondt uit in de praktijk van de nieuwe bacchantendienst, precies onder, en zonder verbinding met, de theorie die juist daarboven, bij Antonia Graving, wordt bedreven. De paradox is veelbetekenend: *bovenaan* zit Antonia Graving ernstig te graven (Graving roept zowel het werkwoord 'graven' als het Franse 'grave' op) naar de werkelijkheid van het verleden, zonder aansluiting bij de werkelijkheid van het heden *onder* haar. De paradox wordt door de schrijfster tot een laatste ironisch hoogtepunt gevoerd in de slotscène van de roman, waarin een ceremonie wordt opgeroepen in de ontvangstzaal van het Ministerie van Culturele Zaken. Antonia ontvangt er een prijs voor haar roman, uit de handen van een hoge functionaris die het gezicht heeft van 'haar' consul, Postumius, en in wie ze in een schok Doodvorst herkent (aanwezig op de begrafenis van Mevrouw Dupels). Als Doodvorst ontkent dat ze elkaar daar ontmoetten, zet zij de herinnering als onbelangrijk van zich af: haar gaat alleen Postumius aan, 'Romeins consul in 186 v. C, die misdadigers ontmaskerde, of zelf een schurk was' (p. 147). De slotreactie van Antonia Graving houdt een bevestiging in van het beeld van de naïeve, wereldvreemde houding die uit de dagboekaantekeningen in deel II te voorschijn kwam. En in juist deze voorstellingswijze schuilt de ruimere betekenis van het gehele boek, een betekenis die ook beslissend is geweest voor het geheel van Hella Haasses romanwerk. De schrijfster heeft immers, met de ironisering van de figuur van Antonia Graving, de totale overgave aan het historische materiaal als naïef afgewezen. En in die zin kan *Huurders en onderhuurders* ook beschouwd worden als een afrekening van Hella Haasse met haar eigen verleden als schrijfster van historische romans[8]. Duidelijk is in ieder geval, dat het heden in *Huurders en onderhuurders* even sterk op het voorplan staat als het verleden, dat het historisch materiaal dienstbaar wordt gemaakt aan een analyse van de eigentijdse werkelijkheid. Het geheel mag dan al gepresenteerd worden als een fictie, het kunstige van dit 'bedenksel' bestaat juist in het in elkaar laten grijpen van zeer verschillende elementen, waardoor de roman een unieke combinatie is gebleven in het werk van Hella Haasse.

De citaten uit *Huurders en onderhuurders* zijn afkomstig uit de vierde druk, Amsterdam, Em. Querido, 1973.



Eindnoten:

1. Joos Florquin, *Ten huize van* ... 12, Leuven-Brugge, 1976, p. 153 en 154.
2. Kees Fens, 'Roman vol romanschrijvers', in N.R.C. Handelsblad, 17.12.1971.
3. Harry van Santvoort, 'Sombere roman met helder schema', in De Nieuwe Linie, 9.2.1972.

4. J. de Ceulaer, ‘Hella Haasse: bewust leven’, in *Te gast bij Nederlandse auteurs*, 's-Gravenhage-Rotterdam, (1966), p. 59.
5. Zie hierover Lucien Dállenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977.
6. Hella S. Haasse, *Persoonsbewijs*, Brugge-Utrecht, 1967, p. 62.
7. Wam de Moor, ‘Prachtige roman van Hella S. Haasse’, in *De Tijd*, 6.11.1971. Ook in *Meester en leerling* 's-Gravenhage (1978).
8. Zie de interpretatie van Aldert Walrecht, in Ons Erfdeel, 15e jg., nr. 2, maart-april 1972, pp. 91-93.

Aloys van den Berk
Hella S. Haasse, een bibliografie

Afzonderlijk verschenen werk:

- *Stroomversnelling.* Amsterdam, Querido, 1945. 24 blz. (gedichten).
- *Kleren maken de vrouw.* Amsterdam, Allert de Lange, 1947. 172 blz. (Carrière boeken). (essay).
- *Oeroeg.* Amsterdam, Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels, 1948. 80 blz.
    - deze eerste druk verscheen zonder auteursnaam als boekenweekgeschenk 1948.
    - 2e druk 1953, voorzien van de naam van de auteur. Amsterdam, Querido. 100 blz.
    - 3e druk 1961. (Pocketsalamander; no. 76).
    - 5e druk 1962. (Salamander; no. 76).
    - 18e druk 1981.
    - van *Oeroeg* verscheen ook een schooluitgave, annotaties en leidraad door Fr. van Passel, bij Uitgeverij De Sikkel te Antwerpen in 1968, 3e druk 1975, in de serie Moderne Nederlandse auteurs.
    - vertaling: Haasse, Hella Serafia. *Fy ffrind oedd Wrwg*; vertaald in het Welsh door Elin Garlick. Llandysul, Lewis, 1968. (Gomer press).

- Lelyveld-Haasse. H.S. van. *Vrouwen van Amsterdam.* Amsterdam, Drukkerij S.J.P. Bakker, 1948.1 blad.
    - rijmprent, uitvoering tekst en illustraties door Ineke Andriessen, Toke Weggemann en Willy Idzenga.

- *Het woud der verwachting*; het leven van Charles van Orléans. Amsterdam, Querido, 1949. (roman).
    - 1e druk in 2 banden.
    - 3e herziene druk 1951. 704 blz.
    - 4e herziene druk 1954. 704 blz.
    - 5e druk 1959. 620 blz.
    - 12e druk 1980. 577 blz.
    - *Het woud der verwachting* werd in 1972 samen met *De scharlaken stad* en *De ingewijden* in één kassette uitgegeven.
    - vertaling: *Wald der Erwartung*; das Leben Karls von Orleans; ins Deutsche übertr. von Josef Tichy. Frankfurt, Fischer, 1957. 600 blz.

- *De verborgen bron.* Amsterdam, Querido, 1950. 176 blz. (roman).
    - 2e druk 1958. (Salamander; no. 5). 152 blz.
    - 13 druk 1977. (Salamander; no. 5).
    - vertaling: Haasse, Hella Serafia. *Y ffynhonnell gudd*; vertaling in het Welsh door Elin Garlick. Llandysul, Lewis, 1970. 113 blz. (Gomer press).

- *Het versterkte huis*; kastelen in Nederland; tekst Hella S. Haasse; foto's door Nico Jesse; voorw. E. van Nispen tot Sevenaer; historische aantn. van A.I.J.M. Schellart. Amsterdam, De Bezige Bij, 1951. 108 blz. tekst, 24 blz. foto's. (essay).
    - 2e druk 1952.

- *Een Amsterdamse jongen redt de b(=B)eurs.* Utrecht, Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale/Christen Jonge Vrouwen Federatie, 1951. 12 blz. (toneel).
    - 2e druk 1956.

- *Het treurig spel van Jan Klaassen en Katrijn; of, Ongeschikt voor de houwelijcke staat.* Utrecht, Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale, 1951. 12 blz. (toneel).
- *Hoe de schout zichzelf aan de schandpaal bracht.* Utrecht, Christen Jonge Vrouwen Federatie, 1951. 12 blz. (toneel).
    - 2e gewijzigde druk 1952.
    - 4e druk 1961.

- *Liefdadigheid naar vermogen; of, Graag of niet.* Utrecht, Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale, 1951. 12 blz. (toneel).
    - 2e druk 1957.

- *De scharlaken stad.* Amsterdam, Querido, 1952. 272 blz. (roman).
    - 4e herziene (= 5e) druk 1961. (Reuzensalamander; no. 4).
    - 11 druk 1981.
    - vertaling: *The scarlet city*; transl. by Peter King.
      London, McGraw-Hill, 1954. 300 blz.
      Entheiligte Stadt; ins Deutsche übertr. von Julie von Wattenwyl-de Gruyter. Zürich, Büchergilde Gutenberg, 1954. 324 blz.
      Die Scharlachrote Stadt; ins Deutsche übertr. von Julie von Wattenweyl-de Gruyter. Frankfurt, Fischer, 1955. 324 blz.
    - is 2e druk, le druk verscheen onder de titel *Entheiligte Stadt.*
    - 4e druk 1958.
      Purperstaden; vert. in het Zweeds door Saima Fulton. Stockholm, Norstedt och Söners Förlag, 1957. 356 blz. *Skrlatnordece mesto*; vert, in het Sloveens door B. Borka en G. Hafner; inl. B. Borka. Ljubljana, Uitg. Cankarjeva, 1957. 312 blz., 17 blz. afb.

- *Klein reismozaïk*; Italiaanse impressies. Baarn, Het Wereldvenster, 1953. 92 blz. (reisbeschrijving).
    - 3e druk 1956. (Vensterboek). 120 blz.

- *Bloch*; toneelstuk, gespeeld door toneelgroep Puck, niet gepubliceerd. 1953.
- *Zelfportret als legkaart.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1954. 192 blz. (autobiografie).
    - 3e druk (1961) tm 8e (= 9e) druk (1968) Literaire Reuzenpocket no. 11.
    - 10 druk 1975 (Salamander; no. 350).

- *De vrijheid is een Assepoes*; bevrijdingsspel in één bedrijf. Amsterdam, Nederlandse Jeugd Gemeenschap, 1955. 32 blz. (toneel).

- *De ingewijden.* Amsterdam, Querido, 1957. 388 blz. (roman).
    - 9e druk 1979.
    - vertaling: *Die Eingeweihten*; ins Deutsche übertr. von Joseph Tichy. Frankfurt, Fischer, 1961. 440 blz.
    - 2e druk 1962. Stuttgart enz., Europïschen Buchklub. 440 blz.

- *Dat weet ik zelf niet*; jonge mensen in boek en verhaal. Amsterdam, Vereniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels, 1959. 80 blz. (essay).
    - Boekenweekgeschenk 1959.

- *Een kom water, een test vuur.* Amsterdam, Moussault, 1959. 156 blz. (essays).
    - 3e druk 1964.

- *Cider voorarme mensen.* Amsterdam, Querido, 1960.148 blz. (roman).
    - 9e druk 1978. (Salamander; no. 236).

- *Anna Blaman; twee lezingen*; door Hella S. Haasse en Alfred Kossmann. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1961. 48 blz. (essay).
    - 2e druk Utrecht, Reflex, 1979.
    - tekst later opgenomen in de bundel *Leestekens*, 1965.

- *De meermin.* Amsterdam, Querido, 1962. 176 blz. (roman).
    - 6e druk 1968. (Salamander; no. 245). 192 blz.
    - 9e druk 1978.

- *Een draad in het donker*; een toneelspel in drie bedrijven. Amsterdam, Querido, 1963. 68 blz. (toneel).
    - 5e druk 1979 (De Boekvink).
    - vertaling: *A thread in the dark*; vert. John E. Brigham. Z.pl. en uitg., 1967. 38 blz., stencil.
      Ariadne; drama in drie bedrijven; vert, in het Bahasa Indonesia door Dick Hartoko. Yogjakarta, Penerbitan Yasayan Kanisius, 1975. 64 blz.
    - eerder verschenen in het tijdschrift Basis in 1966.

- *Leestekens.* Amsterdam, Querido, 1965. 180 blz. (Reuzensalamander; no. 39). (essays).
    - 2e druk 1965.

- *Een nieuwer testament.* Amsterdam, Querido, 1966. 168 blz. (roman).
    - 3e druk 1975. (Salamander; no. 292).

- *Persoonsbewijs.* Brugge enz., Desclée de Brouwer, 1967. 120 blz. (Open kaart). (autobiografie).
- *De tuinen van Bomarzo.* Amsterdam, Querido, 1968. 144 blz. (essay).
    - 2e druk 1972. (Salamander; no. 310). 159 blz.
    - vertaling: *Misterul Bomarzo*; vert. in het Roemeens door H.R. Radian; inl. I. Frunzetti. Bucaresti, Editura Meridiane, 1973. 143 blz., afbn. (Biblioteca de arta).

- *De brug*; een spel van de bevrijding. Frieschepalen, Stichting Noordelijk Toneelgezelschap De Noorder Companie, 1970. 44 blz., afbn. (Frieschepaaltjesserie; no. 7). (toneel).
- *Tweemaal Vestdijk*; essays; ingeleid door C.J.E. Dinaux. Amsterdam enz., Querido enz., 1970. VII, 48 blz. (Kort en goed). (essays).
- *Krassen op een rots*; nototies bij een reis op Java. Amsterdam, Querido, 1970. 196 blz. (reisbeschrijving).
    - 4e druk 1975.

- *Geen bachanalen*; toneelstuk, gespeeld door de Nieuwe Comedie, regie Erik Plooyer, première in Hot-theater, Den Haag, niet gepubliceerd.
- *Huurders en onderhuurders*; een fictie. Amsterdam, Querido, 1971. 148 blz. (roman).
    - 7e druk 1979. (Salamander; no. 441). 141 blz.

- *Zelfstandig, bijvoeglijk*; zeven essays over schrijvers, schrijfsters en hun personages. Amsterdam, Querido, 1972. 200 blz. (essays).
    - 2e druk 1972.

- *De meester van de neerdaling*; de duvel en zijn moer; de kooi. Amsterdam, Querido, 1973.144 blz. (2 verhalen).
    - 3e druk 1978. (Salamander; no. 461).

- *Indonesië, drie gezichten*; een foto-impressie van Co Rentmeester; (tekst Hella Haasse). Amsterdam, Elsevier, 1973. 191 blz. (essay).
- *Een gevaarlijke verhouding; of, Daal- en Bergse brieven.* Amsterdam, Querido, 1976. 152 blz. (roman).
    - 2e druk 1976.

- *Schaken met Dipanegara*; toneelstuk, gespeeld door de Haagse Comedie, 1977, niet gepubliceerd.
- *Mevrouw Bentinck; of, Onverenigbaarheid van karakter*; een ware geschiedenis. Amsterdam, Querido, 1978. 474 blz. (roman).
    - 5e druk 1981.

- Haasse, Hella S. en Arie Jan Gelderblom. *De licht der schitterige dagen*; het leven van P.C. Hoofd. Amsterdam, Querido, 1981.128 blz. (biografie).
- *De groten der aarde; of, Bentinck tegen Bentinck.* Amsterdam, Querido, 1981. 288 blz. (roman).

Vertalingen door Hella S. Haasse:

Balladen en legenden; bewerkingen van Engelse en Franse balladen; met een inl. van Hella S. Haasse. Amsterdam, Querido, 1947. 72 blz.

- verzameling van vertaalde en bewerkte middeleeuwse verhalende gedichten.

Lyriek der natuurvolken; verzameld, ingeleid en van aanteekeningen voorzien door W. Muensterberger; in Nederlandsche verzen overgebracht door Hella S. Haasse; met een voorw. van Hella S. Haasse en W. Muensterberg. Arnhem, Van Loghum Slaterus, 1947. 100 blz.

Bradford, Elizabeth. *Laten we eens over onze kinderen praten*; vertaald door Hella S. Haasse. Amsterdam enz., Elsevier, 1950. 280 blz.
  - 2e druk onder de titel *'Over onze kinderen'*, Amsterdam, Elsevier, 1959. 192 blz.

Sieburg, Friedrich. *Napoleon*; vert. door Hella S. Haasse. Amsterdam, Querido, 1958. 336 blz.
  - bevat een noot van de vertaalster.
  - de prospectus die bij deze uitgave verscheen bevat ook een bijdrage van Hella S. Haasse.

Murdoch, Iris. *De klok*; vert. door Hella Haasse. Amsterdam enz., Contact, 1962. 352 blz.
  - 7e druk 1978.

Garfield, Leon. *Smith*; vert. door Hella Haasse. Groningen, Wolters-Noordhoff, 1969. 224 blz. (Junior Tiener Club). (jeugdboek).

Verspreide publikaties, een keuze:

- *Zesentwintig biografieën.* Amsterdam, Querido enz., 1949. (Singel 262)
  - blz. 35-37: 'Hella S. Haasse'. (autobiografische tekst).

- *De doolhof*; roman door Anna Blaman, Antoon Coolen, Hella S. Haasse e.a. Amsterdam, Het Wereldvenster 1951.
  - 2e druk 1977.

- *Beatrix 18 jaar*; uitg. t.g.v. de achttiende verjaardag van H.K.H. Prinses Beatrix; met bijdragen van Hella S. Haasse e.a. Amsterdam, De Bezige Bij, 1955.
    - 2e druk 1956.

- *Achttien schrijvers kiezen een boek.* Amsterdam, Querido enz., 1956. (Singel 262).
    - blz. 21-26. *Een verraderlijke vraag.*

- Eemlandt, W.H. van. *De vijfde trede*; voltooid door Hella S. Haasse. Baarn, Het Wereldvenster, 1957. 208 blz. (roman).
    - 2e druk 1960. (Antilope reeks; no. 24).

- *Tweërlei schriftuur*; gedichten en handschriften van vierentwintig auteurs. Amsterdam, Querido enz., 1958. (Singel 262).
    - blz. 28-30. Drie gedichten waarvan één in handschrift.

- Hella S. Haasse. *Drie Olijven/Aya* Zikken. Fragmenten uit '*De Atlasvlinder*'. Amsterdam, Querido/Den Haag, Nederlands letterkundig museum, 1961. (Stemmen van schrijvers; SVS 6117-1 en 2).
    - grammofoonplaat, teksten op los toegevoegde bladen.

- *Je leest het zó*; een boekje propvol proza en poëzie enz.; verzameld door Hella S. Haasse en J. Bernlef. Amsterdam, Querido enz., 1961. (Singel 262).
    - bevat, naast het voorw. van Hella S. Haasse en J. Bernlef, '*Drie Olijven*', tekst van een tafeltoespraak, gehouden op het 'Griekenlandsymposion' in april 1959, blz. 35-39.

- Conny Stuart, met orkest. *Yvonne de spionne* (Hella S. Haasse)/*Hoezenpoes* (Annie M.G. Schmidt). Amsterdam, Phonogram, 1962. Philips EP 433078PE2.

(grammofoonplaat).
- *De kunst der vryagie*; 24 tekeningen uit zes eeuwen; ingeleid door Hella S. Haasse. Utrecht, Haentjens, Dekker en Gumbert, 1962. 72 blz. (Getekend leven).
- *Oriëntatie na emancipatie*; door Hella S. Haasse, M. Roodde Boer e.a. Den Haag, Serviré, 1964. (Serviré luxe pocket).
- *Veranderend levensbesef*; samenstellers H.S. Haasse, E. van Bruggen e.a. Kampen enz., Kok enz., 1964. (Nederlands gesprekcentrum; no. 28).
- *Ultrakort en langer*; verhalen en verzen van de Vara-prijsvraag; gekozen door Hella S. Haasse e.a. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1966. (Grote ABC; no. 56).
- *Pincet ter zijde - Pen ter hand*; een verzameling van 16 verhalen enz.; samengesteld (en met een voorw.) onder red. van Victor E. van Vriesland, F. Dekking en Hella S. Haasse. Den Haag, Specia, 1966.
- Hella S. Haasse. *Kesusastraan mutachir negeri Belanda.*in: Serba serbi negeri Belanda, no. 17, 1970, blz. 27-38.
    - artikel over moderne Nederlandse literatuur.

- *Vijfentwintig jaar Haagse comedie*; jubileumuitgave 1947-1972; door Pierre H. Dubois, S. Carmiggelt, Hella S. Haasse e.a. 's-Gravenhage enz., Nijgh & Van Ditmar, 1972.

    - blz. 3341. *Momentopname van Ida Wassermann.*

- *Dát was nog eens lezen*; 40 auteurs over boeken en hun kinderjaren; door Geert van Beek, J. Bernlef, Hella S. Haasse e.a. Amsterdam, Querido enz., 1972. 111 blz. (Singel 262).
    - blz. 4244. *Labyrinten.*

- *Literair lustrum 2.* Amsterdam, Atheneum, Polak & Van Gennep, 1973.
    - blz. 177-188. *Antoon Koolhaas: Prijs het slijk.*

- Hella S. Haasse. *Over Margaretha Ferguson.* in: BZZLLETIN, 3e jrg., no. 23, 1975, blz. 22-23.
- Hella S. Haasse. *Hoe Alfred Kossmann zijn ontwikkeling voortzet.* in: Het Vrije Volk, 27 oktober 1975.
- Hella S. Haasse. *Over Leon de Winter 'Over de leegte in de wereld'*, in: BZZLLETIN, 5e jrg., no. 43, februari 1977, blz. 3940.
- Hella S. Haasse. *Reageren op een naam.* in: BZZLLETIN, 5e jrg., no. 45, april 1977, blz. 56.
- Hella S. Haasse. *Over 'De verwording van de jongere Dürer' van Leon de Winter.* in: BZZLLETIN, 7e jrg., no. 59, oktober 1978, blz. 64-66.
- Hella S. Haasse. *Sinds gipsen hoofden.* in: Hermeneus, 50e jrg., no. 3, 1978, blz. 260-264.
- *Veelzijdig*; werk van Nederlandse schrijfster na 1918; gekozen en ingel. door Hella S. Haasse. 's-Gravenhage, Vroom & Dreesman, 1979.
- *Vrouw, De, als auteur*; door Andreas Burnier, Hella S. Haasse e.a. Muiderberg, Coutinho, 1980.
- *Het gevederde gevoel*; nieuwe verhalen van Jan Donkers, Maarten 't Hart, Hella S. Haasse e.a.; bijeengebracht (en ingel.) door Wam de Moor. 's-Gravenhage, BZZTôH, 1980.
    - blz. 29-42. *Het tuinhuis.*

Interviews:

- Bibeb. Woekeren met alles wat je hebt. Vrij Nederland, 15 december 1951.
- Schierbeek, Bert. in: *Uit de korf*; een boekje over Nederlandse schrijvers en Nederlandse boeken. Amsterdam, De Bezige Bij, 1955. 64 blz.
    - Gesprek met Hella Haasse, n.a.v. het verschijnen van haar boek '*Zelfportret als legkaart*', blz. 11-14.

- Bibeb. Hella Haasse en de meermin. Vrij Nederland, 27 april 1963.
- Ceulaer, J. de. Te gast bij Nederlandse auteurs. 's-Gravenhage enz., Nijgh & Van Ditmar, 1967.
    - blz. 57-63. Hella Haasse: bewust leven.

- Ferguson, Margaretha. Hella Haasse: je leeft, je leest, je denkt, je bent toch eigenlijk altijd bezig. Het Vaderland, 23 november 1978.
- Auwera, Fernand. Hella S. Haasse. Friese Kourier, 11 januari 1969.
- Auwera, Fernand. Schrijven of schieten? Utrecht enz., Standaard Uitgeverij, 1969.
    - blz. 211-219.

- Enzinck, Willem. Gewoon leven, zo goed mogelijk je werk doen. De Standaard, 31 juli 1970.
- Enzinck, Willem. Hella Haasse: essay over reis naar Java. De Telegraaf, 4 september 1970;
- Mée, Rob du en Charles Boost. Interview met Hella S. Haasse. Skoop, 7e jrg., no. 1-3, blz. 78-83.
- Bresser, Jan Paul. Gezag op school centraal in stuk van Hella Haasse. De Volkskrant, 4 december 1971.
- Bulthuis, Rico. Hella Haasse over ‘De afwezige aanwezige’. Rotterdamsch Nieuwsblad, 15 december 1971.
- Rutten, André. Geen historische romans meer, wel flash backs uit de historie. De Tijd, 18 februari 1972.
- Tromp, Hansmaarten. Dat imago van vertelster ben ik eigenlijk nooit kwijtgeraakt. De Tijd, 9 juli 1976.
- Tjoeng, Myrle. Hella S. Haasse: schrijven als bijdrage tot bewustwording. Literama, 12e jrg., no. 5, september 1977, blz. 194-202.
- Huisman, J. Lezen is ook een talent. Algemeen Dagblad, 2 mei 1978.
- Lammers, Fred. Ieder mens is een roman, vindt Hella Haasse. Trouw/Kwartet, 12 juni 1978.
- Dijl, Frank van. Ik wil de verhoudingen tussen mensen laten zien. Het Vrije Volk, 17 juni 1978.
- Schouten, Diny. Hella Haasse: potent zijn is voor een man

zijn hele leven belangrijk. Opzij, 6e jrg., no. 11, november 1978, blz. 32-36.
- Groot, Maria de. Over Hella Haasse: Literatuur en werkelijkheid. Wending, 33e jrg., no. 8, november 1978, blz. 488-495.
- Brokken, Jan. Schrijven. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980.
    - blz. 105-114. Schrijven is goed waarnemen en goed denken.

- Reitsma, Anneke. In gesprek met Hella Haasse. De Nieuwe Linie, 28 maart 1979.
- Pam, Max. Ouder worden is niet onaangenaam. NRC Handelsblad, 21 maart 1980.

Sekundaire literatuur

Monografieën:

- Alofs, H. *Hella S. Haasse.* Nijmegen, Universiteit Nijmegen, z.j. 3 dln.
    - doctoraal skriptie studie Nederlands.

- Forceville-van Rossum, Joke en Trees Odekerk-de Haas. *Fragment uit 'Een nieuwer testament' van Hella S. Haasse.* Tilburg, Zwijsen, 1971. 30 blz. (Zwijsen's literatuurserie: Serie Nederlands; dl. 1).
- Geerinck, Marc. *Hella S. Haasse's ontmoeting met de computor*; poging tot literairkritische analyse van 'De verborgen bron' op grond van de automatische behandeling van de tekst; met een naw. door Hella S. Haasse. Louvain, Cetedoc, 1976. 227 blz., lit. opgn. (Travaux publiés par le Centre de Traitement Electronique des Documents de l'Université Catholique de Louvain; Information et étude de textes; dl. 8).
- Popelier, Ed. *Hella Haasse.* Nijmegen enz., Gottmer enz., 1977. 79 blz. (Grote ontmoetingen; no. 13).
- Stolwijk, Agnes M. *Huiszoeking; een onderzoek.* Utrecht, Rijksuniversiteit Utrecht, z.j.
    - doctoraalskriptie studie Nederlands.

- Uyttendaele, Jan. *Hella S. Haasse; Huurders en onderhuurders*; tekstbegeleiding door Jan Uyttendaele. Antwerpen, Sikkel, 1981. 45 blz. (Perspectief op proza).

Sekundaire literatuur

Publikaties in boekvorm:

- Besten, A. den. *Stroomgebied.* Amsterdam, Holland, 1953-54. 2 delen.
    - deel II, blz. 118-122.

- Bousset, H. *Woord en schroom*; enige trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1973-1976. Nijmegen enz., Gottmer enz., 1977. (Orions literair atelier).
    - blz. 105-110.

- Brandt, W. *Keurschrift uit de hedendaagse Noord- en Zuid-Nederlandse letteren.* Amsterdam, De Bussy, 1963.
  (De Bussy paperbacks; no. 5).
    - blz. 137-140.

- Clayes, H.J. *Wat is links?* Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1966.
    - blz. 44-52.

- Florquin, J. *Ten huize van ...* Brugge, Orion, 1976.
    - blz. 125-163.

- Groot, M. de. Over Hella Haasse: Literatuur en werkelijkheid. in: *Kritisch akkoord 1979*; een keuze uit in 1978 verschenen essays enz. Brussel enz., Elsevier Manteau, 1979.
    - blz. 109-117.
    - eerder in Wending, 33e jrg., no. 8, 1978, blz. 496-501.

- Heerikhuizen, F.W. van. *In het kielzog van de romantiek.* Bussum, Kroonder, 1948.
    - blz. 17-24.

- Leeuwen, W.L.M.E. van. *Nieuwe romanciers uit Nederland en Vlaanderen.* Zeist enz., W. de Haan enz., 1961.
  (Phoenix pockets; no. 56).
    - blz. 87-90.

- Moor, W. de. *Meester en leerling*; in de voetsporen van S. Vestdijk; kritieken. 's-Gravenhage, BZZTôH, 1978.
    - blz. 41-61.
    - eerder verschenen in De Tijd, 6 nov. 1971, 3 nov. 1973 en 9 juli 1976.

- Nieuwenhuys, Rob. *Oost-Indische spiegel.* Amsterdam, Querido, 1972.
    - blz. 532 e.v.

- Noordzij, N. *Schrijvers blootshoofds.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1956.
    - blz. 83-107.

- Oversteegen, J.J. Hella S. Haasse: wat heb ik met x te maken.
  in: *Literair lustrum 2*, 1966-1971. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1973.
    - blz. 151-164.

- Rijnsdorp, C. *De moderne roman in opspraak.* Kampen, Kok, 1966.
  (Boeketreeks).
    - blz. 61-64.

- Steffen, P. *Dat staat er dan*; gesproken en geschreven over God, mens, liefde, protest, eenzaamheid en dood door moderne Nederlandse schrijvers. Nijmegen, Gottmer, 1970.

- Stroman, *De Nederlandse roman.* 's-Gravenhage enz., Nijgh & Van Ditmar, 1951.
    - blz. 42-43.

- Vries, Douwe de. Hella Haasse. in: *Uitgelezen 2*; reakties op boeken. 's-Gravenhage, Christelijk Lektuur Centrum, 1975.
    - blz. 31-39 en 129-130.

- Vries, H. de. *Vers tegen vers.* Den Haag, Daamen, 1949.
    - blz. 35-43.

- Wispelaere, P. *de Het Perzisch tapijt*; literaire essays en kritiek. Amsterdam, De Bezige Bij, 1966.
    - blz. 111-119.

- Wispelaere, P. de. *Facettenoog.* Brussel enz., Manteau, 1968. (Maerlantpocket; no. 12)
    - blz. 76-82.

Charles Vergeer
Brieven van A. Roland Holst II

Ook in het stukje dat Roland Holst over Arthur van Schendel schreef in zijn bundeltje herinneringen *In den verleden tijd* - Amsterdam, 1975 - spreekt hij over zijn bezoeken aan de Van Schendels: eerst te Ede, tot 1920 was dat en vaak in gezelschap van Jan Toorop en zijn dochter Charley Toorop, en later in Italië. Het eerste bezoek dat hij in Italië bracht was in juni 1923 en is onderwerp van de hierna volgende briefjes. Daarna zouden er nog vaker Italiaanse vacanties volgen waarin kontakt met de Van Schendels was. In april 1930 bezocht hij hen te Florence en een aantal zomervacanties werd gelijkelijk doorgebracht in Ascona (Zwitserland).

Het opstelletje van Holst waarnaar ik verwees is maar kort en doet nauwelijks recht aan de vriendschap tussen hem en de Van Schendels. Het beeld dat de bewaarde brieven daarvan geven, is in ieder geval opmerkelijk afwijkend van wat de zeer bejaarde Holst zich daar later nog van te binnen bracht en op papier zette.

De nummers VII en VIII zijn briefkaarten, slecht leesbaar omdat ze met potlood beschreven werden. Commentaar is bijna niet nodig. Men zal weten dat *Richard III* en *Henri VII* toneelstukken van Shakespeare zijn en dat Holst toen rondliep met plannen om iets van Shakespeare te gaan vertalen. Dat Rud de huisvriend der Van Schendels is, Rudolph Triebeis en dat diens liefde voor het biljarten blijkbaar onverminderd is. En tenslotte dat de Van Schendels deze zomer van 1923 voor het eerst verbleven in het plaatsje waar ze later zouden gaan wonen: Sestri Levante.

VII
A. Roland Holst aan Annie en Arthur van Schendel

(Prentbriefkaart: Urbino - Contrada Raffaello, Poststempel: Urbino 7.6.1923.)

Beste A. en A., Gisterenavond laat kwam ik te Urbino, na een meer dan prachtige treinreis vanaf Fabriano gedurende het vallen van een donkere avond over het gebergte. Urbino is het omgekeerde van Ravenna: aan afzonderlijke kunstwerken niet veel mooie (beh. enkele heel mooie schilderingen van de Sanseverinoss), maar als stadje eenvoudig prachtig. Ook de ligging. Helaas is het weer erg onzeker, vanmorgen heel goed, en nu ineens weer regen. Ik lees Richard III en Henry VII in kroegjes aan kleine oude piazzas: zoet hè?

Urbino - Contrada Raffaello

Briefkaart 7 juni 1923.

Morgen via Fabriano naar Assisi. Het is dus afgesproken, dat mijn post het eerst naar Perugia gaat? Heeft Rud al een Café Bigliardi gevonden?
Hart. gr. aan allemaal
van Jany.

VIII

A. Roland Holst aan Arthur van Schendel

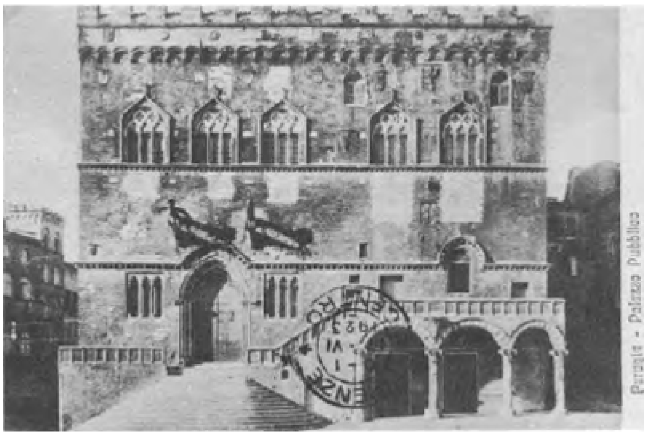
(Prentbriefkaart: Perugia - Palazzo Pubblico, Poststempel: Perugia 13.6.23)

B.A. Veel dank voor het doorzenden van mijn post; gelukkig kwam ik net nog de 12' hier aan, anders was 't alweer naar Sestri gegaan. Ik kom pas de 15' of 16' in Siena, en hoop, dat eventueel verdere post daar dan nog is. Ik kwam hier gisteren aan. 3 heerlijke dagen in Assisi. Ik hoop in Siena ook bericht te ontvangen hoe 't jullie te Sestri bevalt, en ook wanneer en waar je in Florence denkt te zijn.
Hart. gr. aan allemaal van je Jany.
Perugia. 13 Juni '23.

Deze reis van Jany Roland Holst is behalve in de beide direkte documentjes ook te volgen door de indirekte: de brieven die zijn oom Rik onderwijl naar Arthur van Schendel stuurt.

Twee dagen na het laatste briefkaartje, 15 juni 1923, schrijft deze uit Nederland naar Van Schendel die dat jaar in Rapallo woonde waar het gezin een appartement gehuurd had met een metershoge kamer.

> Eergisteren verzond ik een brief aan je van Jany, met een woordje voor jullie erbij. Dat kreeg je zeker.



Briefkaart 13 juni 1923.

> Is de arme Jany in Rapallo alweer verliefd geworden, of beter gezegd begeerig. Hij schrijft ons opgewekt over kerken en kunst, maar al zijn beschouwingen schijnen vóór donker geschreven te zijn.
> Misschien wordt hij ook nog wel eens zoo wijs als jij en ik, in ieder geval welk een kostelijke voorbeelden bezit hij in ons!

De week daarop is er een sombere brief over de slechte gezondheidstoestand van zijn vrouw en het verzoek het bericht daarover ook aan zijn neef door te vertellen. ‘Je vertelt 't Jany wel, dat van Jet. Maar niemand weet 't nog verder. Wij hoorden in lang niets van Jany.’

Ook de daarop volgende brief is in mineur hoewel er over de vrijersvoeten van neef Jany nog wel gebadineerd kan worden. De brief is geschreven 30 juni 1923 te Utrecht waar zijn vrouw Jet toen in het ziekenhuis verpleegd werd. De aanbeveling om in Roosendaal uit de trein te stappen, geldt voor een bezoek aan hun huis op de Buissche Heide (gemeente Achtmaal bij Zundert).

‘Als je Jany nog bereiken kunt, stuur hem dit dan.’ (De onderhavige brief waarschijnlijk, die echter bij de familie Van Schendel gevonden werd zodat we wellicht moeten aannemen dat zij Jany niet meer konden bereiken.)

> Bedank hem voor zijn brief dien ik gisteren kreeg. Van Assisi naar Monte Carlo, - 't is de verkeerde richting - onafwendbaar voor hem vrees ik. Als hij nog één cent daar over houdt, van winnen is geen sprake, van terug vliegen naar Holland even min, zeg hem dan dat hij en passant (Roosendaal) aankomt, maar hij moet mij wel *tijdig* waarschuwen want ik ben veel weg, en om werk in A'dam.

De daarop volgende beide wat langere brieven - van oom en neef namelijk - zijn belangrijk. Die van R.N. Roland Holst omdat de brief verslag geeft van de toestand van zijn vrouw, van zijn waardering voor het net gelezen *Angiolino en de lente* van Van Schendel en omdat het de eerste melding is van de depressie die zijn neef na terugkomst uit Italië overviel. ‘Jany ontmoette ik laatst bij Jet,’ (in het ziekenhuis te Utrecht nog)

> hij zag er slecht uit, en schreef mij ook dat hij zich zonder ziek te zijn, ellendig had gevoeld. Ik denk vermoeidheid van de reis, wij hebben veel dingen gemeen, maar ook b.v. dat wij toch geen cent reizigers zijn van nature.
> (29 juli 1923)

Jany Roland Holst zelf is het met die opgegeven reden blijkens zijn volgende brief niet eens. De reden van die depressie steekt dieper en ook in de navolgende brieven zal hij er steeds weer op terugkomen.

De genoemde brief van Van Schendel is verder onbekend. Met de dichter P.N. van Eyck had Holst kontakt sinds 1909. Jacques is natuurlijk de dichter Jacques Bloem die een goed vriend van Holst was. Jan is waarschijnlijk niet Jan Greshoff die, hoewel beide vrienden toen elkaar vaker ontmoetten, destijds in Arnhem woonde. Wellicht is hier Jan Engelman bedoeld. De jonge poëet is Mr. Johan Huyts en de weinig poëtische associatie is niet verder te verklaren.

Het exemplaar dat Holst zich aanschafte van *Angiolino en de lente* was een duur bibliofiel exemplaar van de eerste druk in 188 exemplaren in de serie Trajectum ad Mosam te Maastricht, 1923. Dat zegt iets over zijn waardering ervoor want het was eerst gepubliceerd geweest in De Gids (1922, deel I, p. 214) waarvan hij, zowel als zijn oom, redacteur was.

Dat de boekhandel Scheltema en Holkema thans op het Spui en destijds op het Rokin gevestigd was, zullen de amsterdammers weten, evenals de florentijnen de figuur van de bedelaar Angiolino op de ponte delle Grazie zullen herkend hebben. Een opmerkelijk figuur, net zo als de grote Hollandse schrijver die zo vaak een praatje met hem maakte.

Ook in de daaropvolgende brief is weer sprake van de crisis waarin de dichter zich bevindt.

Mies is een tante van Holst en getrouwd met Piet Borgman.

Ook zij woonden 's zomers in Bergen. Jacques is weer Jacques Bloem en de ruzies van letterkundigen van te weinig belang om er een noot aan te wijden. Die zullen in de desbetreffende vergadering al wel voldoende gekraakt zijn.

Behalve een aantal Nederlandse schilders, kunsthistorici e.a. verbleven er in Florence in de jaren twintig ook nogal wat schrijvers. Behalve van Schendel, zijn vroegere tutor van voor de eeuwwende Van Loghem (Fiore della Neve), het schrijversechtpaar Carel en Margo Scharten-Antink en de journalist Kees van Bruggen en zijn tweede vrouw. Het oordeel dat dan de roman der Schartens treft betreft hun *Het leven van Francesco Campana* (3 delen).

Dée tenslotte is weer Dée Essers wiens mondelinge en schriftelijke mededelingen door zijn vrienden weieens het etiket vaag of verward kregen.

De vriendschap en verering die Holst voor Herman Gorter voelde, zijn bekend. Gorter woonde die jaren in zijn huisje in de Verbrande Pan te Bergen niet ver van dat van Holst. Het zinnetje over ‘een of ander revolutietje’ verraadt niet zozeer Gorters plannen alswel Hoist's aversie tegen dat soort bezigheden, speciaal als die dichtbij dichters komen. Aversie tegen politiek betekent echter niet apolitiek, zoals o.a. de ironische opmerking over Mussolini mag illustreren waarin we een reminicentie mogen zien van de gesprekken met Van Schendel.

Ook de laatste van de drie langere brieven uit 1923 spreekt over de diepe crisis waarin Holst stak. De gedichten waaraan hij toen werkte, werden in 1925 opgenomen in de bundel *De wilde kim.* De mening der familieleden is vooral die van oom Rik. Verder worden er vrienden van Holst genoemd: de dichter Martinus Nijhoff die in Den Haag woonde, zijn oom en tante Piet en Mies Borgman en de eveneens in Rotterdam woonachtige dichtervrienden Jacques Bloem en H.J. Leopold. In Bergen bleven Wim en Maaike van Domselaer-Middelkoop. Van haar bestaan goede herinneringen aan Holst, neergeschreven in het stukje ‘Komen zitten praten’ in het gecombineerde nummer van Podium en Maatstaf in 1958

De verhalen van Van Schendel staan in de bundel *Blanke Gestalten.* De meeste kende Holst reeds omdat ze als voorpublicaties in De Gids opgenomen waren.

Het stukje ‘San Gimignano’ stond in De Telegraaf - toen nog een krant met enig fatsoen - van 29 december 1923. Op aandrang van de uitgever Stols te Maastricht zouden deze stukjes in 1924 gebundeld verschijnen onder de titel *Oude Italiaansche steden.*

IX

A. Roland Holst aan Annie van Schendel-de Boers

Dinsdagmorgen. (21 Augustus 1923)

Beste Annie,

Ik vrees, dat dit niet meer precies op tijd voor je verjaardag komt, maar de gelukwenschen blijven er even hartelijk om en in gedachten zal ik overmorgen bij jullie komen eten in die leuke zaalkamer, waar Rud de bloemen schikt en de Marsala schenkt. Bedank Arthur hartelijk voor zijn brief; het deed mij deugd weer eens iets van hem te hooren en zijn aanmoediging om mijn reis naar Italië te herhalen heb ik in mijn oor geknoopt en ik hoop zeer zeker het te doen. Nu al voel ik soms alweer sterk het verlangen naar een zeereis, het slenteren door spaansche havens, het quasi-intellectueele luieren aan dek, met het gezellige vooruitzicht van ten slotte bij jullie te belanden. Behalve de goede herinneringen komt dat helaas ook wel in sterke mate doordat ik hopeloos gebrouilleerd ben met mevrouw de Muze en eigenlijk geen hoop meer zie mijn liaison met H. Edele te hervatten. Het is misschien mogelijk, dat het najaar verandering brengt, zooals het dat dikwijls voor mij deed, maar ik heb mij nog nooit verder van de goede mogelijkheden gevoeld dan tegenwoordig, en dat stemt niet monter. Met dat al staat mij hier nu weldra iets als een litteraire week te wachten: P.N. van Eyck komt hier een dag of 10 en pension, en Jacques komt dan enkele dagen bij mij logeeren, als ook waarschijnlijk Jan, terwijl ik net een briefje krijg waarin een jong Poëet Huyts (die mij altijd pijnlijk aan wonderolie doet denken) zijn komst alhier in een vegetarisch pension aankondigt. Ik vrees dat een en ander voor de Muze reden zal zijn om nog verder de wijk te nemen! -

Eenige dagen geleden was ik in stad en nam van Scheltema en Holkema Arthur's Angiolino mee, en dat heeft mij eergisteren een goeden avond bezorgd - hier is overigens geen nieuws. Overmorgen ga ik in Haarlem met Rik eten; Jet vertrok 1.1. vrijdag naar Zwitserland na een tijd van echt goed uitrusten in de Buissche Heide te hebben gehad; maar ik geloof wel, dat zij nog erg zwak is. Ik hoop tegen einde september wat bij Rik te gaan logeeren. - Voor de operatieve behandeling, die ik mij voorgenomen had begin sept. in Utrecht te ondergaan, ontbreekt mij in mijn tegenwoordige stemming de moed; ik stel 't maar liever uit tot ik mij weer wat meer mijzelf voel; vooral het invalide-liggen in een stad als Utrecht schrikt mij erg af, al zal 't dan ook waarschijnlijk maar voor nog geen 2 weken behoeven te zijn. - Ik benijd jullie die constante hitte niet; wij hebben hier den laatsten tijd wisselend weer; veel wind, soms regen, maar niet koud; eigenlijk heerlijk de zee is zoo perfect als zij maar zijn kan. Alleen zijn er veel te veel zomer-individuen van een hoogst bedenkelijk soort. Maar dat verdwijnt alles over een week. Hart. gr., ook aan Arthur en Rud, en veel liefs voor de kinderen, van je Jany.

Bergen. N.H. Aug. 1923.

X

A. Roland Holst aan Arthur van Schendel

(Bergen N.H.) Donderdagavond (15 november 1923)

Beste Arthur,

Wat liet ik in lang niets van mij hooren! En toch heb ik dikwijls aan jullie gedacht en mij jullie voorgesteld, wonend in dat gezellige Firenze. Het is zonderling, maar de werking van Italië neemt achteraf toe, en dit najaar kwam 't 'n paar malen bij mij op: als ik m'n boeltje eens pakte en ook ergens in Florence ging zitten. Hoofdoorzaak was de hopelooze impasse, waarin ik zat met mijn werk, maar ook toch mijn herinneringen van de stad en het weten, dat jullie er zijn. Echter, ik nam een manmoedig besluit: ik zou weer een Shakespeare-stuk gaan vertalen en daardoor óf mijn brouille met de muze vergeten, óf deze grillige vrouwspersoon misschien en juist daardoor verleiden mij weer zoo nu en dan te komen bezoeken. Maar welk stuk? Eigenlijk dacht ik eerst aan Shelly's ‘Cenci’; toen dat al vertaald bleek, besloot ik een na Burgersdijk niet meer vertaald stuk van Shakespeare te kiezen. Ik begon weer veel te herlezen en dacht juist in een delirium over 't 4' en 5' bedrijf van Anthony and Cleopatra, mijn keus gedaan te hebben, toen ik bericht kreeg, dat die verd. Edw.B. Koster 't al gedaan had. Toen heb ik, bij Jet in Brabant logeerende, mij nog eens grondig verdiept in de Engelsche Koningen, en ten slotte viel dan toch mijn keuze op Richard III, en daar ben ik nu sinds enkele dagen aan bezig. Het valt mij verduiveld zwaar; het is al 11 jaar geleden sinds ik Lear vertaalde en ik moet er weer wat inkomen; maar sinds gisterenmiddag begin ik er toch plezier in te krijgen, en ik geloof toch wel, dat ik er zoodoende ook weer eens toe komen zal zoo nu en dan een eigen gedicht te schrijven. -

Ik was 4 dagen bij Jet om haar gezelschap te houden, omdat Rik in stad moest zijn, en had 't bijzonder gezellig bij haar. Ik vond haar wel wat rustiger dan voor haar vertrek naar Zwitserland, maar zij is toch nog wel erg mager, en zij kan nog maar erg weinig doen. Het is doodjammer, dat zij 't nu zoo abominabel treft met het weer, want het is hier de laatste dagen met storm en regen alsof de wereld vergaan moet. Zij zullen nu wel gauw naar Bloemendaal gaan, vermoed ik. Het is erg te hopen, dat zij er in zal kunnen berusten voorlopig nog maar erg kalm aan te doen met haar werk, maar ik vrees daar wel eens voor. -

Piet en Mies zijn ongeveer een week geleden weer van hier naar R'dam vertrokken, en ik heb weer echt het gevoel van overwintering te beginnen, maar het trekt mij wel aan nu ik weer wat hoop krijg op mijn werk. En zoo nu en dan komt Jacques mij eens opzoeken, die nu eenmaal een zwak heeft voor Bergen. Ik hoop hem zaterdag in A'dam te vinden ter vergadering der Ver. v. Letterkundigen, een bijzondere algemeene vergadering ter verwijdering van Bernard Canter uit de Ver. Dit heerschap scheen zich bij herhaling schuldig te maken aan beleediging en verdachtmaking van eerwaardige lieden als Robbers, en deze vergadering zal dus 'n soort van ‘Taming of the few’ zijn. Ik las gisteren echter in de krant, dat hij zich plotseling zelf als lid heeft teruggetrokken. De vergadering gaat echter toch door, want men schijnt goed te willen gaan eten, en ik wensch weer eens uitvoerig in stad te gaan borrelen, etc. met Jacques Nijhoff, Tielens en wie al niet. -

Zien jullie de v. Bruggens wel eens? Ik hoor dat die nu ook in Florence wonen. Maar de Schartens zijn er niet meer, hè? En hoe maken Annie en jij 't, en Rud, en Ken en Sjeu? Wat zou ik verbazend graag nu eens even met jullie een vermouth à selz gaan drinken in dat café op 't gróóte plein of staan bij de Duomo! En hoe sta jij ervoor met je werk? Ben je begonnen aan je boek over Verlaine? Ik ben bijzonder benieuwd hoe dat zal worden, en heb er gróóte verwachtingen van, want het is een onderwerp waar juist jij wel geheel in op zal kunnen gaan.

In ... ‘de Gids’ verschijnt tegenwoordig een nieuwe Italiaansche roman van de Schartens, en wel zóó godvergeten plaatjesachtig, zoetsappig, flauwekullig, dat je snakt naar 'n gewone eerlijke Baedeker of 't verslag van een bokswedstrijd. Het is werkelijk diep treurig. -

Vandaag kwam ik Dee tegen met kiespijn en vager dan ooit. Wij spelen na het eten soms weer onze partij billard. Hij kreeg op de jublieum-tentoonstelling de gouden medaille voor graphische kunst voor een houtsnede, die niet half zoo goed was als wat hij vroeger maakte. Maar tegenwoordig teekent hij nog al eens portretten, en soms heel goed.

Ik eet weer samen met Gorter, als hij in Bergen is; maar op 't oogenblik is hij op reis, ik vrees naar Duitschland om een of ander revolutietje te overwegen. En is Italië nog altijd een krans om het hoofd van Mussolini? -

Schrijf mij eens, want ik heb ook al veel te lang niets van jullie gehoord.

Veel hartelijke groeten aan Annie, en ook aan Ken en Sjeu, en Rud niet te vergeten (gedraagt hij zich nogal behoorlijk?) en een hand

van je
Jany.
Bergen. N-H.
Nov. 15.1923.

XI
A. Roland Holst aan Arthur van Schendel

(Bergen N.H.) Zondagmiddag. (30 december 1923)

Beste Arthur,

Mijn plan was, je te bedanken voor je boek met verhalen als ik de twee erin die nog nieuw voor mij zijn ook gelezen had maar de hemel (of zijn keerzijde) weet wat mij bezielt - als sinds weken is 't hooglopende ruzie tusschen de litteratuur en mij, met 't gevolg, dat ik bijna niet meer las, alleen wat studies en essays, en wat schrijven aangaat bijna uitsluitend mijn prullenmand voederde. En nu wil ik toch niet langer wachten met je te zeggen, dat ik heel blij was dit boek van Meulenhoff gestuurd te krijgen. Ik zal 't nu meenemen naar Den Haag, waar ik zaterdag a.s. heenga en waar ik ongeveer een maand hoop te blijven onder het dak van mijn vriend Nijhoff, die mij al 'n tijd geleden vroeg om den heelen winter bij hem te komen, wat ik toen niet wilde. Bij nader inzien geloof ik toch wel, dat 't mij goed zal doen er eens een maand lang uit te gaan, al was het alleen maar om weer op streek te raken met mijn Richard III, en dat zal mij wel lukken zoodra ik het schrijven van eigen gedichten voor 'n tijdje geheel uit mijn hoofd kan zetten. In Bergen ‘all by myself’ lukt mij dat toch niet, dat heb ik nu wel in de gaten. Het zit mij voortdurend dwars en te vergeefs, want wat ik den eenen dag maak verscheur ik den volgenden weer. Het gaat om een reeks gedichten waar ik al sinds lang de concepties in groote lijnen van heb en waarvan ik er verleden jaar al drie maakte; de anderen willen maar niet en ik ken mezelf genoeg om te weten dat voor mij - wat mijn familieleden ook zeggen mogen - vastloopen veel erger is dan losloopen. Overigens zie ik er eigenlijk nogal tegen op mijn geliefde kamer hier te verlaten. Maar het lijkt mij wel leuk die weken in Den Haag weer eens geregeld wat menschen te zien, ook b.v. in Rotterdam de Borglieden en Jaques en Leopold. Hier in Bergen heb ik, behalve de v. Domselaars, vrijwel niemand meer en het verkeerde (misschien) is eigenlijk dat ik niet de minste behoefte voel daaraan, zoolang ik hier ben, iets te veranderen. - Gisterenavond heb ik mijn langzamerhand ontwakend terugverlangen naar Italië weer aangewakkerd door in ‘de Telegraaf’ je stuk over S. Gemignano te lezen; ik herleefde weer den wonderlijken avond, dien ik daar was, vlak voor ik in Florence kwam en jullie terugzag.

Ja ‘Italy grows on you’, dat merk ik wel. Alleen: het ‘reizen’ is iets waar ik zoo ontzettend moeilijk toe besluit. -

Verleden maandag was ik bij Rik en Jet en bleef er tot dinsdag; het was erg gezellig; het huis in Bloemendaal is nu definitief klaar, en vooral de kamer waar Jet werkt en waar zij 's avonds zitten is buitengewoon gezellig. Ik vond Jet wel opgewekt, maar zij moet zich wel héél nauwgezet aan de voorschriften houden anders gaat zij dadelijk weer achteruit. - Zien jullie de v. Bruggens wel eens in Florence? Zij hebben, zooals je weet, vroeger een tijdlang hier gewoond en ik zag hen toen vrij dikwijls en vond hen wel aardig. En de vrouw van Nijhoff, die enkele weken geleden in Venetië was, had toen ook het plan in Florence neer te strijken. Het zal mij benieuwen of jullie haar nog zullen ontmoeten. Zij is een vreemde natuur, vooral voor zichzelf erg moeilijk, maar au fond veel beter en zeker veel merkwaardiger dan de meesten denken. - Het is hier voortdurend wisselend weer; veel sneeuw, veel gure wind; en morgen is 't oude jaar ... ik wensch jullie vieren van harte heel veel goeds. -

Laat eens wat hooren; het is al zoolang geleden, dat ik jouw hand of die van Annie zag. Hartelijke groeten, ook voor haar en aan Ken en Sjeu, en Rudolfus niet te vergeten - van je Jany.

Bergen N.H.

Dec. 30.1923

Het jaar 1924 begint met twee lange nieuwjaarsbrieven van zowel Henriëtte als R.N. Roland Holst aan de Van Schendels. In de brief van zijn tante staat een stukje over Jany Roland Holst dat ik ten behoeve van de bewonderaars der woordkunst nog een stukje laat doorlopen.

> Hier is niets bijzonder. Jany logeerde bij ons met Kerstmis, hij was erg opgewekt en gezellig, maar zijn werk wil maar niet vlotten. Hij denkt de maand januari bij Nijhoff door te brengen in Den Haag. Van Den Haag gesproken, - lazen jullie hoe Karei Thijm een feestrede hield ter

> gelegenheid der aanbieding van het portret van Kloos aan het Haagsche Museum - een portret geschilderd door Van Wely? De heele combinatie was van een aalerweeste dooierigheid, werkelijke beschamend van kleinburgerlijkheid sufheid. Beter te eindigen in de delirium of achter de tralies dan zóó.

Duidelijk is het wel. Vermakelijk is ook de bitse tussenzin waarin Van Schendel op zijn vingers getikt wordt: ‘Wij lezen de Telegraaf niet, zooals je weet Arthur, dus stuur ons als je kunt je stukken over de ital. steden.’ Vermakelijk te meer omdat in een andere kamer van hetzelfde huis terzelfder tijd haar man schrijft: ‘Eens kocht ik toevallig een Telegraaf waar een mooi stuk van jou over Rimini’ - dat was in de aflevering van 17 november 1923 - ‘in stond, hoeveel van die stukken komen er, je geeft ze toch later vast uit.’

Over zijn neef schrijft hij verder:

> Jany heeft wel vast plan, voorzoover plannen bij hem vast zijn, om weer naar Italië te gaan, waarom hij nu naar Den Haag gaat weet ik niet, hij schrijft om heimwee naar zijn kamer in Bergen te krijgen.
> 't Is wel beroerd voor hem dat hij niet echt in zijn werk kan komen, zoo onder ons denk ik wel eens dat hij al wachtend op 't buitengewone vergeet dat 't meestal komt langs 't gewone, maar dat gewone dat ontloopt hij.

Ook Arthur van Schendel reageert in zijn brief aan Jany Roland Holst op diens crisis, zij het dat zijn reaktie een behandeling van de Muze, juffrouw Letterkunde, voorstelt die gezegde dame wat minder gepast had gevonden. Typerend is ook de wijze waarop Van Schendel zijn eigen verhouding met de Muze beschrijft: ‘ik scharrel met boek en pen’.

XII
Arthur van Schendel aan A. Roland Holst

Firenze 12 april 1924 Via Tripoli 1

Beste Jany,

Ik ben al zoo lang van plan je te schrijven, en de morgen volgt de morgen zonder dat de daad volvoerd wordt. Van Nijhoff, die onlangs hier was, hoorden wij dat je geopereerd zou worden, en nu van Rik dat die operatie al gebeurd is. Ik kreeg den indruk dat het niet helemaal naar je zin is gegaan, maar je schijnt nu weer op te zijn en een beetje te loopen, dus ben je al aan het beteren. Het is altijd prettig als zulke dingen achter den rug zijn. Knap nu maar gauw helemaal op, en dan een mooie lente en zomer. Ze zeggen dat herstellenden daarvan altijd meer genieten dan anderen, Poe beweert het ook in dat gedicht ‘For Annie’, en jij zal in die dingen langzamerhand wel expert zijn.

Hoe zit het met je het vorig jaar uitgesproken voornemen om weer naar Italië terug te keeren? Je bent hier toen te kort geweest, te kort ook in iedere plaats, en je zult zien dat het land bij een tweede gezicht meevalt. Ik ben dezen winter erg ontevreden geweest, maar ik schrijf de kou en den regen hier altijd toe aan slechte bedoelingen uit het noorden, want Italië zou uit zich zelf niet in staat zijn tot zulke dingen. En als je in den zomer komt kun je zeker zijn van de zon op haar best, en ook van welkom bij ons. Als je het met de muze nog niet hebt bijgelegd, zul je zien dat zij wel van gedachte verandert als haar jongen op reis gaat. Er zijn menschen die als zij het met de poëzie niet eens zijn, gaan co-habiteeren met juffrouw

Letterkunde, maar ik meen altijd dat een reis, spel, wijn beter zijn. En, heb je het bijgelegd, naar ik hoop, dan is een reisje samen des te gezelliger. Tot eind juni zou je ons in Firenze vinden, daarna hoop ik ergens aan zee.

Oom Rud zit nu al sedert sept, in Ospedaletti, erg naar zijn zin. In Monte Carlo, een uurtje sporen, is hij nog niet geweest, dat had ik die het systeem ken zeker niet gedaan.

Hier in de stad wemelt het van vreemdelingen, onder wie ettelijke Hollanders, kenbaar aan schoeisel of jacquette. Fiore della Neve zie ik bijna dagelijks loopen en soms maak ik ook een praatje tegen hem; hij is een soort reliquie uit mijn jongensjaren. Coster schijnt hier ook te zijn en de van Bruggens wonen vlak bij, dezen zien wij wel eens. Het is merkwaardig zooveel Duitschers als er rondloopen, de Engelschen worden er stil van. Aan de Riviera zijn er zooveel dat de hotelhouders het verzwijgen.

Hier alles goed. De kinderen leeren vlijtig, Annie voelt zich goed, en ik scharrel met boek en pen.

Laat eens wat van je hooren, je hebt nu zeker wel tijd genoeg.

Een hartelijke hand
van je Arthur

De dertiende brief die wij moeten afdrukken, van Arthur van Schendel van 27 mei 1924 aan A. Roland Holst, is verloren gegaan. Ik kan er u maar drie woorden uit mededelen, omdat F.W. van Heerikhuizen, in zijn dissertatie over het werk van Van Schendel op bladzijde 129, de volgende zin neerschrijft: ‘Ook in een brief van 27 mei 1924 aan A. Roland Holst spreekt hij naar aanleiding van lectuur over “geschiedenis, mijn hobby”, een hobby die hij ook hier weer duidelijk boven literatuur prefereert.’

Ook weten we over de inhoud van die brief of het briefje dat Annie van Schendel er bij schreef iets omdat Holst er in de volgende brief op reageert.

We zien hierin de dichter aan de roddel over een van de kortstondige bevliegingen van Miek Janssen, de vriendin van Jan Toorop.

Belangrijker is de felle uiting die hij over zijn eigen, nu al langer dan een jaar durende, crisis doet. Hij vergelijkt haar met de ernstige ziekte van Piet Borgman, de man van zijn tante Mies/Marie.

Het telegram van vier jaar daarvoor had Holst blijkbaar weer vergeten, anders had hij geweten dat Van Schendel 5 maart 1924 vijftig was geworden. Een onderscheiding kreeg die daar niet voor en ongeacht de mening van Mussolini droeg hij heel zijn leven een rood dasje.

XIV
A. Roland Holst aan Arthur van Schendel

(Bergen N.H.) Zondagmiddag. (8 juni 1924)

Beste Arthur,

Nog wel bedankt voor je brief. Laat ik maar beginnen met jullie nieuwsgierigheid over Miek eenigszins te bevredigen. Zij schreef mij 8 mei een briefje om mij haar verloving met den heer Jacques van Huut te melden; zij zou einde mei trouwen en naar Indië gaan; zij had hét gevonden: ‘niet de verheerlijking van de liefde, maar de Liefde zelf’. - Ik schreef haar enkele warme woorden om haar 't beste te wenschen. Edoch, 20 mei schrijft zij mij weer (ditmaal een langeren) brief, aanvangend: ‘Ik kan niet met Jacques v.H. trouwen’

- vervolgens lange beschouwingen, erop neerkomend, dat zij wel veel van hem hield en dat 't haar veel verdriet deed hem zoo diep teleur te stellen, maar dat zij een zekere ‘innigheid en warmte’ in hem miste, waardoor zij vreesde wéér een leven van dienen en opofferen te zullen krijgen, en dat zij daar toch niet meer toe kan besluiten.

Verder weet ik niets; wie Jacques v.H. is weet ik absoluut niet. De heele geschiedenis lijkt mij weer zoo'n beetje stakkerig, slordig, zielig en hulpbehoevend. Hoe 't nu ten slotte is tusschen haar en Toorop weet ik ook niet. Maar misschien hebben jullie inmiddels al nadere bijzonderheden gehoord.

- Sinds twee weken ben ik weer onder eigen dak; helaas arriveerde ik hier met een luchtpijpinfectie, waardoor ik direct begon met hoesten, een dicht hoofd, verhooging, quinine-slikken en mij ongelukkig en beroerd voelen. Ten slotte ben ik er zoo'n beetje doorheen gesukkeld; vandaag is eindelijk de hoofdverkoudheid los gaan zitten en ik voel mij eindeloos stupide en duf. Ik heb deze laatste drie maanden wél gemerkt, dat ik nog opgescheept zit met het veege lijf. Ik ben alles - lijf, geest, ziel, litteratuur - afgrondelijk beu. En dan nog het zelfverwijt, dat ik om mijn eigen toestand moest lachen als ik 't vergelijk met die armen Piet Borgman! Er was heel tijdelijk weer eenige verbetering, maar de laatste brieven van Marie aan Gorter en aan mij zijn weer erg troosteloos.

Het verschrikkelijke is, dat hij misschien héél lang zal blijven traineeren in dit ontzettende stadium, en dat zou voor haar ook niet om door te komen zijn. -

Van Nijfhoff heb ik sinds eind april, toen hij even in Holland was, niets meer gehoord; speelde hij werkelijk met afwisselend geluk te Monte Carlo? En is zijn vrouw daar ook heen gegaan? Helaas, je verjaardag is mij onbekend, maar als je werkelijk de halve-eeuwigheid gehaald heb, ontvang dan mijn late maar geheel op temperatuur gebleven gelukwenschen. Die roode kousenband zal je wel lief staan: en ik hoor, dat je van Mussolini nu ook weer je roode dasje mag omdoen -

Ik blijf dezen zomer hier, maar hoop in september 'n paar weken bij een Fransch schrijver in een klein château aan de Normandische kust te gaan logeeren. Het klinkt erg romantisch, en wie weet kom ik er nog verjongd vandaan; maar de kans is niet groot - Vergeef dit ietwat sombere geschrijf, maar het lukt mij niet anders -

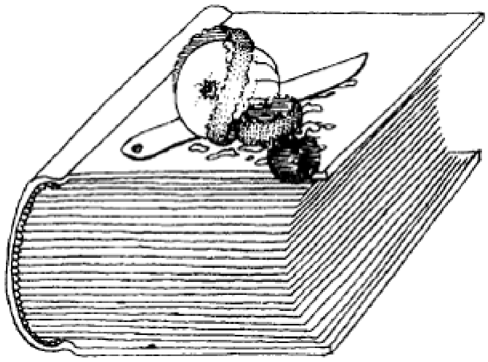
Hart. gr., ook aan Annie en aan Ken en Sjeu,
en een hand van je
Jany.
Bergen. N.H.
Juni 8.1924

Vijf dagen later, 13 juni ‘24, schrijft zijn oom naar Arthur van Schendel ook nog over de gedrukte stemming van Jany Roland Holst.

> Van Jany kwam er gisteren juist een brief, hij is wel veel beter, maar je krijgt wel sterk den indruk dat hij al lang buiten de sfeer van zijn werk is. Hij maakt er zelf ook steeds bijna cynisch grapjes over. Hij heeft wel pech dat is zeker, en na alles wat hij heeft doorgemaakt, is 't geen wonder dat hij uit zijn werk is gekomen.

Het laatste bericht over hem dat jaar staat in de brief van R.N.
Roland Holst aan de Van Schendels, van 27 juli 1924.

> Vertel de kinderen dat de hondjes honden ziekte hebben gehad, wij waren doodsbenauwd, maar nu zijn zij weer fit gelukkig en vangen met entrain konijnen. Van Jany hooren wij nooit iets, of is hij weer verliefd of hij ‘dropped us’ om welke rede zou ik niet weten, want wij zijn is 't waar of niet schattig.



James Brockway
Engelse Kroniek

I De vrouw aan het woord

De eerst auteur die vijf jaar geleden in deze kroniek werd besproken was Emma Tennant, van wie toen al drie romans waren verschenen en die het avant-gardistische 'literary newspaper' Bananas had opgericht. Sindsdien zijn nog drie romans van haar hand verschenen (*The Bad Sister, Wild Nights* en *Alice Fell*), waarvan de laatste dit jaar bij Jonathan Cape is uitgegeven. De eerste drie romans (*The Time of the Crack, The Last of the Countriy House Murders en Hotel De Dream*) gaven satirisch commentaar op verschillende sociale toestanden in Groot-Brittanniè, waaraan door een sterk surrealistisch element iets heel nieuws was verleend. Weliswaar was de situatie in de derde roman minder aan Britse toestanden gebonden dan die in de eerste romans. In een poging om zover mogelijk wèg van het realisme te komen, had Emma Tennant in *Hotel De Dream* het werkelijke leven en het droomleven van haar romanfiguren door elkaar laten vloeien, waardoor zij nogal verrassende effekten wist te bereiken. Hierna echter hebben het surrealisme en de fantasie zozeer de overhand in haar vertelkunst gekregen, dat het voor de lezer van *The Bad Sister* en *Wild Nights* soms moeilijk werd om vast te stellen, wat de schrijfster met deze boeken wilde. Dit zal de reden zijn waarom ik hier alleen maar het bestaan van de zesde roman *Alice Fell* kan melden. Inmiddels verschijnt Bananas in een nieuw formaat en met andere redakteuren.

Ursula Holden.

De tweede auteur die ik in de tweede kroniek voorstelde was Ursula Holden, van wie in mei van dit jaar een vijfde roman, *Penny Links*, bij Eyre-Methuen is verschenen. Het werk van Ursula Holden lijkt even nieuw en ongewoon als dat van Emma Tennant, maar dan op een heel andere wijze. De verteltrant bij Holden is eerder bizar dan surrealistisch - zij kan heel abrupt van het ene naar het andere springen en dialoog schrijven, waarbij weinig is uitgelegd. Daarom zou men haar proza met het werk van de primitieve zondagsschilders kunnen vergelijken en het effekt dat zij ermee bereikt, toont inderdaad enige overeenkomst met hetgeen deze schilders ook bereiken.

Het is alsof de lezer wordt uitgenodigd (of gedwongen) de wereld, het leven en de mensen plotseling door een andere bril te zien, waardoor alles, zonder surreëel te worden, anders en meer intens lijkt. Dit, voelt de lezer, is niet meer de wereld zoals ik de wereld zie; dit is de wereld, zoals deze ongewone schrijfster Ursula Holden alles ziet. Men zou dit effekt ook kunnen vergelijken met dat wat door het sprookje wordt bereikt: de wereld zoals Ursula Holden haar ziet is een fascinerende, hoewel nogal wrede wereld, waarin haar figuren vaak met plotselinge ongelukken en de dood worden geconfronteerd.

In *Penny Links* schrijft zij over een heel bizar gezin op een heel bizarre wijze, het gezin Mortiss. In het eerste hoofdstuk bevinden wij ons in een hoge kamer van een hoog, ‘dun’ huis, dat op de oever staat van een rivier in een stad met een kathedraal.

In deze kamer ligt de oude vader met zijn toegewijde dochter te praten. Hij, vroeger prediker, is stervende. Op een lagere verdieping is zijn tweede vrouw bezig zich met lippestift enz. klaar te maken voor het zoveelste uitstapje met haar vriend. Zij ziet zich als een tweede Joan Crawford, maar als de Joan Crawford, die in de jaren dertig furore maakte met haar dik met lippestift besmeerde mond, haar grote mooie ogen en haar slanke élégance. Coral, echter, leeft in een droomwereld - zijzelf is dik en onelegant geworden, maar weigert dit in te zien. Haar huwelijk is een absurditeit, maar het heeft tenminste tot de geboorte van een dochter - Maris - geleid.

Beneden, in het souterrain, ligt de hoofdfiguur van deze roman, de jonge Arthur, zoon van Maris. Deze ziekelijke jongen wordt door zijn lichtzinnige oma, Coral, gefascineerd, maar die heeft even weinig tijd voor de jongen over als zijn moeder, Maris, die indertijd door zijn vader in de steek is gelaten.

Misschien is de geconcentreerdheid van Maris op haar stervende vader en zijn eerste, gestorven vrouw - dat wil zeggen haar geconcentreerdheid op het verleden, hieraan toe te schrijven. De jongen wordt door een huishoudster verzorgd, die aan figuren uit de romans van Dickens doet denken, een vrouw die zich troost door op windhondenrennen te wedden. Zij besteedt regelmatig een deel van het geld voor de huishouding van het gezin Mortiss aan dit doel en tijdverdrijf, een transaktie waarin zij door de jonge Arthur wordt gesteund - hij zorgt namelijk voor de 'boekhouding' en leert hierdoor enkele regels van de wiskunde. Stelt dit vreemde gezin een huis vol doden voor? Het lijkt in ieder geval of ieder lid van het gezin in een eigen, irreële droomwereld 'leeft' of ieder het kontakt met de werkelijkheid verloren heeft.

In deze situatie komt verandering door de dood van de vader. (Waren zelfs de preken waardoor deze beroemd werd, alleen maar namaakwerk? Stelden ook zij een droomwereld, een andere vorm van zelfbedrog, voor?) Er komt verandering in de situatie doordat de jongen alles van zijn opa erft en ook doordat zijn jonge vader weer komt opdagen.

Het zal de lezer duidelijk worden, dat zo'n verhaal steeds meer op een sprookje begint te lijken, een reaktie die door wat volgt wordt ondersteund. Want als de jonge erfgenaam door zijn vader naar Londen is meegenomen, waar hij voor het eerst in zijn leven op school gaat, lijken zijn ervaringen met een stel Londense volkskinderen ook deel van een droom of van een sprookje uit te maken. Bovendien wordt aan dit avontuur buiten het sombere huis langs de rivier op zeer abrupte en wrede manier een eind gemaakt: bij een ongeluk verliest de jongen een voet. Hij moet terug naar huis, waar zijn leven het oude spoor volgt, met dit verschil, dat de plaats van de gestorven vader (opa) nu door de jonge vader wordt ingenomen.

Als de jongen aan het einde van de roman vraagt: 'Alles zal nu goedgaan, nietwaar?', wil de lezer antwoorden met: 'Dat betwijfel ik ten zeerste'.

Deze nieuwe roman van Ursula Holden leek mij dermate duister en vreemd, dat ik de brutaliteit had, de schrijfster te vragen, wat het alles te betekenen had. Haar brieven zijn even buitengewoon als haar romans en hoewel zij niet weigerde op mijn vraag in te gaan, omzeilde zij die niettemin door te schrijven dat zij het wel wist maar niet in zoveel woorden kon uitleggen. Wel gaf zij de verklaring, dat zij er op uit was, het kille, noordelijke aspect van het leven uit te beelden.

Dat de roman na de dood van de oude vader bouwvallig wordt, een heel ander soort roman wordt en dat het boek daarom een mislukking moet heten, was het oordeel van een kritikus in London Magazine. (De redakteur hiervan Alan Ross heeft Ursula Holden zelf zes jaar geleden ontdekt en *hij* was het, die haar eerste drie romans heeft uitgegeven). Maar de meeste Britse besprekers van de roman waren dermate onder de indruk van de persoonlijkheid van Ursula Holden als schrijfster van een heel origineel soort proza en als een kunstenares met een heel eigen, hoewel bizarre, allure, dat zij alleen lof voor al het goede dat hier te vinden is, hadden.

Ikzelf ben van het begin af heel gevoelig geweest voor de grote deugden van deze schrijfster, maar ik had bij het lezen van *Penny Links* steeds weer het gevoel, dat de tekst nog eenmaal had moeten worden herzien voordat de roman werd uitgegeven. Ursula Holden dacht kennelijk anders hierover.

Ursula Holden: *Penny Links.* Eyre-Methuen, Londen, 1981.

II Het toekennen van literaire prijzen een ziekteverschijnsel?

Dit jaar is de grote Bookerprijs voor de beste roman van het jaar aan de in Engeland wonende Indiase auteur Salman Rushdie ... wegens zijn roman *Midnight's Children* toegekend. De toekenning kwam niet als een verrassing, al is die roman nog maar de tweede van Rushdie. (Zijn eerste, was een flop). In het beruchte Londense spotblad voor intellectuelen en anderen Private Eye wist ‘Bookworm’ twee weken tevoren te vertellen, dat Ian McEwan onder de kandidaten was omdat hij indertijd leerling is geweest van de voorzitter van de jury, prof. Malcolm Bradbury (auteur van *The History Man*), maar dat Rushdie's roman bekroond zou worden, omdat zijn boek over India ging, en men in Engeland prijzen steeds weer toekent aan boeken over dat stuk voormalig imperiaal bezit.

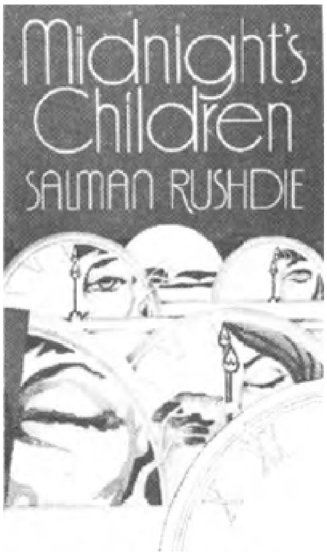
Inderdaad: tijdens de jaren zeventig hadden J.G. Farrell, Ruth Prawer Jhabvala en Paul Scott allen de ‘Booker’ gekregen met romans over India. En in 1971 was de prijs aan V.S. Naipaul toegekend, en hij is tenminste van Indiase afkomst, terwijl zijn roman over toestanden in een andere voormalige Britse kolonie ... in Afrika ... handelde.

Kan men dan spreken van een koloniale nostalgie in mijn land waardoor de juryleden van de grote Booker McConnellprijs onbewust worden be invloed? Ja, moet het antwoord luiden, lijkt mij. Een nostalgie die waarschijnlijk met schuldgevoelens gepaard gaat.

‘Bookworm’ is, beweert men, Auberon Waugh, zoon van Evelyn Waugh, en iemand die, gelijk zijn befaamde vader trouwens, geen blad voor de mond pleegt te nemen. Een figuur die ook altijd ‘in the know’ is. Zelfs zonder zijn voorspelling en ook zonder Rushdie's roman te hebben gelezen, had ik echter zelf kunnen gissen, wie van de laatste zeven uitverkoren auteurs de prijs zou worden toegekend.

Salman Rushdie, toen.

Salman Rushdie, nu.

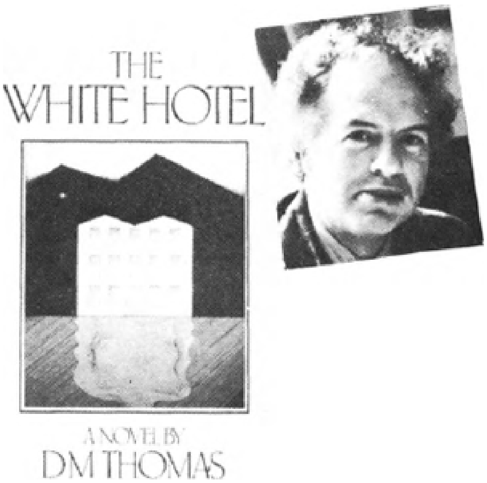


Roman bekroond met de Bookerprijs 1981.

Want had niet iemand enkele maanden geleden in Londen nog geschreven, dat er nog hoop voor de Britse romankunst was, als er zulke buitengewone intelligente auteurs als Salman Rushdie waren? En stond niet enkele maanden geleden het nu sterk verengelste gezicht van Rushdie héél groot op de voorpagina van The London Review of Books? En heeft niet dat blad zijn kantoor naast dat van de uitgever van Rushdie in Bedford Square? (Het deed mij denken aan de toekenning van een Hollywood Oscar aan Joan Crawford in 1945. Zij was enige tijd ‘out of the running’ geweest en tijdens het maken van *Mildred Pierce* vond haar PR-man het nuttig om het woord te verspreiden, dat zij bezig was, geweldige dingen voor de camera's te presteren en hiervoor zeker een Oscar ontvangen moest. Wat ook gebeurde).

Hoe gaat het dan bij de toekenning van deze literaire prijzen? Ik vrees: zoals Heere Heeresma mij eens toevertrouwde. Die zat eens bij mij thuis op een avond en vertelde uit zijn leunstoel en van achter die zwarte bril die hij altijd droeg, van zijn walging over de gang van zaken, toen hij lid van een literaire jury was, die een prijs moest toekennen. Het ging, zei hij, niet over de merites van een boek, maar over een lijst literaire vrienden, die de prijs nog niet hadden gekregen. Volgens zijn verhaal stapte hij op en weigerde er verder aan mee te doen. Zo, in ieder geval, luidde Heere's verhaal.

Nu is Rushdie's bekroonde roman reeds eerder dit jaar in Engeland begroet als een heel intelligent en origineel boek, als een roman die ook van politieke betekenis is. De gang van zaken bij het toekennen van literaire prijzen blijft niettemin een onderwerp, dat aandacht waard is en dan vooral in onze tijd. Want er is nu helaas een sterke neiging, om enkele romans tot bestsellers te bombarderen terwille van het geld, dat daarmee door anderen (niet-schrijvers) verdiend kan worden en betere romans, die niet direkt rendabel zijn, te verwaarlozen. Met andere woorden: het uitgeven van boeken, dat men eeuwen geleden begon te ondernemen, om kennis en kunst te verspreiden, is steeds meer in de handen van zakenlieden gekomen, en hún doel is geldelijke winst



D.M. Thomas.

Daarom vind ik het gehele systeem van literaire bekroningen funest, terwijl anderen de toekenning van prijzen juist als een van de weinig hoopgevende tekens zien van de hedendaagse situatie in de literaire wereld.

Interessant in dit verband is het geval van *The White Hotel*, de derde roman van de Engelse dichter D.M. Thomas. Het betreft hier een ongewone roman, kundig en intelligent geschreven, waarin Thomas de twee thema's van de Freudiaanse psychoanalyse en het geweld, een massamoord door de Duitsers in Rusland tijdens de laatste oorlog (Babi Yar), behandelt.

Maar het betreft ook een roman die in het begin nogal lauwe reacties in Londen uitlokte en daarna met enorme belangstelling in de Verenigde Staten is ontvangen. Pas hierna is de roman in Engeland bekroond (Cheltenham Festivalprijs). Nu is het boek reeds als Penguinuitgave in het buitenland verkrijgbaar en het zal ook later in Engeland als ‘King Penguin’ verschijnen in die speciale nieuwe literaire reeks bij Penguin Books. De filmrechten zijn inmiddels voor tweeëneenhalfmiljoen dollar verkocht.

In zulke reacties en ontwikkelingen vermoed ik ook iets ziekelijks. Aha! hier is een kans om veel geld te verdienen en dus: overal reclame voor het boek maken. De oordelen van sommige besprekers in de Amerikaanse bladen zijn mijns inziens gewoon hysterisch te noemen.

The White Hotel heb ik gelezen en de grote literaire kwaliteit van het boek staat buiten alle twijfel. Heel origineel is ook de compositie, die, onder andere, gefingeerde brieven van Freud uit de beginjaren van deze eeuw omvat, een ‘case history’ door hem geschreven, waarin hij zijn analyse van de hysterie van Frau Elisabeth Erdman, hoofdfiguur uit de roman, uiteenzet, en een hoofdstuk in versvorm.

Thomas' roman steunt echter op sensationele en dus aandachttrekkende ontwikkelingen in onze eeuw en bevat, zoals duidelijk zal zijn geworden, een aanzienlijk portie pastiche: nadoen van bekende literaire vormen. Hoezeer ik verschillende aspecten van deze prestatie van Thomas waardeer, kan ik niet ‘een groot schrijver’ in zo'n boek ontdekken. Wel een heel knappe en handige.

Volgens mij is er in meerdere mate van scheppend vermogen sprake in de conventioneel geschreven eerste roman van de kunstkritika Anita Brookner: *A Start in Life*, welke roman ik aan het eind van de Kroniek van oktober even noemde. Deze kleine roman van ongeveer 170 bladzijden is in sommige opzichten een moderne versie van de grote, sombere roman van Honoré de Balzac: *Eugénie Grandet.* Hoewel uit die roman af en toe wordt geciteerd, waarbij wat de grote Franse romancier zijn heldin liet doen en denken op het doen en het denken van Ruth Weiss, de hoofdfiguur van Brookner's roman, wordt toegepast, is er hier geen kwestie van pastiche ... wel van heel veel, en heel subtiel, psychologisch inzicht. Men zou de eigenschappen van Brookner's schrijven kunnen analyseren om de kwaliteit ervan te laten zien, maar ik val hier liever terug op die oude Jamesiaanse formule: 'quality of mind'. Hier is een intelligent, gevoelig mens aan het schrijven, die weet 'how people tick', of, om het in huiselijk Nederlands te zeggen: hoe de vork in de steel zit, wat menselijke verhoudingen betreft.

Anita Brookner.

Balzacs Eugénie was de dochter van een rijke vrek in de Franse provincie, die haar vaders geld zou erven. Zij krijgt geen minnaar en geen man doordat haar leven te veel door de hebzucht van haar vader wordt gedomineerd en omdat zij zichzelf steeds weer onderschat. Later verslijt zij haar dagen als een gefortuneerde, heel eenzame vrijster. Het is een grauw verhaal maar ook een monument in de literatuur: een monument dat Balzac tot het gedenken van het mislukken van het menselijk geluk door het egoïsme van anderen - van ouders - heeft opgericht.

In *A Start in Life* offert een begaafde jonge vrouw, wat haar liefdeleven en dat soort geluk betreft, zich op voor haar ouders. Haar moeder is een bekende actrice op haar retour, die de dag in bed doorbrengt, steeds reminiscerend over haar ervaringen als actrice. Haar vader is een zachte nietsnut, die de interessante zaak in oude boeken, die hij van zíjn vader, een gevluchte Duitse Jood, heeft geërfd, verwaarloost en later aan een maîtresse verkoopt.

Hun dochter, Ruth, tegen de veertig, bekend als een deskundige op het gebied van Honoré de Balzac en de vrouwen in zijn romans, vindt dat zij haar leven aan de literatuur heeft opgeofferd. Zij kijkt terug op haar kinderjaren en dan volgt de lezer het verhaal van haar en haar egoïste, domme ouders. De lezer maakt mee hoe Ruth door een overvloed aan plichtsgevoel tegenover haar ouders en een tekort aan respect voor haar eigen recht op geluk tot een eenzame vrouw is gemaakt.

Een larmoyant verhaal is de roman niet. Integendeel: Anita Brookner laat zien dat zij veel zin voor humor heeft en de gave heeft, afstand te nemen en een objectieve kijk op het leven te ontwikkelen. Ironie speelt hier ook een rol. Dit soort schrijven is nu voor mij de echte literatuur. Men voelt het ook aan de vormgeving, dat men hier met iemand te maken heeft, die weet wat *kunst* is. Dat voelde ik nergens bij het lezen van de overigens knappe roman van D.M. Thomas. In onze wereld wil men geen kunst. Men wil sensatie op alle terreinen. En dát noemt men ook kunst, waar het gelegen komt.

Verleden jaar is de Bookerprijs niet aan de grote roman van Anthony Burgess toegekend voor zijn 650 bladzijden tellende *Earthly Powers*, maar *Earthly Powers* is nu als Penguinuitgave te krijgen en ik lees er in met zeer veel genoegen. De tumultueuze breedsprakigheid van Burgess sprak mij nooit tevoren aan; noch de wijze waarop zijn brein met vrijwel *alles* bezig is. Zijn lelijke houding tegenover prijswinnaar William Golding, die de Bookerprijs in handen kreeg terwijl Burgess vond, dat hijzelf met zijn *Earthly Powers* die prijs had moeten krijgen, kon ik ook niet waarderen. Goldings bekroonde roman vond hij het soort roman dat men makkelijk opzij kon leggen.

Nu, *Earthly Powers* is zo lang en zo vol woorden (en leven!), dat de lezer gewoon gedwongen wordt, het dikke deel af en toe opzij te leggen. Maar de creativiteit, de uitbundigheid, de intelligentie, de scherpe humor, en de greep op zijn stof, die Burgess hier tentoonspreidt maken het 'as clear as daylight', waarom hij er zo zeker van was, dat hij verleden jaar met dit boek de prijs moest krijgen. Ik hoop meer over deze grote roman in het februari nummer 1982 van BZZLLETIN te kunnen berichten.

Onder de andere kandidaten voor de Bookerprijs 1981 waren: Muriel Spark met haar roman *Loitering with Intent*, Doris Lessing, en de reeds genoemde Ian McEwan en D.M. Thomas. En nu, om te eindigen: een beetje lachen.

In het nieuwe literaire blad van de Bezige Bij New Found Land (een titel die wij onmogelijk op z'n Engels kunnen uitspreken, want die uitspraak is nu eenmaal: Njúfndlund) las ik de laatste paar regels van een brief van Cees Nooteboom aan Barber van de Pol gericht, waarin hij aan de geadresseerde en blijkbaar de hele wereld aankondigde, dat hij momenteel bij de Amerikaanse schrijfster Mary McCarthy in Amerika logeerde (de naam is, natuurlijk, over de hele wereld bekend, anders was hij niet genoemd) en dat hij op het punt stond, om naar Japan te vertrekken en heel, heel lang weg zou zijn.

Zulke komische staaltjes van Nederlands literair-en-wereldreizigers-snobisme doen mij altijd weer lachen. Schrijft Graham Greene ooit in een privé-brief, die toch voor publikatie bedoeld is, dat hij momenteel bij Norman Mailer logeert en op het punt staat om voor twee jaar naar de Noordpool te vertrekken? Natuurlijk niet. Want Graham Greene heeft zulke gênante gebaren niet nodig, om te laten zien, hoe belangrijk hij is. Dit is klein Nederland op zo'n kleinst. Het is dom en het is onbeschaafd. Hoe komt het dan, dat men dit, in literair Nederland niet inziet? Omdat men daar inderdáád dom en onbeschaafd is? Niet eens weet, wat men doen en laten moet? Nu is het zo, dat ik deze onnozele regels las kort nadat ik zelf thuis was gekomen, na in Italië bij een even bekende schrijfster als Mary McCarthy te hebben gelogeerd. Had ik dan een brief aan mijn redakteur Phil Muysson moeten schrijven, voor publikatie in dit blad bedoeld, die eindigde met de woorden:

> Ik logeer op het ogenblik bij Muriel Spark in Toscane, en die heeft mij die roman van Mary McCarthy van twee jaar geleden, *Cannibals and Missionaries*, gegeven die zij van Mary ontving en het boek is abominabel slecht - geen romankunst maar journalistiek?

Had ik ook à la Nooteboom voor publikatie moeten rapporteren, dat Iris Murdoch mij eens op het perron van Gloucester Road Station een zoen gaf? Dat ik bij John McGahern en zijn vrouw logeerde en in hun afwezigheid de keukenvloer schoon maakte, zo vies als hij maar was? Dat ik thee in de Ritz met John Bowen gedronken heb? Met Francis King en Olivia Manning geluncht heb? Met Paul Bailey, Giles Gordon, Ursula Holden? Dat Jan Wolkers mij eens (toen hij mij nog nodig had) een heerlijke maaltijd voorzette, een staaltje van zijn eigen kookkunst? Dat ik dikwijls in bed ben geweest met...?

Natuurlijk laat ik geen enkel woord los over zulke bijzaken.

Ook geen woord over dat zalige bezoek bij Muriel Spark.

Ik wou echter wel, dat ik van Cees de boeken die hij van mij nu twintig jaar geleden te leen ontving, voor gebruik door Mary McCarthy, terug mocht krijgen. Misschien na een volgend bezoek bij de grote Amerikaanse aan het eind van de volgende lange, lange reis?

Salman Rushdie: *Midnight's Children*, Cape, 1981
D.M. Thomas: *The White Hotel*, Gollancz, 1981
Anita Brookner: *A Start in Life*, Cape, 1981

Brieven en commentaren

Ik heb het artikel 'De interpretatie van de wereld volgens W.F. Hermans' (BZZLLETIN 88, september 1981) van de hand van A. van Zoest met stijgende verbazing gelezen, ik heb het met nog grotere verbazing herlezen, maar het stond er toch echt: 'Hermans is een moralist, en waarom niet? Hij is het zelfs in alle opzichten.' (p. 63).

Van Zoest stelt dat er 'binnen het werk van Hermans momenten te vinden zijn, waarop wordt aangenomen dat er zingeving bestaat in onze wereld en dat er aan de mens - vanwaar? hoe? wanneer? waarom? - tekens worden aangereikt, die hem een indicatie kunnen geven omtrent de te volgen levensweg' (p. 59). Hij gaat hierbij voorbij aan wat Hermans zegt in het belangrijke 'Preambule' uit de bundel *Paranoia*: 'Doordat onze woorden in aantal beperkt zijn (en beperkt moeten zijn) is er herhaling, ja, maar geen werkelijkheid. Wij leven in een vervalste wereld. Er zijn alleen dezelfde woorden die worden herhaald, maar er wordt niets mee gezegd. Er is in onze talen maar één werkelijk woord: chaos.' (p. 12); wat verderop stelt Hermans: 'Eigenlijk is er maar één taal: een taal met een oneindig aantal woorden die hun betekenissen een oneindig aantal malen veranderen binnen één oneindig deelbaar ogenblik.' (p. 12).

Wat kunnen tekens hier uitrichten, wat hebben tekens voor zin binnen deze chaos? We kunnen wel iets als teken ervaren, maar dat de loop der gebeurtenissen zich in de door het teken bepaalde richting zal afspelen wordt door het toeval bepaald, omdat er geen logische samenhang bestaat, maar alleen een logische noodzaak.

Het lijkt mij zinloos een gebeurtenis in dit verband 'teken' te noemen.

Dat dit toch gebeurt komt voort uit het feit dat de mens, dit zien we ook in het werk van Hermans, telkens weer zal proberen een zin voor zijn bestaan en handelen te vinden, en daar dan d.m.v. regeltjes (wetten, geloofsvoorschriften etc.) het stempel 'goed' of 'kwaad' op te drukken, om vervolgens uit te kunnen maken wie 'gelijk' heeft en wat 'waar' is. Voor Wittgenstein, de door Hermans bewonderde filosoof, is God een veronderstelling waar noch met, noch zonder logica iets zinrijks over te zeggen valt. Evenmin kan de logica iets zinrijks zeggen over de levensproblemen. Hermans verwerpt dan ook al het spreken over moraal: '... het is niet omdat ik als moralist de vinger heb willen leggen op onze ondeugden, want ik ben geen moralist (!, LvdV), maar omdat er, volgens mij, niets met zekerheid te berekenen valt.' (*Paranoia*, p. 14). We zien weer het 'toeval', factor die, logische noodzaak, een grote rol speelt in het werk van Hermans. Waarom is dat m.b.t. deze problematiek belangrijk? Omdat alles wat van Zoest 'teken' noemt 'toeval' is: de personages die het werk van Hermans bevolken zullen elk voor zich proberen zin aan hun bestaan te geven.

Bepaalde elementen uit hun leven zullen zij als teken interpreteren, maar daarmee is niet gezegd dat het ook werkelijk tekens zijn! Hermans gebruikt zijn personages en hun streven om zin aan het bestaan te ontlenen als demonstratie-materiaal. Door hen aan het slot van zijn romans en verhalen telkens teleurgesteld en gebroken achter te laten, toont hij ons de zinloosheid van hun wanhopig streven, daarmee ook de zinloosheid van de door hen ontdekte tekens. Hermans zegt van Wittgensteins *Filosofische onderzoekingen:* 'Het kan nog het beste een verzameling demonstraties worden genoemd, demonstraties van de permanente machteloosheid waarin mensen die proberen iets zinrijks tegen elkaar te zeggen, zich bevinden.' (*Sadistisch Universum 1*, p. 177). Zo zouden wij ook het werk van Hermans kunnen beschouwen; het werk van een schrijver die aan de kaak stelt wat er mis is in deze wereld, door moedwil en misverstand, zonder ons de hoop te geven dat het beter kan: daarom is Hermans geen moralist, hij gunt ons geen kijkje in een andere, betere wereld; hij gunt ons alleen een kijkje in een sadistische micro-kosmos, de wereld waarin wij leven, hier en nu! Maar Hermans geeft geen oplossing. Hermans toont ons in zijn werk dat deze wereld er een is zonder vrijheid, goedheid en waarheid.

Er bestaat geen zin in ons leven. Wat dan, zult u vragen. Nergens staat dit beter verwoord als aan het eind van de roman ‘Conserve’: vBezigheid, dat is het voornaamste in het leven.' (p. 210).

Twijfel kan alleen bestaan waar een vraag bestaat; een vraag alleen, waar een antwoord bestaat en dat alleen waar iets gezegd kan worden.' (Wittgenstein, *Tractatus logicophilosophicus*, p. 151).

Hermans geeft antwoord door geen antwoord te geven; en juist dat is het antwoord: taal noch teken.

Leo v.d. Voort

Er is sprake van een teken wanneer iets als een teken wordt opgevat. Wanneer er wordt geïnterpreteerd, hoe dan ook.

Interpreteren is: samenhang aanbrengen waar samenhang werd gemist. Een teken is dat alleen *voor iemand.* En als iets voor iemand een teken is, dan is het ook een teken. De uitspraak ‘daarmee is niet gezegd dat het ook werkelijk tekens zijn’ doet geloven dat alleen door God gezonden tekens die naam zouden verdienen. Zo is het niet.

Het is verkeerd om een verband te leggen tussen de begrippen teken en toeval, want ze zijn van geheel verschillende orde. Bovendien kan het begrip teken worden gedefinieerd, terwijl over het begrip toeval de vreselijkste spraakverwarring niet te vermijden lijkt. ‘Alles is toeval’, zegt de nihilist. ‘Ach, wat een toeval’, zegt iemand die een kennis ontmoet waar hij juist aan dacht. Twee betekenissen van ‘toeval’ die diametraal tegenover elkaar staan.

Het is ook niet zo dat Hermans in zijn werk ‘toont dat deze wereld er een is zonder vrijheid, goedheid en waarheid’.

Al zou hij het willen, hij zou het niet kunnen. Er is vrijheid, goedheid en waarheid in de wereld, en zelfs in de fictieve werelden die in Hermans' boeken worden gecreëerd.

Dat Hermans van zichzelf zegt ‘ik ben geen moralist’ is amusant als je beseft dat hij het wèl is. En dan, als hij zichzelf een moralist vond, zou het weinig interessant zijn om hem zo te noemen.

Natuurlijk is hij het niet in de meest voordehandliggende, letterlijke betekenis. Een kat een kat noemen is misschien stoer, maar van zo'n tautologie kijkt niemand op. Noem de buurvrouw een kat, dan komt er tenminste reactie.

Aart van Zoest

Bij een stukje van Elburg

In zijn artikel ‘Een inktvis tussen de voorntjes. Over veranderingen in het literaire werk van Jan G. Elburg’ (BZZLLETIN 89, oktober 1981) neemt Siem Bakker Elburgs stukje ‘Tussen de lissen’ uit de bundel *De kikkers van Potter* in extenso op.

Blijkbaar moet dat stukje iets bewijzen.

Bij voorbeeld Bakkers bewering: ‘De aanvangszinnen zijn telkens tekenend voor zijn (= Elburgs - HJB) werkwijze: soms héél gewoon (“We zouden een dag uit vissen, Tinus en ik”) (...)’ Had Bakker nu ook maar de laatste zin van ‘Tussen de lissen’ gelezen (‘Ik voelde me, wat je noemt, moedeloos’), dan had hij kunnen ontdekken dat althans deze beginregel toch niet zo ‘héél gewoon’ is. Zoals Elburg op dezelfde bladzijde van Bakkers artikel meedeelt, komen sommige van zijn (= Elburgs - HJB) stukken voort ‘uit de parodie op een citaat’. Van die werkwijze is dit stukje wèl een voorbeeld, getuige Nijfhoffs gedicht ‘Het kind en ik’, waarvan de beginregels aldus luiden:

> ‘Ik zou een dag uit vissen,
> ik voelde mij moedeloos.’

Enfin, Elburg zelf zal dit gegraaf een zorg zijn: ‘Ook zonder dat ingewikkelde gegraaf zijn ze leesbaar, hoop ik, die verhaaltjes.’

H.J. Boukema Doorn

Elburg versus Nijhoff?

In *Nieuwe gedichten* van Martinus Nijhoff gaat aan ‘Het kind en ik’ een waarschijnlijk nòg bekender gedicht vooraf: ‘Het lied der dwaze bijen’, waarvan de voorlaatste strofen op verhevener wijze dan de ‘gesproken cartoon’ van Jan G. Elburg ook al zo'n merkwaardige ten hemel opneming oproepen:

> ‘Steeds heviger bezweken,
> steeds helderder doorschenen,
> steeds heviger bezweken
> naar het ontwijkend teken,
>
> stegen wij en verdwenen,
> ontvoerd, ontlijfd, ontzworven,
> stegen wij en verdwenen
> als glinsteringen henen.’

Elburg doet het anders: ‘Kleiner, kleiner, een stipje en geen bewijs meer. Tinus.’ H.J. Boukema heeft ‘Een inktvis tussen de voorntjes’ goed gelezen.

Hij heeft bovendien het juiste verband gelegd tussen de uitspraak van Elburg over ‘de parodie op een citaat’ en ‘Tussen de lissen’. Alleen begrijp ik niet, waarom Boukema er niet op attendeert, dat Elburg zelf heel letterlijk uit Nijhoffs werk heeft geciteerd:

‘Lees maar er staat niet wat er staat.’

‘Tussen de lissen’ illustreert heel veel: bijvoorbeeld het water als continu motief, de oneerbiedigheid van de auteur en diens verzotheid op raadsels.

‘Tussen de lissen’ is zo'n raadsel, maar zeker niet onoplosbaar, hetgeen Boukema prompt bewezen heeft.

Wellicht had ik in de paragraaf over Criterium iets over Nijhoff moeten zeggen, als exponent van het romantisch realisme. Maar dat heb ik al gedaan op p.84-85 van *Het woord en Gerard Diels* (BZZTôH, 1980). De Experimentelen kwamen haaks op Criterium te staan en dat echoot na in Elburgs homerische parodie. Of heel simpel: misschien vindt Elburg ‘een wak in het kroos’ een zwakke plek in ‘Het kind en ik’ (rijmdwang?). Wel staat daar tegenover, dat de kwaliteit van (Mar)Tinus z'n materiaal wordt erkend: ‘Heb ik maar mee naar huis genomen: had altijd een pittiger actie dan dat van mij en het zou sowieso zonde zijn geweest.’

En verder betreur ik de storende drukfout in ‘Willen’ (BZZLLETIN 89, p. 34), waar niet moet staan: ‘Ik heb het te menen’, maar: ‘Ik heb het te nemen’.

Siem Bakker

voorplat

[Nummer 92]

P.F. Schmitz
Hoe diep is de verhaalstructuur van sprookjes?

Inleiding; Assepoester als eekhoorn

Volgens de oud-noorse mythologie wonen de goden in een enorme boom, de wereld-es. Aan de wortels van deze boom knaagt de gevaarlijke slang Nidhogg, die er op uit is de goden ten val te brengen. In de kruin leeft een adelaar en langs de stam loopt het rode eekhoorntje Ratatosk pijlsnel op en neer om de scheldwoorden door te geven die de slang en de adelaar voor elkaar bestemd hebben.

In de sprookjesverzameling van de gebroeders Grimm lezen we dat Assepoester op de tweede avond dat ze met de prins gedanst heeft plotseling wegvlucht en daarbij als een eekhoorn een pereboom in schiet, langs de andere kant weer naar beneden rent en ongezien ontkomt. Weinig lezers zijn waarschijnlijk op het idee gekomen dat Assepoester te maken zou kunnen hebben met het eekhoorntje in de wereld-es. Dit verrassende verband leggen Dr. K.L. Piccardt en Jan F. Schultink op p. 87 van hun boek *Sprookjeshelden tonen hun ware gezicht*, met als ondertitel ‘Een gefundeerde verklaring van onze bekendste sprookjes tegen de achtergronden van een verouderde visie’.

Als inleiding op een uiteenzetting over structurele analyse van sprookjes heeft het zin om bij wijze van contrast na te gaan hoe de ‘gefundeerde verklaring’ van Piccardt en Schultink er uit ziet. Immers, een opvallende eigenschap van veel moderne structuralistische analyses is dat ze nooit één werk willen interpreteren, maar dat ze de wetten van het genre willen vinden, de onveranderlijke basisstructuur, waarop de concrete teksten variaties vormen. Grondleggers van moderne taaltheorie, als Propp, Lévi-Strauss en A. Dundes hebben daarbij hun onderzoek gebaseerd op sprookjes en mythen. Hoe weinig echter het werk van Piccardt en Schultink past in een dergelijke structuralistische opzet blijkt spoedig.

Piccardt en Schultink wijzen er op dat Assepoester een ‘gunstelinge van de hemellichamen’ is. De pereboom is, in verband met zijn witte bloesems, aan de *maan* gewijd. Als de vader van Assepoester op reis gaat en vraagt welk kado hij mee terug zal nemen, wil ze graag een hazelaarstak hebben. De hazelaar blijkt in relatie te staan tot de *zonne*god Thor. Er is meer dat we zullen overslaan, want met Thor zijn we weer bij de eekhoorn terug. Dit dier was nl. aan Thor gewijd,

> vermoedelijk op grond van (zijn) rode of roodachtige kleur; want men stelde zich Thor als beheerder van de bliksem met een rode baard voor. Zo heeft het er alles van, dat onze sprookjesheldin Assepoester hier geïdentificeerd wordt met de eekhoorn op de wereld-es. Waarschijnlijker wordt dit nog gemaakt door het feit, dat de hazelaar naar het schijnt als vervanger van de es als wereldboom kon fungeren.

Aldus Piccardt en Schultink (p. 87). Ze onderzoeken vervolgens Assepoesters schoeisel. Het sprookje vermeldt in de franse versie van Perrault dat Assepoester glazen muiltjes draagt op het bal. Dit glas (in het Frans: verre) is een verkeerd begrepen ‘vair’ hetgeen eekhoornbont betekent. De schrijvers besteden hier helaas geen aandacht aan de kleine complicatie dat ‘vair’ (althans volgens de woordenboeken van Herckenrath/Dory en van Valkhoff) slaat op wit of grijs bont, en niet op rood, zoals toch wenselijk was geweest, gezien de zojuist aangevoerde vergelijking met de rode baard van Thor. Belangrijker echter is het te letten op de principiële verschillen tussen de *aard* van de relaties die Piccardt en Schultink leggen en de relaties waar de moderne structuralisten naar zoeken. Zelfs wanneer men zou accepteren dat het eekhoorntje in de wereld-es en Assepoester in haar pereboom iets met elkaar te maken zouden hebben dan nog moet het opvallen dat de *functies* die deze beide klimpartijen vervullen weinig of geen overeenkomst vertonen. Zo is het b.v. ook wanneer de schrijvers opmerken, dat Assepoester haar linker muiltje verliest en dat het ‘hoogst eigenaardig (is), dat zoveel figuren uit de Griekse, doch ook uit Egyptische, Keltische en Noorse mythen de dood vinden door een voetwond’ (p. 89). De schrijvers doen hier overigens wel een poging om ‘een vergelijking te bieden ten aanzien van de functie van Assepoesters muiltje’. De voetwonden worden opgelopen in de strijd en die ontbreekt bij Assepoester. ‘Men zou slechts kunnen opmerken, dat zij door het verlies van haar muiltje niet langer aan de prins kon ontsnappen (...). Doch of Assepoester in laatste instantie van de prins bevrijd wilde worden, mag dubieus heten.’ (p. 92).

Hoe dubieus de schrijvers hun eigen verklaring ook vinden, vanuit structuralistisch standpunt bezien is het interessant dat ze hier tenminste duidelijk naar een *overeenkomst in functie* zoeken. Want dit is de kern van het soort structuralisme dat in dit artikel bekeken zal worden.

Levi-Strauss

Wanneer mij voldoende ruimte (en tijd) ter beschikking zou staan zou het het meest voor de hand liggen om na deze inleiding uitgebreid in te gaan op het werk van Claude Lévi-Strauss. Een paar opmerkingen moeten volstaan. Deze Franse antropoloog heeft het verband aan willen geven tussen de verhalen die mensen vertellen en hun visie op de wereld. Wat zijn werk voor structuralisten zo inspirerend heeft gemaakt is zijn uitgangspunt dat ook bij de zgn. ‘primitieve’ volkeren een strikt systematisch verband bestaat tussen alle cultuurproducten in een groep: maatschappijvormen, huwelijksgebruiken, mythen, etc. Lévi-Strauss gaat uit van de al veel vroeger geopperde veronderstelling dat een mens nooit onbevangen en objectief naar zijn omgeving kan kijken, maar dat hij altijd structuren aanbrengt. Iets kan slechts betekenis hebben wanneer dat ‘iets’ te beschrijven is als een element in een structuur. Natuurlijk zijn we ons daar meestal niet van bewust maar het moet mogelijk zijn om bij alles wat voor ons betekenis heeft aan te geven op grond van welke relatie die betekenis kan bestaan. Lévi-Strauss vergelijkt elk sociaal gedrag met een taal, of nog sterker, in zijn ogen is elk gedrag waaruit cultuurproducten voortkomen een taal en dus ook te beschrijven als een gesloten systeem waarbij alle elementen met elkaar in verband staan. ‘Qui dit homme, dit language, et qui dit language dit société’ is een van zijn beroemde uitspraken.

Wanneer iemand naar een medicijnman gaat omdat hij pijn heeft, zal de medicijnman duidelijk maken dat deze pijn te verklaren is en dus te bestrijden of te aanvaarden, als deel van een zinvol geheel, een systeem van kwade en goede krachten, waarvan de mythen vertellen. Door middel van de mythe waarin men gelooft, krijgt alles zijn zinvolle plaats. Of zoals Lévi-Strauss het uitdrukt: de medicijnman geeft de zieke een *taal*, waarmee het onuitspreekbare nu uitgedrukt kan worden. Daardoor wordt de genezing ingeleid.[2.]

Lévi-Strauss wil voor zijn onderzoek naar de structuur van mythen hetzelfde onderscheid zichtbaar maken dat aan het begin van deze eeuw door F. de Saussure is voorgesteld tussen het abstracte taalsysteem dat aan al onze taaluitingen ten grondslag ligt (langue) en die taaluitingen zelf (parole).

De langue is, zegt Saussure, te vergelijken met de regels van het schaakspel. Die regels zijn betrekkelijk eenvoudig en beperkt in aantal, maar ze stellen de schaker die ze beheerst in staat om ontelbare partijen (te vergelijken met parole) te spelen. Eén systeem maar met zeer vele realisaties, dát is de kern die uit de vergelijking met het schaakspel moet overkomen, maar overigens moet men zich hoeden de taal te beschouwen als een net zo mooi afgesloten systeem van regels als een van te voren afgesproken spel. Het blijkt uiterst moeilijk te zijn een enigszins bevredigende beschrijving te geven van het taalsysteem van b.v. het Nederlands. Het lijkt waarschijnlijk dat lang niet alles wat tot het taalvermogen van iemand gerekend moet worden terug te voeren is op duidelijk te omschrijven regels. Anderzijds lijkt het niet voor tegenspraak vatbaar dat er grote overeenkomsten zijn in de manier waarop de uitingen in een bepaalde tekst zijn gestructureerd. Als er geen vrij grote regelmaat zou zijn zou het ook moeilijk te verklaren zijn hoe taalgebruikers telkens opnieuw zinnen kunnen vormen en begrijpen. Dat maakt het onderzoek van Lévi-Strauss ook zo interessant al moet worden gezegd dat z'n resultaten niet in alle opzichten overtuigen. Een verklaring daarvoor kan zijn dat zijn materiaal nogal heterogeen en omvangrijk was. Hij wilde het ene gemeenschappelijke systeem vinden achter teveel verschillende verschijnselen, en ook van teveel verschillende volkeren al probeerde hij wel steeds aan te geven dat er samenhang was in tijd en ruimte.

Vergeleken met Piccardt en Schultink die zonder enig bezwaar verschijnselen op elkaar betrekken uit zeer verschillende uiteenlopende eeuwen en culturen is echter het werk van Lévi-Strauss een toonbeeld van beperking. Een nog grotere concentratie op één groep teksten vinden we bij Propp.

Propp

Er zijn al heel wat artikelen geschreven waarin de enorme betekenis van Propp genoemd wordt, waarin gewezen wordt op het opmerkelijke feit dat zijn boek in 1928 geschreven is maar eigenlijk vrijwel onopgemerkt is gebleven tot 1958, toen het voor het eerst vertaald werd (in het Engels). Daarna zijn vele nieuwe vertalingen gevolgd en een onafzienbare reeks studies over het werk van Propp, en in navolging van hem, vooral in Frankrijk. Als eerste kennismaking zijn nog steeds zeer bruikbaar de artikelen van T. Anbeek en P. de Meijer[3.].

Voor de moderne verhaalanalyse is Propp ten opzichte van Lévi-Strauss een soort ‘retirer pour mieux sauter’. Lévi-Strauss wilde een systeem ontwikkelen dat zo wijd mogelijk toepasbaar was. Propp houdt het op de analyse van een kleine homogene groep. Wanneer we nu nagaan wat Propp heeft gedaan met zijn beperkte onderzoeksmateriaal kunnen we, na de eventueel noodzakelijke correcties, het terrein uitbreiden dat lijkt zo ongeveer het standpunt dat in recente publicaties van de Franse structuralist A. Greimas naar voren komt.

Hoe diep zit de structuur van een sprookje, zou men zich kunnen afvragen. Bij Propp blijft die betrekkelijk aan de oppervlakte, maar bij Greimas begint het peilen van de grond al vrij lastig te worden, zoals we zullen zien. Propp ging uit van een bestaande verzameling van een honderdtal Russische volkssprookjes. Een opvallend verschil met Lévi-Strauss is dat hij op die manier niet zelf bij elkaar zoekt wat naar zijn inzicht verwant was, maar expliciet probeerde te maken wat volgens het intuïtieve, niet nader uitgelegde gevoel van anderen op elkaar leek.

Propp had kritiek op het werk van de folkloristen die vóór hem vaste patronen in sprookjes hebben onderzocht. Eén van hen komt b.v. tot een opsomming van vijftien onderwerpen die het toversprookje kan hebben: 1 onschuldig vervolgden, 2 de held die eenvoudig is van geest, 3 de drie broers, 4 de held die een draak moet bevechten, en zo verder. In deze indeling is geen systeem te ontdekken. Nu eens gaat het over de ontwikkelingsgang van het verhaal, dan weer over het karakter van de held, over het aantal van de helden, of over een opvallende periode uit het verhaal.[4.]

Uit zijn analyses kan men zich een voorstelling maken wat voor sprookjes Propp onder handen had.[5.] In het begin wordt er een verbod overtreden, een prinses wordt geschaakt, daardoor moet een held worden uitgenodigd om haar terug te halen. Gelukkig gaat hij op dat verzoek in. Hij krijgt, na wat inleidende tests, een tovermiddel en verder wordt hij, eveneens met toverkracht in staat gesteld naar het verre land te komen waar hij de prinses kan redden en, weer na moeilijkheden, thuisbrengen. Op de terugweg is er nog een valse held die aanbiedt de prinses naar huis te brengen terwijl de held nog strijd moet leveren. Als de echte held dan later ook thuis komt blijkt dat de valse held de eer heeft opgeëist en op het punt staat met de prinses te trouwen. Na een tweegevecht keert alles ten goede, en de bruiloft kan worden gevierd.

Men kan zich voorstellen dat een sprookje zich aan de grote lijn van dit handelingsverloop kan houden en toch variëren, b.v. in het soort held, in de aard van de gevaren die hij moet overwinnen, of de wijze waarop de held het verre land bereikt. Voor de functie ten opzichte van de handeling maakt het niets uit of er in het sprookje staat dat de held in het ene sprookje naar een ander land vervoerd wordt door een adelaar, die hij van de koning heeft gekregen of door een paard, dat zijn grootvader hem heeft gegeven, of door een bootje, dat van een tovenaar komt of door sterke mannen, die uit de toverring gekomen zijn die de held van een prinses heeft gekregen.

Propp kwam tot de slotsom dat de honderd sprookjes gedragen worden door 31 functies, nooit meer (eventueel minder: er kan zo nu en dan een minder essentiële periode worden overgeslagen) en altijd in een vaste volgorde. Bovendien zijn de handelende personen aan de hand van (alweer) de functie die ze vervullen, of zoals Propp het noemt de 'handelingssfeer' waarin ze voorkomen, te reduceren tot 7 personages, zoals de held, de helper, de koning plus prinses, de schurk, etc.; ik kom daar nog op terug.

Laten we nu voorbij gaan aan alle bezwaren die tegen de voorstellen van Propp zijn ingebracht.[6.] Het belangrijkste is de alles overheersende indruk die hij gemaakt heeft bij zijn structuralistische bewonderaars, nl. dat hij inderdaad het begin heeft gemaakt met het formuleren van het ene onderliggende systeem van een flink aantal teksten. Het is te verwachten dat een dergelijke onderneming vooral kans van slagen heeft wanneer men zich baseert op een homogene verzameling. Zo kwam U. Eco er toe om het schema van James Bond-verhalen op te stellen en T. Todorov schreef een 'grammatica' van de *Decamerone* van Boccaccio ook bestaande uit verhalen met een onderling verwante thematiek. Al dit soort gevallen zijn reeds uitgebreid beschreven en geanalyseerd b.v. in het al genoemde artikel van Anbeek.

Ik wil nu alleen nog iets meer zeggen over betrekkelijk recent werk van A. Greimas, vooral zijn inleiding uit 1976 bij een boek van J. Courtés.[7.]

Greimas

Hoe diep is de structuur van een sprookje? Hoe algemeen geldend en dus hoe abstract zijn de regels die we kunnen vinden? Greimas bewondert Propp omdat die een begin gemaakt heeft met de beantwoording van die vraag. Maar Propp is in zijn ogen nog teveel aan de oppervlakte gebleven. De zeven personages en de 31 functies die Propp kenmerkend acht voor het systeem achter zijn honderd sprookjes zijn weinig meer dan een parafrase van de gemiddelde inhoud van die sprookjes. Propp moet korter en systematischer en dan zullen zijn resultaten ook algemener toepasbaar worden. Greimas begint met vast te stellen dat Propp zijn eigen uitgangspunten niet overal trouw is gebleven. Hij corrigeert hier en daar een overdreven subtiele indeling. De twee soorten helpers die Propp onderscheidt (de 'donateur' van een tovermiddel en de 'helper' die de held onderweg vergezelt) reduceert hij tot één 'Adjuvant'. Elders scheidt hij weer wat Propp heeft samengenomen: de koning en de prinses zijn z.i. twee personages nl. 'opdrachtgever' en 'object', en niet één soort zoals bij Propp.

Aan de 31 functies moet nog veel meer gebeuren. Een reeks met zoveel elementen kan men nauwelijks een systeem noemen. Het is Propp niet opgevallen dat bepaalde patronen steeds terugkomen en dat dus de lange reeks opgesplitst kan worden in kleinere syntactische eenheden die onderling verbindingen kunnen aangaan. De hele reeks b.v. berust op een basisovereenkomst: de held neemt een opdracht aan, en hij voert hem ook uit. Dit basiscontract is opgebouwd uit kleinere, ingevoegde contracten: om zijn doel te bereiken moet de held andere verbintenissen afsluiten. Zo zijn er meer 'narratieve eenheden' die samen grotere gehelen vormen.

De meest principiële stap die Greimas doet is dat hij zowel de personages als de functies probeert onder te verdelen in tegengestelde paren, die de positieve en de negatieve variant van één grondbetekenis vormen. Dat is een rode draad die door het hele werk van Greimas loopt, en die is terug te voeren op de taalkundige uitgangspunten die Saussure reeds heeft geformuleerd. Net zoals de fonoloog op het niveau van de *taalklanken* zoekt naar opposities als *t* en *d*, die (althans in het Nederlands) betekenis hebben omdat men er woorden mee kan onderscheiden als tak - dak, en baten - baden, zo probeert Greimas ook de betekenis van *woorden* in zijn *Sémantique Structurale* terug te voeren op de tegenstellingen tussen betekenisvormende eenheden (de zgn. 'semen')[8.].

Ditzelfde principe moet ook zinnen en hele teksten regeren waarbij hij aanneemt dat de tekst in het groot dezelfde structuur heeft als een zin. In elke zin en in - dus - elk verhaal moeten we nu de volgende tegengestelde paren kunnen aanwijzen: ten eerste subject tegenover object, ten tweede zender tegenover ontvanger, en meestal ten derde helper tegenover tegenstander. In het paar subject-object herkent men de held en de prinses uit het sprookje, maar nu als eenheid-in-tegendelen. De zender is de koning, en de ontvanger weer de held die dus een dubbele functie heeft. In eenvoudige verhalen vervullen de personages trouwens meestal dubbele functies.

Neem de ongecompliceerde liefdesgeschiedenis waarin 'hij' 'haar' het hof maakt. 'Hij' functioneert dan zowel als subject en als ontvanger, 'zij' is object plus zender (aangenomen dat het meisje als begeerd 'object' aanleiding heeft gegeven en dus 'zender' mag heten)[9.].

Zoals gezegd valt ook Propps reeks van 31 functies in paren uiteen: opdracht-aanvaarding, vertrek-terugkeer, en zo meer. De lezer van de sprookjes moet wel bedenken dat Greimas aanneemt dat deze opposities op een dieper niveau werken en dat ze lang niet altijd gemakkelijk aan de oppervlakte te herkennen zijn.

Assepoester als s 2

Wie dit alles rijkelijk abstract vindt zal benieuwd zijn naar een concrete toepassing. We vinden die in de 'lecture sémotique' van *Assepoester* waarmee het boek van Courtés besluit. Men mag aannemen dat deze analyse van Assepoester door Courtés en Greimas samen is gemaakt.[10.]

Volgens goed structuralistisch principe gaat het niet om één verhaal, maar om de vergelijking van een aantal, in dit geval variaties van één sprookje. Terzijde kunnen we opmerken dat Greimas en Courtés zich erg beperken. Zij noemen ook niet de dissertatie van Anna Birgitta Rooth, *The Cinderella Cycle* (Lund 1951), waarin veel meer versies staan dan hier in de vergelijking worden betrokken.

Greimas en Courtés beginnen met de hypothese dat men *Assepoester* moet zien als de geschiedenis van een huwelijk, waarbij de onderliggende structuur (die dus verantwoordelijk is voor de opeenvolging van de gebeurtenissen) er in bestaat dat een beginsituatie waarin de prins en Assepoester niet verbonden zijn overgaat in een situatie waarin dat wel het geval is. Technischer uitgedrukt: (maar nog niet zo technisch als Courtés en Greimas zelf want die maken gebruik van een formele notatie) de overgang gaat van *disjunctie* tussen de S1 en de S2 (prins en Assepoester) naar *conjunctie* tussen beiden. Dit is dus de binaire oppositie die de basis vormt. Deze wordt nader uitgewerkt door twee andere opposities in de dieptestructuur, nl. die van 'vernedering' naar 'verheffing' en van 'armoede' naar 'rijkdom', en zo verder.

De laatste zes bladzijden van de analyse laten nader zien hoe begin en eind van de geschiedenis verbonden worden door een dubbele handelingen-reeks: enerzijds de prins die zal gaan trouwen, anderzijds Assepoester die op haar manier hetzelfde bewerkt, waarbij de tegenstelling tussen doen alsof en werkelijkheid een belangrijke rol speelt. Aldus enige grote lijnen. Voor meer details is nadere kennis nodig van de semantiek van Greimas. Maar misschien is er iemand die aan dit weinige al voldoende heeft om te zeggen: is dat nu alles, had ik dat nu niet zonder Greimas kunnen vinden? Tegen zo'n reactie zou men moeten inbrengen dat het Greimas, en de structuralist in het algemeen er helemaal niet om te doen is de lezer een diepere interpretatie voor te stellen van een bepaalde tekst. Net zo min als de leraar op school de redekundige ontleding van de zin 'de schilder verft de deur groen' met zijn leerlingen onderneemt in de hoop dat ze daardoor de zin beter zullen begrijpen. Niet de interpretatie van *Assepoester* is aan de orde, maar de vraag hoe het mogelijk is dat we een tekst kunnen begrijpen. Het structuralistisch antwoord hebben we gezien: we kunnen iets begrijpen wanneer we dat 'iets' kunnen inpassen in een structuur.

Tineke

Wie leest structureert. Niet alleen geleerden als Greimas, maar bv. ook Tineke, 9 jaar oud en dol op boeken. Ze herkent genres en kan precies uitleggen wat voor verhalen haar voorkeur hebben. Een verhaal moet goed beginnen, vindt ze, dat wil zeggen niet al bezig zijn nog voordat je een regel hebt gelezen. Ze houdt er niet van als een schrijver met de deur in huis valt. Daarom leest ze ook graag sprookjes om hun rustige begin, vaak ingeleid door de formule 'er was eens...'. Dat de mens in staat is te lezen dankt hij aan zijn vermogen structuren te zien. Dit structurerend vermogen bepaalt de manier waarop de mens in het leven staat.

In het begin van dit artikel zijn Piccardt en Schultink naar voren geschoven als zoekers van ‘diepe’ waarheden. We hadden ook b.v. uit kunnen gaan van *Stem uit de diepte* of andere studies van de psychiater Dr E.C. Schuurman, waar hij zoekt ‘naar de mens en zijn bestemming in de symbolische taal der mythe’.[11.]

R. Geiger zoekt eveneens naar de 'innerlijke betekenis' van het sprookje. Wat hij doet lijkt al meer op het werk van sommige structuralisten. Hij is nl. van mening 'dat het sprookje zijn innerlijke betekenis zal openbaren wanneer men doordringt in de compositie ervan'.[12.] We zijn hier minder ver weg van de aanpak à la Propp en Greimas dan het misschien op het eerste gezicht lijkt. Want ook zij leggen soms de verbinding tussen de verhaalstructuur en het leven. Propp heeft een studie geschreven waarin hij verdedigt dat de 'wortels' van het sprookje waarin de held allerlei beproevingen moet doorstaan terug te voeren zijn op oer-oude initiatieriten. Pas wanneer een jonge man een gevaarlijke opdracht goed heeft uitgevoerd wordt hij toegelaten tot de stam. Ook Greimas ziet na enig nadenken (à y réfléchir un peu) sprookjes waarin de held allerlei moeilijke opdrachten moet uitvoeren als het model van een 'voorbeeldig leven' omdat elk mens moet vechten voor zijn erkenning en zijn plaats in de maatschappij. (Greimas 1976:10). Omdat sommige confrontaties in sprookjes uitlopen op een verzoening en andere op een gevecht stelt hij een grote tweedeling voor, gebaseerd op deze 'twee opvattingen over intermenselijke verhoudingen (klassenstrijd b.v., tegenover contrat social)' (p. 11). Elders heeft hij het over de 'opdrachtgever' (de 'zender' of *Destinateur*) als 'de enige bewaarder van de rechtvaardigheid en de waarheid' 'souverein als Mithras die toeziet of overeenkomsten worden nagekomen' (Greimas 1976:25 en 24). Wel voegt hij hier aan toe dat wij nog te weinig begrijpen van deze 'mécanismes cognitifs' en dat het onderzoek nog maar net is begonnen.

Propp schijnt van mening te zijn dat de oerwijsheid in het sprookje van de 'wortels' tot heden is doorgegeven. We zouden dus een bewaarde traditie moeten opsporen. Daar is echter weinig van aan te tonen, en het is ook niet nodig. Lévi-Strauss wijst er op dat men heel goed sprookjes kan beschrijven als transformaties van elkaar, zonder daarmee een ontstaansgeschiedenis te bedoelen. We kunnen dat zo begrijpen: wie zegt dat 'Jan wordt geslagen door Piet' een transformatie is van 'Piet slaat Jan' beweert niet dat aan elke zin in de lijdende vorm inderdaad een zin in de bedrijvende *vooraf is gegaan.* Zo zou men in sprookjes, getransformeerd, een aantal patronen telkens weer kunnen herkennen. We raken hier echter wel aan een gebied dat voor een beschrijving op linguistische basis niet erg geschikt is. De 'grammatica' zou structuren moeten beschrijven voor meer dan één tijd, en ook voor meer dan één cultuur en dat komt principieel in strijd met het structuralistische uitgangspunt dat de taal, welke taal ook, een synchroon systeem voor een beperkte groep vormt.

Kortom tussen Assepoester als het eekhoorntje van Thor, of Assepoester als S 2 van Greimas gaapt een brede kloof, en het is zeer de vraag of er ooit een structuur gevonden kan worden die diep genoeg is om die kloof te overbruggen.[1.]

Eindnoten:

2. Lévi-Strauss in *Anthropologie Structurale* Paris 1958. Zie Hawkes p. 40.
3. P.W.M. de Meijer, 'Eenvoudige vertelstructuren: Propp en Lévi-Strauss'. In *Forum der Letteren* 11 (1970), p. 145-159 en T. Anbeek, 'Nieuwe ontwikkelingen in de verhaaltheorie' in *Roster* 6 (1972), p. 313-330.
4. V. Propp, *Morphologie du conte.* Paris 1970, p. 16.
5. Marianne Roest-Young, 'Weerzien met Propp' in Forum der *Letteren* 22 (1981) 000-000.

1. *Tristes Tropiques* (1956). Zie voor een helder overzicht T. Hawkes, *Structuralism & Semiotics.* London 1977, hst. 2.

6. J.P. Guépin, ‘Propp kan niet en waarom’ in *Forum der Letteren* 13 en 14 (1972 en 1973), p. 129-147 en p. 30-51.
7. J. Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et* discursive. Paris 1976.
8. J.P. Vet, ‘Linguïstiek en literatuurwetenschap: de semantische theorie van Greimas’ in *Forum der Letteren* 14 (1973), p. 181-199.
9. A.G. Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris 1966, p. 177, 8; Hawkes p. 9
10. De bibliografie vermeldt dat er een artikel van Greimas en Courtés bij de drukker is over *Assepoester*, p. 139.
11. Ondertitel van Dr. C.J. Schuurman, *Stem uit de diepte.* Leiden 1976; van dezelfde schrijver is *Er was eens ... er is nog. Symbolische betekenis van sprookjes.* Deventer 1976^2. (2 dln. in een, oorspronkelijk uit 1946 en 1949).
12. R. Geiger, *Met sprookjesprinsen op weg. De compositie in de sprookjes van Grimm*; vert, door M. Meijer-Kauwe. Rotterdam 1977.

Charles Vergeer
Er was eens...

In de winter van 1750 gooide Rousseau zijn horloge weg. Hij beschouwde het als een slavenarmband en rekende zich nu opgelucht bevrijd van de dwang van de tijd. Het is een kenmerkend gebaar en mag best aangemerkt worden als een keerpunt in de geschiedenis van een aantal opvattingen over wat de tijd zou zijn. De afkeer van het strakke, gelijkmatig, rechtlijnig, meetbaar en berekenbaar tijdsbegrip van Newton - dat van de moderne mens sinds ongeveer de renaissance, en nog steeds van ons.

Daarvan keert Rousseau zich af om terug te keren - want het is geen nieuw, maar enkel vernieuwd, begrip van tijd dat hij ons geeft - naar de 'er was eens...' tijd.

Dat is de tijd van het sprookje. En de tijd daarop, de romantiek, zal ook de tijd van het sprookje worden.

Natuurlijk is dat wat Rousseau deed pas te begrijpen als een zinvol en belangrijk gebaar, binnen de wat bredere context van zijn bedoelingen. Hij wilde de afstand tussen de kultuur - die van het hof, en van de opkomende burgerij - tot de natuurlijke, en in zijn ogen goede, levenswijze van het volk verkleinen. Hij klaagde dat beschaving inhield dat je je anders kleedde, sprak, dacht, deed en leefde dan het volk.

Sinds de renaissance had de 'betere' man neergekeken op het volk - Guicciardini bij voorbeeld meende het als een dwaas beest, een dol dier te moeten beschouwen; en alleen staat hij met deze visie waarlijk niet - vanaf Rousseau wordt het mode er juist tegenop te zien.

De belevingswereld van het volk wordt voorbeeld, aanvankelijk ginnegappend en ridicuul - hofdames als herderinnetjes verkleed - later vol bewondering, maar altijd toch gemengd met verwondering tevens, nagevolgd.

Een eerste mijlpaal is de uitgave, in 1774, van *Volkslieder* door Herder. Het is het begin van een bijna sprookjesachtige hoeveelheid Volkssage, Volksmärchen, Volkspiel en dergelijke. Gelukkig maar, want bijna was het te laat. Immers, juist als de afstand tussen en de overheersing van de 'echte' de burgerlijke beschaving over het 'achterlijke' volk zo groot wordt dat de spelletjes, sprookjes, gewoonten, feesten, gebruiken van het volk te loor dreigen te gaan, bloeit die belangstelling ervoor op.

Al direkt bij Herder treedt scherp de tegenstelling aan het licht tussen de 'Kultur des Volkes' en de 'Kultur der Gelehrten'. Het oordeel over die laatste is somber en meer een veroordeling, ze heeft haar 'lebendigen Wirkung' verloren omdat ze wel, eens, al heel lang geleden, voortkwam uit het volk maar daarna het kontakt met dat volk verloor. Een plant zonder wortels, die groeit niet meer en moet sterven.

Terug naar de wortels dus. Maar die zitten verborgen en verliezen zich in het duister van de aarde. Bij het eerste begin is niets helder en duidelijk. Hoe iets gebeurt, verliest heel zijn ambachtelijke, techniese, achttiende eeuwse nuchterheid, en wordt een zaak van duistere inspiratie, melancholie, genialiteit, krankzinnigheid en dronkenschap. Wat er ontstaat is geen heldere konstruktie waar Aristoteles zo goed als Bossuet tevreden over hadden kunnen zijn, maar fragment, chaos, mengeling van duistere drift en hoge heerlijkheid. En wie het doet, die deed het, want al snel verdwijnt de grote gestalte in de anonimiteit van het volk.

Voor Homeros komt eerst een hele, en onderling danig kibbelende, groep rhapsoden, die al snel ook het veld moeten ruimen voor de bekende formule van Jacob Grimm 'Das Volk dichtet'. Hoe dat gaat wordt niet uitgelegd en kan ook moeilijk verklaard. Het blijft bij vage gedachten over 'Naturpoesie' die als een schone bloem uit de vruchtbare bodem van het volk zou ontspringen. 'Jedes Epos muss sich selbst dichten' verklaart diezelfde Jacob Grimm, en is daar tevreden mee. Meer dan zelfs, want hoe vager en onbestemder, hoe meer iets zich verliest in de nevelen van de tijd en in een sprookjesachtige duisterheid, des te aantrekkelijker is het. Met Homeros verdwijnt Moses, en met Moses de door die gebrachte God. Zoals in korte tijd de lichtgod Apollo en het heldere, klassieke denken schuil gaat achter het bacchanties dronken geraas van Dionysos, evenzeer moet de verstandige God van de achttiende eeuw, de Voorzienigheid, plaats maken voor een romantieser, zoals die van Albert Verwey: 'Mijn god is enkel gloed en donkerheid'.

De romantiek komt over Europa als de schemer van de avond, gezellig dat spel van vallende duisternis, als niet op die sfeervolle avond de nacht van Auswitz moest volgen.

Voor ons is Goethe te ver, hij die, als 's avonds de zon daalt blij zingt dat dan maan en sterren des te helderder stralen zullen, en bij Anacreons graf zich verheugt dat de dichter wel de zomer genoten heeft maar voor de winter bewaard bleef. Wij menen beter te weten en meer oog voor zowel licht als schaduw te hebben, maar mij is het vaak alsof in de romantiek de inktpot omgestoten en alles bedorven werd.

De goden van Winckelmann en Goethe verdwijnen snel voor de uit Azië en duisternis aansluipende monsterlijkheden van Schelling, gruwelijke aardmoeders van Bachofen.

Geschiedenis zoals Voltaire die nog schreef, over grote koningen, Henry IV of Louis XIV, verdwijnt om ruimte aan het kaas- en broodvolk te schenken. In het derde hoofdstuk van Macauly's *History of England* komt een brede schildering voor van het dagelijks leven van het gewone volk. Bij ons zou dat nagevolgd worden in Robert Fruin's *Tien jaren.*

Godsdienst zelfs wordt volks. Herder beschrijft religieuze volksgebruiken en feesten, Achim von Arnim deelt mee dat wat het volk gelooft waardevoller is dan wat de kerk belooft, en René Chateaubriand wijdt lange, lyriese, beschrijvingen aan 'les dévotions populaires'.

De lijst kan naar believen langer gemaakt worden maar het zal zo ook wel duidelijk zijn dat wat het volk doet en denkt grote aandacht gaat krijgen.

Een van de eigenaardigste uitingen van 'volksbewustzijn' is het sprookje. Met ijver worden die dan verzameld en uitgegeven. Herder begon er mee en ging later naar Riga waar hij allerlei volksliedjes en sprookjes optekende. Goethe deed hetzelfde in de Elzas. Rousseau had dit al gedaan, Grimm, Andersen, en zoveel anderen volgden.

Het meeste dat uitgegeven werd meldde op het titelblad wel de verzamelaar, de optekenaar, maar niet de maker. *Des Knaben-Wunderhorn* bevat heel veel, maar nauwelijks namen van die het maakten.

Deze anonimiteit van het sprookje is in overeenstemming met de opvatting die we van Grimm hoorden, 'Das Volk dichtet'. Maar ook over plaats en tijd wordt niet veel duidelijk. Ergens in een ver land en lang lang geleden. Het merkwaardigste aan deze ‘Vorzeit’ is dat het een ‘tijdeloze tijd’ is, ze heeft begin noch einde en voert van ‘Es war einmal’ naar ‘und sie lebten glüchlich bis an ihr Ende’.

En de betekenis van het sprookje? Die was meest totaal bijster, maar hoe onbegrijpelijker het sprookje, des te sprookjesachtiger het was. Al Herder kwam met de eis dat geen poging tot verklaring of verfraaiing ondernomen behoorde te worden. Teken het op ‘ohne Zusatz und sogenannte Verschönerung.’

Over de afkomst van sprookjes had de verlichting zich altoos een duidelijk oordeel voorbehouden, het was afval. Jonathan Swift bij voorbeeld deelt ons mee - in het tweede deel van zijn *Prose* en op bladzijde 27 als u ook de in 1939 te Oxford verschenen editie hanteert - dat de weg van al het cultuurgoed is: ‘always descending from those of Quality to the middle Sort, and thence to the Vulgar, where at length they are dropt and vanish’, en dat laatste lijkt hem zeker de beste oplossing.

Bij Herder en bij Grimm en consorten keert dat nadrukkelijk om. Alle oorspronkelijkheid komt van beneden, van het volk. Cultuurgoed zinkt niet maar het volk zingt. Tal van Duitse professoren hebben zich beijverd dit duidelijk te maken en in de vakliteratuur verschijnt veel geleerds over ‘Unterschicht’ en ‘Oberschicht’ en het verkeer daartussen. (Thans weten we dat beide stromingen gelijk hadden en spreken over een wisselwerking).

Natuurlijk is het in de ogen van vele geleerde onderzoekers een kwalijke zaak dat juist het indocta plebs bakermat is van een sprookjesachtige wijsheid en dat de mooiste vertellingen vaak komen van ‘des untersten Pöbels’. Een wijs man weet te onderscheiden, loopt langs de lompenman heen en idealiseert de brave boer, de geruste landman. Ook hier is Herder duidelijk: ‘Volk heisst nie der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt.’

Themanummer over sprookjes

En nu over jeugdliteratuur

Het oktobernummer van En nu over jeugdliteratuur, 8 jrg. no. 5, was eveneens voor een groot deel gewijd aan sprookjes. De titel ervan is: ‘Er was eens ... er is nog’: over sprookjes en andere oude verhalen.

De studiedag van de stichting BZZTôH i.s.m. de landelijke werkgroepen was medebepalend voor de totstandkoming van dit nummer over sprookjes. De samenstellers hebben dan ook rekening gehouden met het feit dat nóg twee tijdschriften aandacht aan het sprookje zouden besteden n.l. Leestekens en BZZLLETIN. De redactie van En nu over jeugdliteratuur noemt dit nummer dan ook slechts een bescheiden bijdrage aan de veelomvattende materie van het sprookje en hoopt slechts bij te kunnen dragen aan een discussie erover. De eerste bijdrage is geschreven door Maartje Draak en is een verslag van een lezing, die ze gehouden heeft in 1976 in het kader van het Studium Generale. Op heldere manier geeft ze het onderscheid weer tussen sprookjes, mythen, fabels, sagen en legenden, waarbij ze tot de conclusie komt, dat juist het verbeterde studie-apparaat ons geleerd heeft, dat een groot aantal volksverhalen tot twee of meer genres gerekend kunnen worden en dat vermenging van verschillende typen evenzeer voorkomt.

Herman Verschuren geeft vervolgens een becommentarieerd overzicht van vakliteratuur over sprookjes en aanverwante verhalen. Het is zoals hij zelf zegt ‘een ruime greep’ uit hetgeen er voorhanden is. Het is echter een inventarisatie, die de moeite waard is, ook al zou het dan niet volledig zijn. Op een duidelijke, kritische wijze worden verschillende vakboeken belicht.

Jaap de Jong geeft een overzicht van verkrijgbare, goede uitgaven van sprookjes en aanverwante verhalen. Ook hij is selectief te werk gegaan en wel volgens criteria als 1. toegankelijkheid c.q. bruikbaarheid 2. een mate van authentieke weergave van de oorspronkelijke teksten 3. verkrijgbaarheid op het moment.

Zijn besprekingen zijn echter weinigzeggend. Ze beperken zich tot informatie als: ‘Goede kennismakingsbundel met een breed scala aan thema's en motieven, internationaal georiënteerd’ of ‘Zeer gevarieerde inspiratiebron voor vertellers’. Ook in zijn keuze heeft hij zich beperkt tot de meest gangbare sprookjesbundels. Bijzondere uitgaven als: *Sprookjes* van Tomi Ungerer, *Sprookjes van Grimm* van Janosch, de prachtige sprookjesbundel van Eric Carle en de bundel *Rafelkap* van de feministische uitgeverij Sara komen niet aan bod. Vervolgens schrijft Rita Törnqvist een aardig verhaal over haar ervaringen met trollen. Het sprookjesnummer besluit met twee visies over het gebruik van sprookjes voor kinderen:

1. Sprookjes en het Montessori-onderwijs, een gesprek met Maria Montessorie door Herman Verschuren
2. Het beeld van het pure sprookje; Sprookjes in de Vrije Scholen, een gesprek met Gerard van Hulzen, door Herman Verschuren m.m.v. Truusje Vrooland-Löb

Deze twee gesprekken geven wel enig inzicht in de verschillende opvattingen over het nut van sprookjes, maar zijn te weinig uitgediept om tot een echte discussie te komen over het wel of niet gebruiken van sprookjes. Zij kunnen echter wel als uitgangspunt dienen.

Nel Teeuwen-Opheij

Leestekens

Ook het januarinummer van *Leestekens* is grotendeels aan sprookjes gewijd. Voor de duidelijkheid: Leestekens is een didactisch tijdschrift dat zich in eerste instantie bezig houdt met het geven van informatie over het werken met jeugdboeken in de ruimste zin van het woord. In veel van de artikelen wordt dan ook getracht een verbinding te leggen naar de praktijk van het onderwijs. Zo schrijft Frank Plevier over muziek en sprookjes, Thea Verheijen doet verslag van een sprookjesproject op een kleuterschool, Jacques Vos heeft een artikel uit Praxis Deutsch over het didactisch gebruik van sprookjes vertaald, Vic Sjouwerman vraagt zich af of je nu wel zo didactisch met sprookjes bezig moet zijn, Herman Kakebeeke bespreekt *Sprookjes van de Indio 's* en geeft er verwerkingssuggesties bij. Voorts een artikel van Rolien Hanekroot over illustraties in sprookjesboeken, van Nel Teeuwen over moderne bewerkingen van sprookjes, van Ans Heemskerk over film en sprookjes, van Theo Vesseur een ‘druksel’ en er zijn artikelen over het sprookje in de Vrije School, de vrouw in het sprookje en literatuur over sprookjes. De artikelenreeks wordt ingeleid en afgesloten door de samensteller van het sprookjesnummer, Herman Kakebeeke.

Leestekens verschijnt 5 x per jaar, abonnementenadm., Educaboek, Industrieweg, Culemborg.

Herman Kakebeeke

Jan Groen

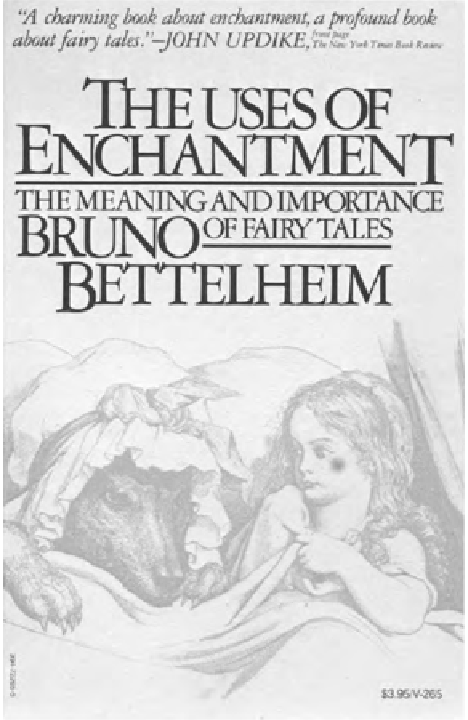
Sprookjes en psychoanalyse

Beschouwingen n.a.v. Bettelheim's ‘The uses of enchantment’

De psychoanalyse heeft vanaf haar ontstaan sprookjes een warm hart toegedragen. Freud schrijft er al over in *Uber den Traum*, welk werk uit 1901 dateert. Hij zegt daar dat de symboliek die we in dromen vinden tot een groot gebied behoort, dat sprookjes, mythen en sagen beslaat, terwijl zij tevens te vinden is in folklore. In het register van Freud's *Gesammelte Werke* vinden we meer dan zeventig verwijzingen naar sprookjes, en zijn eerste leerlingen maakten veelvuldig gebruik van sprookjes-materiaal. Zowel bij hen als bij Freud zelf diende dit veelal ter illustratie van psychoanalytische ideeën over de kinderlijke sexualiteit en de angsten die daaraan zijn verbonden, maar tegelijkertijd konden psychoanalytische concepten een beter inzicht geven in de diepere betekenis van sprookjes.

Maatschappelijk gezien delen psychoanalyse en sprookjes een zelfde lot. Van beide gaat een zekere fascinatie uit, maar beide roepen ook grote weerstanden op, waardoor zowel de psychoanalytici als de voorstanders van sprookjes nogal eens gedwongen zijn zich defensief op te stellen. De aanvallen op sprookjes en op de psychoanalyse vertonen een grote overeenkomst waar het opvattingen over de kinderziel betreft, sprookjes zijn schadelijk voor de tere zieltjes van kinderen, psychoanalyse houdt verfoeilijke en kwaadaardige verzinsels over diezelfde onschuldige ziel in.

Veel van het rumoer is inmiddels min of meer verstomd, maar daarvoor in de plaats is iets anders gekomen; psychoanalyse en sprookjes horen beide niet meer in deze moderne tijd thuis. Verlichte mensen houden zich niet meer bezig met de duistere roerselen van de ziel, maar zijn steeds meer geïnteresseerd geraakt in de invloed die de maatschappij op de mens heeft. Willen we dus iets meer over mensen te weten komen dan moeten we onze blik op de maatschappij richten en willen we een verbetering van 's mensen lot dan zal dit in de eerste plaats in maatschappelijke veranderingen gezocht moeten worden. Dat dit vrij ver kan gaan blijkt uit het feit dat in het Instituut voor Ontwikkelingspsychologie van de Utrechtse universiteit een werkgroep heeft bestaan die zich bezighield met het verband tussen sprookjes en maatschappij! Hoewel sprookjes door veel mensen niet meer aan hun kinderen worden verteld en de psychoanalyse door een aantal groeperingen als ‘passé’ wordt beschouwd, lijken zij beide toch gemeen te hebben dat zij een taai leven bezitten.


"A charming book about enchantment, a profound book about fairy tales."–JOHN UPDIKE
THE USES OF ENCHANTMENT
THE MEANING AND IMPORTANCE OF FAIRY TALES
BRUNO BETTELHEIM
$3.95/V-265

De psychoanalyse heeft een bloeiende internationale organisatie, maar ook de sprookjeswereld heeft zich georganiseerd om het belang ervan te handhaven of in ere te herstellen. Er bestaat namelijk een Europaische Märchengesellschaft die een groot aantal leden en een eigen uitgeverij heeft en jaarlijks een aantal symposia organiseert die door sprookjeskenners en - liefhebbers uit geheel Europa worden bezocht. Zoals de psychoanalyse internationaal is geworden is dat ook met sprookjes gebeurd. Het is dan ook een van de grote verdiensten van het onderzoek naar de oorsprong van sprookjes dat gebleken is dat bepaalde sprookjesthema's zich over vrijwel de gehele wereld hebben uitgebreid. Dit moet wel betekenen dat zulke thema's mensen van alle tijden en van alle landen en culturen op een zelfde manier hebben aangesproken. Des te merkwaardiger doet het aan dat in onze cultuur het voortbestaan van sprookjes duidelijk bedreigd wordt. Er zijn goede gronden aanwezig om daar verontrust over te zijn en het is mogelijk mede vanuit zo'n verontrusting dat Bettelheim (1976) zijn boek *The uses of enchantment* heeft geschreven. Mocht dat zo zijn dan heeft dit hem tegelijkertijd de gelegenheid geboden dieper in te gaan op de betekenis van sprookjes en vooral op de vraag waarom zij juist voor kinderen zo belangrijk zijn. Hij heeft daarbij gebruik gemaakt van psychoanalytische concepten die hij, hoewel zelf niet behorend tot de ‘inner circle’ van psychoanalytici, op vaak meesterlijke wijze gebruikt.

Dat sprookjes ook iets kunnen bijdragen aan de psychoanalytische concepten zelf of ze zelfs zouden kunnen veranderen is duidelijk niet zijn uitgangspunt geweest. Toch is dit zeer zeker de moeite waard. Ik zal in dit artikel trachten daaraan iets bij te dragen. Daarbij zal ik er niet aan ontkomen allerlei accenten enigszins anders te leggen dan Bettelheim dit heeft gedaan. Dit houdt geen kritik op zijn werk in, maar bewijst hoeveel er met sprookjes kan worden gedaan. Ik heb daarbij vooral de hoofdstukken die als titel hebben ‘Achieving integration’, ‘Unifying our dual nature’ en ‘Fancy versus Reality’ (p. 74-86) op het oog, die lijken te zijn samengevat onder de titel: ‘Bringing order into chaos’.

Bettelheim begint dit deel van zijn boek met te constateren dat kinderen de wereld op een ‘chaotische’ wijze beleven, maar dat in de loop van hun ontwikkeling een toenemende behoefte ontstaat wat ordening in deze chaos aan te brengen. Volgens Bettelheim doet een kind dat door middel van splijting, waarmee in de psychoanalytische terminologie wordt bedoeld dat alles verdeeld wordt in tegengestelden. Na de splijting is er bijvoorbeeld niet meer één moeder die tegelijkertijd als slecht en goed kan worden beleefd, maar zijn het er twee, één slechte en één goede, die onafhankelijk van elkaar bestaan. Dan zijn er ook geen mensen meer die een mengeling vertonen van karaktertrekken als moed en lafheid, nee, er zijn slechts helden en lafaards. Er zijn dan gelukkige en ongelukkige mensen, zoals er geniale en ontzettende domme zijn.

Bettelheim stelt dat sprookjes met hun overvloed aan extreme figuren het kind helpen bij de ordening door splijting. Hij vergelijkt dat met wat de psychoanalytische theorievorming heeft gedaan met het isoleren van drie instanties in de menselijke psyche, te weten het Ik, het Es, en het Super-Ik. Volgens Bettelheim is de psychoanalyse langzamerhand vergeten dat het hierbij om abstracties gaat. Dat wil ik wel betwijfelen, mogelijk geldt het voor een klein aantal analytici, de meesten echter zijn er zich goed van bewust dat het een theoretisch model betreft. Daarbij komt dat steeds meer analytici zich afvragen of het wel zo'n goed model is en of er misschien andere te prefereren zijn.

Hoewel Bettelheim hier een beschuldigende vinger naar de psychoanalyse uitsteekt lijkt hij zich daar in het vervolg van zin beschouwingen zelf weinig van aan te trekken. En dit is dan één van mijn bezwaren tegen zijn uitstekende boek. Wat hij namelijk doet is sprookjes duiden volgens dit tripartite model. Integratie betekent een harmonie tussen de drie instanties, en zover kan ik met hem meegaan. Wanneer hij echter in een sprookje als ‘Broertje en Zusje’ het zusje duidt als het Ik en het Super-ik en het broertje als het Es gaat hij mij toch te ver. Dan vraag ik mij af of dit recht doet aan de rijkdom van al datgene dat in sprookjes gecondenseerd is en vaak verborgen tot uitdrukking komt. Bovendien komt hij daarbij in mijn ogen vaak moraliserend over, het Super-ik is ‘hoger’ dan het Es, dat de ‘lagere’ aandriften bevat. Als voorbeeld een citaat: ‘Integration of the disparate aspects of our personality can be gained only after the asocial, destructive, and unjust have been done away with’!

Veel beter kan ik uit de voeten met het hoofdstukje ‘Fancy versus reality’, geïllustreerd aan *Sindbad de Zeeman.* Hier zijn immers twee Sindbads, de zeeman en de portier, die geduid worden als de fantasie en de realiteit, en, zegt Bettelheim, wat het verhaal zo aardig maakt is dat beide figuren even aantrekkelijk zijn, zodat van de beide kanten van onze aard niet wordt afgedongen op de aantrekkelijkheid, belangrijkheid en waarde ervan. Bettelheim betreurt het dat aan het einde van het verhaal de twee figuren niet blijvend verenigd worden, en dat zou, wanneer we het overdragen op een individuele ontwikkeling, ook meer toe te juichen zijn. Dat zou immers betekenen dat de splijting die hier wordt uitgebeeld opgeheven zou zijn. Dat dit voor een harmonische ontwikkeling van het kind van het hoogste belang is wordt door Bettelheim zeker onderschreven, wij staan allen, zo zegt hij, voor de taak de kloof tussen ons innerlijk en de buitenwereld (de ‘realiteit’) op te heffen. Daarbij is het dan wel de vraag of een dergelijke kloof bij alle kinderen aanwezig is en of we iets kunnen verhelderen over het ontstaan ervan. We zouden wat het psychisch beleven van het kleine kind betreft kunnen spreken van twee werelden, waarvan de ene de door ons allen gedeelde realiteit is die gerepresenteerd is in de psyche van het kind, terwijl er daarnaast een andere wereld is die ik in een aantal artikelen (Groen 1980) de sprookjeswereld heb genoemd. Hoe moeten we ons nu het ontstaan van zo'n sprookjeswereld voorstellen? Het kleine kind, kunnen we aannemen, is slechts zeer ten dele in staat de realiteit die het waarneemt juist te interpreteren. Voorzover het dit niet kan zal het er een eigen, subjectieve interpretatie aan geven, die voor het kind toch min of meer sluitend is. Het kind, zouden we kunnen zeggen, creëert sprookjes, met dien verstande dat het voor hem geen sprookjes zijn maar dat ze als werkelijkheid worden beleefd. Omdat de juist geïnterpreteerde realiteit ook intrapsychisch is gereprestenteerd ontstaan er zo twee psychische werelden. We zouden ons deze werelden kunnen voorstellen als een toneel, waar allerlei toneelstukken worden opgevoerd. In deze stukken is het kind veelal de hoofdrolspeler, maar behalve dat is het ook, waar het de sprookjeswereld betreft, de schrijver en de regisseur van het toneelstuk. Dit is in overeenstemming met hetgeen de Duitse filosoof Habermas (1969) zegt, die spreekt over een ‘Bühnenmodell’, terwijl in ons land Kuiper (1976) over de ‘dramatische structuur’ van de psyche spreekt. Het kind mag dan al vaak de hoofdrol spelen in deze drama's, ook de ouders zullen belangrijke rollen te vervullen hebben. En dat geldt niet alleen voor alles wat de relatie tussen het kind en zijn ouders betreft, maar ook voor hetgeen die ouders met elkaar te maken hebben, concreter gezegd voor wat ze met elkaar doen. Zo kan het kind de vraag wat ouders met elkaar doen als ze samen in bed liggen vrijwel nooit op realiteitsniveau oplossen, maar omdat het niet anders kan dan interpreteren zal het ook dit in zijn sprookjeswereld betrekken en de ouders over dit thema rollen toebedelen. Daarbij is opvallend dat het juist hierbij vaak gaat over monsterachtige voorstellingen van de ouders en van wat die met elkaar doen, en dat bijvoorbeeld het elkaar of delen van elkaar opeten een belangrijk aandeel heeft in het ontworpen scenario. In de psychoanalytische practijk blijkt herhaaldelijk hoezeer dit soort voorstellingen de ontwikkeling beïnvloeden en bemoeilijken. Dit wordt verklaarbaar wanneer we bedenken dat wat wij als volwassenen fantasieën noemen voor het kind vaak theorieën zijn, het kind neemt aan dat iets ‘werkelijk waar’ is, terwijl wij als volwassenen geneigd zijn te denken dat het ‘slechts’ om kinderlijke fantasieën gaat.

Iets dergelijks zien we optreden bij theorieën over de geboorte.

Veel ouders zijn verbijsterd als blijkt dat hun voorlichting daarover niets lijkt uit te richten en dat het kind blijkt vast te houden aan zelf bedachte theorieën. Ze horen en weten wel wat de ouders over deze materie te vertellen hebben maar houden liever vast aan hun eigen ideeën. Ook over het geslachtsverschil zien we een enkele keer zoiets gebeuren, als jongetjes vast blijven houden aan de idee dat meisjes ook een penis hebben, ondanks het feit dat het hen keer op keer wordt uitgelegd of gedemonstreerd. Het is dan niet zo dat de uitleg verdrongen wordt, ze weten nog wel wat er over is verteld maar hechten daar veel en veel minder waarde aan dan aan hun eigen theorie.

Fraai zien we een en ander geïllustreerd aan het geloof in Sinterklaas. Nu jaren in het bestaan van zo'n geweldige figuur te hebben geloofd worden kinderen gedesillusioneerd door wat ouders of vriendjes en vriendinnetjes hen vertellen. Dan gebeurt er iets merkwaardigs. Er komt een periode waarin ze wel en niet in Sinterklaas geloven. We zouden kunnen zeggen dat hij in de werkelijke wereld niet bestaat maar in de sprookjeswereld wel, en het kan soms heel lang duren voordat de sprookjeswereld zich neerlegt bij de werkelijkheid, zo dit al ooit gebeurt en er niet het gehele verdere leven toch in een Sinterklaasachtige figuur wordt geloofd.

Zo zien we dat er perioden bestaan waarin twee theorieën, of moeten we zeggen twee wereldbeschouwingen, onafhankelijk van elkaar maar tegelijkertijd naast elkaar kunnen bestaan zonder dat ze elkaar beïnvloeden. Dit verschijnsel valt binnen het psychoanalytisch concept 'splijting'. Deze splijting kan dusdanige vormen aannemen dat het werkelijk beleven vanuit de sprookjeswereld geschiedt en de alledaagse werkelijkheid alleen nog maar als grauw en nietszeggend wordt beleefd.

Dit kan allerlei oorzaken hebben. Eén ervan is dat er in de buitenwereld (die in eerste instantie door de ouders wordt bepaald) dingen plaatsvinden die het kind zo angstig maken, dat het moet vluchten in een afgesplitste sprookjeswereld. Maar ook het omgekeerde kan het geval zijn, wanneer namelijk het kind te gruwelijke gevolgtrekkingen maakt in zijn eigen theorievorming. Dan wordt de sprookjeswereld geheel afgesplitst van de werkelijke wereld en komt alles wat met fantasie en creativiteit heeft te maken in het gedrang.

De Engelse psychoanalyticus Winnicott (1971) heeft aan het probleem van de twee realiteiten zeer interessante beschouwingen gewijd. Hij neemt aan dat er tussen de beide gebieden een derde ruimte aanwezig is, die hij de intermediaire ruimte noemt. In deze ruimte komen de beide werelden met elkaar in contact en kunnen elkaar wederzijds beïnvloeden. Naar mijn mening horen hier zaken als spel en creativiteit thuis, ook speelt zich hierin een belangrijk deel van het gebeuren tijdens een psychoanalytische behandeling af. We moeten nu aannemen dat een gehele of gedeeltelijke splijting deze derde ruimte zal verkleinen, waardoor allerlei tekorten optreden in het psychisch functioneren.

Ik noemde reeds hoezeer ik het met Bettelheim eens ben als hij zegt dat 'childhood is the time to learn bridging the immense gap between inner experience and the real world', en dat sprookjes hieraan een belangrijke bijdrage kunnen leveren. Daartoe moet er dan nog wel een mogelijkheid zijn de beide werelden met elkaar in contact te laten treden, moet er om met Winnicott te spreken nog een voldoende intermediaire ruimte over zijn. Om deze brug mogelijk te maken is het naar mijn mening, en ik volg hierin van harte Bettelheim, essentieel dat sprookjes door ouders verteld of minstens voorgelezen worden.

Als we bedenken dat op het toneel waar zich de drama's van de sprookjeswereld afspelen het vooral het kind en zijn ouders zijn die de belangrijkste rollen vervullen, wordt duidelijker dat het de reële ouders (of substituten van hen) moeten zijn die de sprookjes vertellen. Het zijn juist de woorden die worden uitgesproken die het voor het kind mogelijk maken een brug te slaan tussen de imaginaire (maar voor hem toch ook weer, in zijn sprookjeswereld reële) ouders en de ouders die zich in de door ons allen gedeelde realiteit bevinden. Deze laatste ouders vertellen nu zelf over allerlei dingen die zich op het toneel van de sprookjeswereld met de sprookjesouders afspelen, en daardoor is alles in één hand terechtgekomen. Hierdoor gaan de beide werelden in elkaar passen en kunnen eventueel reeds bestaande splijtingen worden opgeheven. Iets dergelijks moet in omgekeerde richting plaatsvinden wanneer kinderen hun 'fantasieën' aan ouders vertellen. Fantasieën, we hebben het al gezien, zijn vaak theorieën voor het kind, zijn mededelingen over hetgeen zich in zijn sprookjeswereld afspeelt. Om hierbij wederom tot harmonisering van de beide werelden te kunnen komen zouden ouders zo wijs moeten zijn aandachtig naar deze verhalen te luisteren en ze zeker niet te gaan tegenspreken met uitspraken uit hún realiteit. Nog erger zal het zijn wanneer het kind erom wordt uitgelachen, dat zal nog meer dan de eerstgenoemde attitude splijting bij het kind bevorderen.

Dat het belang van het gesproken woord voor sprookjes zeer groot is blijkt eigenlijk al uit het feit dat, nadat de (gesproken) mondelinge overlevering voor een groot deel verdwenen is, ze er niet op vooruitgegaan zijn. Integendeel, het lijkt wel of ze sinds ze op schrift zijn gesteld en daarna telkens zijn herschreven en vervormd, aan essentie hebben ingeboet. Vooral de meer gruwelijke aspecten zijn eruit verdwenen, en we moesten dan ook de gebroeders Grimm zeer dankbaar zijn dat zij niet zoals Perrault de sprookjes in een 'nettere' versie hebben weergegeven. Als voorbeeld kan Assepoester worden genoemd, de meer oorspronkelijke versies vermelden de gruwelijkste straffen voor de stiefmoeder en de stiefzusters, de versie van Perrault druipt van de vergevensgezindheid. Wanneer we er van uitgaan dat het er op het toneel van de kinderlijke sprookjeswereld vaak zeer gruwelijk toegaat, zoals ik dit geschetst heb aan de hand van voorstellingen (theorieën) over de ouderlijke coitus, zal duidelijk zijn dat verfraaide versies van sprookjes de zo belangrijke brugfunctie tussen de beide werelden niet kunnen vervullen.

Kinderen kunnen dus sprookjes creëren en ze vervolgens vertellen, omdat de toegankelijkheid tot hun sprookjeswereld groter is dan bij volwassenen. Of volwassenen daartoe in onze cultuur ook nog in staat zijn is de vraag. Andersen is het naar mijn mening niet gelukt, zijn verhalen zijn geen echte sprookjes, althans ze hebben niet die werking op kinderen die we van sprookjes kunnen verwachten. Ik heb zelf wel eens geprobeerd een sprookje te creëren en hoewel ik en andere volwassenen redelijk tevreden waren over het resultaat bleek het op kinderen die ik het vertelde of voorlas geen enkel effect te hebben, het was voor hen niet meer dan 'weer een verhaaltje'. Dat zal wel mede veroorzaakt worden doordat ik het sprookje had 'bedacht', en bedenken is een vorm van min of meer logisch denken, iets dat betrekkelijk vreemd is aan het kleine kind. Zo'n kind voelt zich veel meer thuis in een prelogische denktrant, die het in zijn sprookjeswereld ook voornamelijk hanteert. Dat is een manier van denken waarbij symboliek een veel grotere en veel meer spontane rol speelt. Symboliek speelt uiteraard ook een belangrijke rol in sprookjes, zoals ook Bettelheim herhaaldelijk vermeldt.

Het prelogisch denken wordt ook sterk bevorderd in een psychoanalytische behandeling, waar de analysand immers wordt uitgenodigd alles te zeggen wat in hem opkomt en daarbij zoveel mogelijk iedere kritiek daarop uit te schakelen. Op zo'n manier wordt het gemakkelijker allerlei dingen die in zijn sprookjeswereld thuis horen naar voren te laten komen. Daar komt nog bij dat de figuur van de analyticus dan mede beleefd gaat worden als iemand die in die sprookjeswereld thuishoort, hetgeen in de psychoanalyse overdracht wordt genoemd. En aangezien de belangrijkste rollen op het toneel van de sprookjeswereld door de analysand zelf en door de ouders uit de jeugd worden gespeeld, krijgt de analyticus deze rollen nu toebedeeld. De analyticus moet dan wel een zekere 'role-responsiveness' (Sandler, 1977) hebben, hetgeen weliswaar niet wil zeggen dat hij de rol moet gaan acteren, maar wel dat hij gevoelig moet zijn voor de rol die de analysand hem toebedeelt. De analyticus moet kunnen luisteren met een zeer bepaalde instelling, hij moet zich tegelijkertijd in en buiten de sprookjeswereld van zijn analysand kunnen bevinden; zijn plaats is op de grens van twee werelden. Als hij geheel in de sprookjeswereld stapt is hij machteloos, en dat is geen denkbeeldig gevaar omdat er naar mijn mening een parallel is tussen de positie van de analyticus en die van het kind dat een sprookje hoort vertellen. Het kind is daarbij immers zowel in als buiten de wereld van het sprookje, en daarbij kan een verschuiving optreden naar beide kanten. Het kind kan uit het sprookje stappen en zijn interesse verliezen, of het komt geheel in het sprookje terecht en loopt de kans angstig te worden. Bij het vertellen zijn deze mogelijkheden minder dan bij het zien van plaatjes die sprookjes illustreren. Hoe mooi de illustraties van bijvoorbeeld Gustave Doré ook zijn, toch is het voor veel kinderen heel wat schrikwekkender de plaat te zien waar de Wildeman zijn kinderen met een wanstaltig groot mes de keel af gaat snijden dan het verhaal van Klein Duimpje te horen vertellen. Misschien geldt hetzelfde voor verfilmde sprookjes, die zijn vaak voor kinderen of niet interessant of schrikaanjagend. Het gesproken woord is dus zowel in het vertellen van sprookjes als in de psychoanalyse van het hoogste belang voor een tot stand komen van een harmonische ontwikkeling, iets dat in mijn conceptie alleen bereikt wordt wanneer de sprookjeswereld en de gewone wereld voldoende met elkaar kunnen communiceren. Door de ontwikkeling van de technologie wordt er echter op alle gebieden minder verteld, alles wordt tegenwoordig vertoond, en dat is niet alleen iets heel anders, maar het zou ook kunnen betekenen dat de splijting steeds minder kan worden opgeheven.

Sprookjes en psychoanalyse hebben dus veel met elkaar te maken. Niet alleen zijn sprookjes van grote betekenis voor een goede kinderlijke ontwikkeling, ook voor volwassenen hebben ze hun nut. Onder die volwassenen zijn het niet alleen de psychoanalytici, maar ook zij die zich met literatuurwetenschap en literatuuronderzoek bezighouden die er hun voordeel mee kunnen doen. Zeker geldt dit voor diegenen in de literatuurwetenschap die de psychoanalytische mogelijkheden voor hun gebied niet afwijzen.

Zelf heb ik geprobeerd meer licht te werpen op de figuur van Cordelia in Shakespeare's *King Lear* via het sprookjesthema dat er aan ten grondslag ligt. (Groen, 1980). Dit thema gaat namelijk over de ‘Lovetest’ en is in vele sprookjes terug te vinden. Het antwoord van de dochter die verstoten wordt luidt daar: ‘Ik houd van je als van zout’, en dit zoutmotief kan meer licht werpen op de problematiek zowel van King Lear als van Cordelia. Deze problematiek blijkt dan te maken te hebben met het Oedipuscomplex, zoals trouwens in de gehele Assepoestercyclus, waar de ‘zout-sprookjes’ deel van uitmaken, de oedipale problematiek van het meisje, en dus vooral de conflicten tussen dochters en vaders, centraal staat.

Oedipale problematiek heeft ook te maken met het zo belangwekkende vraagstuk van de bisexualiteit, anders gezegd met de vraag wat nu precies mannelijk en wat vrouwelijk is, en hoe deze beide categorieën zich in één bepaald individu kunnen verhouden. Jungianen kunnen dit probleem vrij gemakkelijk vanuit hun archetypen verklaren, waarbij dan wordt uitgegaan van de anima (het vrouwelijke archetype) en de animus (het mannelijke).

De psychoanalyse heeft het met dit probleem duidelijk veel moeilijker, omdat veel meer aandacht wordt besteed aan de ontwikkeling die kinderen doormaken en de invloed die ouders op deze ontwikkeling hebben, waarbij de ouders dan vooral gezien moeten worden als figuren die mogelijkheid bieden tot identificatie. De psychoanalyse zou er dus zeer mee zijn gediend wanneer sprookjes iets meer zouden kunnen zeggen over dit ingewikkelde probleem. Willen we dit proberen dan zullen we vooral moeten kijken naar die sprookjes waar een broertje en een zusje gezamenlijk optreden.

Het is opmerkelijk dat Bettelheim in zijn bespreking van Grimm's sprookje *Broertje en zusje* geheel aan dit vraagstuk voorbijgaat. Toch lijkt het sprookje allerlei mogelijkheden te bieden om het te koppelen aan de mannelijk/vrouwelijk thematiek, juist omdat het hier een verhaal betreft dat geheel uitgaat van het samengaan van een broertje en een zusje, die eerst steeds inniger verbonden worden om uiteindelijk toch weer gescheiden te worden.

In het kort komt het verhaal hierop neer dat broertje zijn zusje bij de hand neemt en haar zegt dat ze weg moeten gaan bij de boze stiefmoeder, die in het verdere verloop een heks blijkt te zijn. Op hun gezamenlijke tocht krijgen ze dorst, broertje wil drinken, maar de stiefmoeder heeft de bronnen betoverd. Zusje hoort de eerste bron zeggen: ‘Wie uit mij drinkt wordt een wolf’. Zij smeekt haar broertje niet te drinken omdat hij haar anders op zal eten, maar bij de derde bron, die fluistert: ‘Wie uit mij drinkt wordt een ree’ houdt broertje het niet langer uit, drinkt en verandert vervolgens in een ree. Zusje bindt het reetje aan zich vast met haar kouseband en zorgt goed voor hem. Maar dan komen de jagers die een koninklijke jacht hebben georganiseerd. Het is merkwaardig dat het reetje persé mee wil doen aan de jacht (als jager?, als gejaagde?). Via de jacht op het reetje komt de koning in het huisje van het meisje binnen. Ze trouwen, zij krijgt een zoontje, de boze stiefmoeder die dit hoort, wordt zo afgunstig dat zij zusje vermoordt en haar vervangt door haar echte dochter (een bekend sprookjesthema, dat van de ondergeschoven bruid). Op het laatst loopt alles toch goed af, zusje komt weer tot leven, de stiefmoeder en haar dochter worden gruwelijk terechtgesteld en het reetje verandert weer in een echt jongetje. Het sprookje eindigt als volgt: ‘Zusje en broertje leefden gelukkig met elkaar tot het eind hunner dagen’.

Het zusje is in dit sprookje duidelijk de hoofdpersoon, het broertje speelt weliswaar in het begin de belangrijkste rol, hij neemt het initiatief tot weggaan, maar zijn rol wordt steeds kleiner, behalve dan op het moment van de jacht, dan is hij er de oorzaak van dat de koning het zusje vindt en ‘haar huisje binnentreedt’. Zonder in dit verband nu verder in te willen gaan op het bijzonder ingewikkelde probleem wat nu eigenlijk mannelijk en wat vrouwelijk genoemd moet worden, lijkt het me toch dat een sprookje als *Broertje en Zusje* verwijst naar de moeilijkheden die kinderen (in dit geval meisjes) hebben met het verwerven en consolideren van wat we tegenwoordig ‘gender identity’ noemen. Deze moeilijkheden worden vooral bepaald doordat er een ‘psychische bisexualiteit’ bestaat, waarmee ik bedoel dat er in ieders ontwikkeling een identificatie met de mannelijke rol (die van de vader) en met de vrouwelijke (die van de moeder) plaatsvindt. Het zijn deze vaak tegenstrijdige delen van de persoonlijkheid die allerlei conflicten kunnen veroorzaken en tot allerlei symptomen aanleiding kunnen geven. Het sprookje wijst erop dat zulke conflicten tot een goed einde gebracht kunnen worden. ‘Broertje en zusje leefden gelukkig met elkaar’ zou dan betekenen dat de mannelijke en de vrouwelijke kant tot een harmonisch evenwicht zijn gekomen. Maar ook zegt het sprookje dat dit slechts mogelijk is wanneer er een uitgesproken ‘gender-identity’* is, er kan aan het eind van het verhaal immers geen twijfel meer over bestaan dat zusje zich een vrouwelijke identiteit heeft verworven.

Er zijn natuurlijk nog meer sprookjes over een broertje en een zusje, waarvan het bekendste wel dat van *Hans en Grietje* is. Ook hier gaat Bettelheim nauwelijks in op de mannelijk/vrouwelijk problematiek, zelfs wanneer hij de betekenis van de gescheiden terugkeer (Hans en Grietje gaan *apart* de rivier over) bespreekt duidt hij dit niet als een acceptatie van beider geslachtsrollen. Vrijwel de enige plaats waar hij over ‘sexual identity’ spreekt is in zijn beschouwing over *Goudlokje en de drie beren.* Hoewel Goudlokje naar mijn mening meer een kinderverhaal dan een sprookje is, gebruikt Bettelheim het als een voorbeeld van moeilijkheden ‘in achieving sexual identity’.

De toevoeging die ik gemaakt heb aan wat Bettelheim geschreven heeft over de ‘broertje-zusje-sprookjes’ houdt geen kritiek in op zijn boek. Ik ben het namelijk geheel met hem eens als hij zegt (in verband met *Goudlokje*, maar het geldt voor alle sprookjes), dat sprookjes ‘manifold meanings on many different levels’ hebben (p. 224). Dit bepaalt niet alleen de charme die van sprookjes uitgaat, zowel voor volwassenen als in het bijzonder voor kinderen, maar dit bepaalt ook de grote betekenis

vervolg op pag. 60

Jessica Schmitz

De wolf en de zeven geitjes

Ervaringen bij het vertellen van een sprookje op kleuterscholen

Toen mij werd gevraagd aan kinderen op kleuterscholen een van de bekende sprookjes van Grimm te vertellen, dacht ik onmiddellijk aan het sprookje van de wolf en de zeven geitjes.

Dit sprookje leek mij bij uitstek geschikt voor kinderen van zo'n vier à vijf jaar. Tijdens het lesgeven aan de opleiding en voortgezette opleiding voor kleuterleidsters moest ik steeds weer ervaren dat volwassenen die naar hun eerste herinneringen aan sprookjes gevraagd werden, uitgerekend dit sprookje als tweede na *Roodkapje* noemden en zich er meestal nog vrij heel details van wisten te herinneren.

Ik wilde me bij het vertellen zo veel mogelijk aan de oorspronkelijke tekst van de gebroeders Grimm houden, maar toch leek het me om voor de hedendaagse kinderen begrijpelijk te blijven nodig, en ook juist, een en ander in de tekst te vereenvoudigen. Zo veranderde ik bijvoorbeeld de u-vorm waarmee de geitjes hun moeder aanspreken in de gewone jij-vorm en verving ik ongebruikelijke zinswendingen als 'weest op uw hoede'. Tijdens het vertellen moest worden uitgelegd wat zwerfkeien zijn; de marskramer, die voor niemand meer een begrip is, werd weggelaten; dat de molenaar 'weigerde' werd anders omschreven, enzovoorts.

Onder het vertellen heb ik de kinderen om ze dieren en voorwerpen zo duidelijk mogelijk voor ogen te brengen ook plaatjes laten zien (bijv. van een wolf, een geit, een staande klok) of bepaalde dingen uitgelegd (bijv. het krijt eten). De kinderen gaven hier spontaan commentaar op, zoals ze over het algemeen het hele verhaal door niet alleen oplettend maar actief bij het gebeuren betrokken bleven (bijv. door het nabootsen van geitegemekker, door snurken, lachen, vragen en het antwoorden op vragen, door interrupties, opgelucht ademen na bevrijdende passages en door meezingen).

Ik had in en rond München verschillende soorten kleuterscholen opgezocht en drie gemeentelijke en twee particuliere scholen uitgekozen. Aantal, leeftijd en afkomst van de kinderen worden in de betreffende verslagen vermeld.

De gebruikte tekst van het sprookje

Er was eens een oude geit die zeven jonge geitjes had en die van hen hield zoals een moeder van haar kinderen houdt. Op een dag wilde ze naar het bos gaan om voedsel te halen. Ze riep alle zeven geitjes bij elkaar en zei:

> Lieve kinderen, ik ga naar het bos, pas op voor de wolf. Als hij hier binnenkomt eet hij jullie allemaal met huid en haar op. Die booswicht maakt zich vaak onherkenbaar - dan doet hij alsof hij de wolf helemaal niet is - maar aan zijn schorre stem en aan zijn zwarte poten zullen jullie hem zeker direkt herkennen.

De geitjes zeiden: 'Lieve moeder, we zullen goed oppassen, je kunt met een gerust hart gaan.' De oude geit mekkerde en ging onbezorgd op pad.

Het duurde niet lang of iemand klopte aan de deur en riep: 'Doe open, lieve kinderen, hier is jullie moeder en ik heb voor ieder van jullie iets meegebracht.' Maar de geitjes hoorden aan de schorre stem dat het de wolf was en ze riepen: 'We doen niet open, je bent onze moeder niet, onze moeder heeft een fijne en mooie stem, maar jouw stem klinkt schor, jij bent de wolf.' Toen ging de wolf naar een winkel en daar kocht hij een groot stuk krijt, dat at hij op en zo kreeg hij een fijne stem.

Hij keerde terug, klopte op de deur en riep: 'Doe open, lieve kinderen, hier is jullie moeder en ik heb voor ieder van jullie iets meegebracht.' Maar de wolf had een van zijn zwarte poten op het raamkozijn gelegd, dat zagen de kinderen en ze riepen: 'We doen niet open, onze moeder heeft niet zo'n zwarte voet als jij, je bent de wolf.' Toen liep de wolf naar een bakker en hij zei: 'Ik heb mijn poot gestoten, strijk er wat deeg over.' En toen de bakker zijn poot met deeg had ingestreken, liep hij naar de molenaar en sprak: "Strooi eens wat meel over mijn poot. De molenaar dacht: "De wolf wil zeker iemand bedriegen' en hij wilde geen meel over zijn poot strooien; maar de wolf zei: 'Als je het niet doet dan vreet ik je op.' Toen werd de molenaar bang en hij maakte de poot wit.

Nu ging de booswicht voor de derde maal naar de deur, hij klopte aan en zei: 'Doe open kinderen, jullie lief moedertje is thuisgekomen en heeft voor ieder van jullie iets meegebracht.' De geitjes riepen: 'Laat eerst een poot zien dan weten we of je ons lief moedertje bent.' Hij legde een poot op het raamkozijn en hoe zag die poot er nu uit? Toen ze zagen dat die poot wit was, geloofden ze dat alles waar was wat de wolf had gezegd en ze deden de deur open. Maar het was de wolf die binnenkwam. Ze schrokken en wilden zich verstoppen. De een sprong onder de tafel, de tweede in bed, de derde in de kachel, de vierde in de keuken, de vijfde in de kast, de zesde onder de wasbak en de zevende in de kast van de staande klok. Maar de wolf vond ze allemaal en schrokte ze een voor een door zijn keel. Alleen de jongste in de klokkast vond hij niet. Toen de wolf genoeg had gegeten, maakte hij dat hij wegkwam, ging buiten op de groene weide onder een boom liggen en viel in slaap.

Niet lang daarna kwam de oude geit weer terug uit het bos. Ach, wat kreeg ze daar te zien! De huisdeur stond wagenwijd open, tafel, stoelen en banken waren omvergegooid, de wasbak lag in scherven, dekens en kussens waren uit het bed getrokken. Ze zocht naar haar kinderen maar kon ze nergens vinden. Om de beurt riep ze hun namen af, maar niemand antwoordde. Eindelijk, toen ze bij de jongste kwam, riep een zacht stemmetje: 'Lieve moeder, ik zit in de kast van de staande klok.' Ze haalde hem eruit en hij vertelde haar dat de wolf was gekomen en alle anderen had opgegeten. Jullie kunnen je wel voorstellen hoe ze om haar arme kinderen heeft moeten huilen.

Eindelijk ging ze in haar wanhoop naar buiten en het jongste geitje liep met haar mee. Toen ze bij de weide kwam lag de wolf daar nog steeds onder de boom te snurken dat de takken ervan trilden.

Ze bekeek hem aan alle kanten en zag dat er in zijn opgezette buik iets bewoog en spartelde. ‘Mijn God,’ dacht ze, ‘zouden mijn arme kinderen, die de wolf als zijn avondmaaltijd naar binnen heeft geschrokt, nog in leven zijn?’ Het jongste geitje moest snel naar huis lopen en schaar, naald en draad halen. Toen knipte ze de buik van het ondier open en nauwelijks had ze de schaar eringestoken of een van de geitjes stak zijn kop al naar buiten. En toen ze verder knipte sprongen ze er alle zes één voor één uit. Ze leefden allemaal nog en hadden niet het geringste schrammetje, want het ondier had ze van gulzigheid in hun geheel opgeslokt. Dat was een feest! Ze omhelsden en kusten hun lieve moeder en sprongen als een kleermaker op zijn bruiloft in 't rond. Maar de geitenmoeder zei: ‘Nu moeten jullie zwerfkeien gaan zoeken, daarmee zullen we nu de wolf nog ligt te slapen zijn buik vullen. Daarop sleepten de zeven geitjes in allerijl keien aan en stopten die in zijn buik, zoveel als ze er in konden krijgen. Toen naaide de geitemoeder hem zo vlug weer dicht dat hij niets merkte en zelfs niet eens bewoog.

Toen de wolf eindelijk was uitgeslapen, kwam hij overeind en omdat hij van die stenen in zijn buik een enorme dorst kreeg, wilde hij naar een bron om te drinken. En toen hij begon te lopen en zijn lichaam heen en weer bewoog, stootten de stenen in zijn buik tegen elkaar en rammelden. Toen riep hij:

> ‘Wat rommelt en stommelt
> in mijn buik dooreen?
> Het waren toch zes geitjes
> ze lijken wel van steen.’

En toen hij bij de bron kwam en zich naar het water boog om te drinken duwden de zware stenen hem voorover en verdronk hij jammerlijk. Toen de zeven geitjes dat zagen kwamen ze dichterbij en riepen luidkeels: ‘De wolf is dood! De wolf is dood!’ En van vreugde maakten ze met hun moeder een rondedans om de bron.

Kleuterschool 1

Particuliere kleuterschool in een voorstad van München, die voornamelijk door kinderen uit de midden- en hogere klasse wordt bezocht. Ochtendschool. Vaders: ingenieurs, artsen, hogere ambtenaren; moeders: slechts voor een deel werkend. De kleuters zijn veelal enig kind.

De groep bestond uit zeventien kinderen, gemiddelde leeftijd vier tot vijf jaar. De lokalen in deze kleuterschool zijn klein, naast de hoofdleidster werken er nog twee jonge kleuterleidsters. Ieder kind krijgt bijzondere aandacht met veel lichamelijk contact.

De ruimte was door de kinderen zelf aangekleed (gedeeltelijk beschilderde muren, opgeprikte kindertekeningen). Toen ik binnenkwam was de groep zeer onrustig en het duurde lang voor ze allemaal een stoel hadden aangesleept en eindelijk zaten. Pas nadat de leidster een lied had gezongen, waarbij de kinderen meeklapten, kon ik met het verhaal beginnen.

In het begin waren ze nog wat onrustig, maar geleidelijk kalmeerden de kinderen en luisterden al gauw haast gebiologeerd, bijna zonder interrupties.

Toen ik besloot met: ‘En van vreugde maakten ze met hun moeder een rondedans om de bron,’ zei een van de kinderen:

'Op één been!'

'Ja, en boven hielden ze elkaars handen vast.'

(In de nu volgende tekst en ook in de andere verslagen zijn opmerkingen van mij cursief gedrukt. Alle citaten zijn woordelijk van de bandopnamen overgenomen).

'Was het een lieve geit?'

'Ja, natuurlijk, anders had ze ze er toch niet uitgehaald.'

'Ze hield van haar kinderen, die laat ze toch niet in de buik van de wolf zitten.'

'Waarom heeft de wolf de geitjes allemaal tegelijk in hun geheel opgeslokt?' 'Ja, omdat sprookjes goed moeten aflopen. In het echt heeft hij hele scherpe tanden, dan had hij ze allemaal doodgebeten.'

'In het sprookje is het net als bij Pinokkio. De walvis heeft Pinokkio toch ook in zijn geheel opgeslokt.'

'Denk je dat de geitjes bang zijn geweest in die buik?'

'Ja, zeker. Ze dachten, daar kom ik nooit meer gezond uit.'

'En het is toch ook donker in een buik, daar zullen ze wel bang zijn, want ze geloven toch dat er in het donker geesten zijn.'

'In een buik is toch ook helemaal geen lucht, ze hadden moeten stikken.'

'Maar het kleinste geitje, dat was zo slim om in de klokkast te springen. Die dacht, daar vindt de wolf me vast niet.'

'De anderen waren dom, omdat ze de deur hebben opengedaan - maar de wolf was helemaal niet dom, omdat hij dat met zijn poot heeft gedaan.'

'Ja, de geitjes waren dom, ze hadden toch door de spleet in de deur kunnen gluren. Ik mag ook altijd pas opendoen als ik zie dat het oma of opa is.'

'De wolf was niet dom, hij was slim - maar hij heeft wel gelogen. Hij heeft de geitjes bedrogen.'

'Het is goed dat ze hem in het water hebben gegooid.'

'En die moeder was ook helemaal niet dom, omdat ze zijn buik heeft opengeknipt. En omdat ze nog eens goed heeft gekeken waar haar kinderen waren.'

'En ze is ook helemaal niet bang geweest. Ze had toch ook bang voor de wolf kunnen zijn.'

'Ja, maar als hij slaapt hoort hij toch niet dat die geit eraan komt.

'Ja - maar als hij wakker wordt?'

'Die geitemoeder is helemaal niet bang, ze heeft toch hoorns op haar kop.' 'Ja, ze heeft hoorns op haar kop en kan de wolf daar zo een gat mee in zijn buik stoten.'

'Of in zijn keel - zoals Dracula.'

Nu bemerkten de kinderen dat er een cassetterecorder aanstond en ze wilden het hele verhaal nog een keer van de cassette horen. Met dat doel gingen ze op mijn schoot en dicht om me heen zitten. Toen ik echter zei: 'Wie zou er nu een geitje willen zijn?' sprongen alle kinderen weer overeind en wilden het sprookje naspelen. Het bleek dat niemand voor wolf wilde spelen, ze verdrongen zich als geitjes dicht tegen elkaar onder de tafel. Het 'laatste 'geitje' trok nog een stoeltje achter zich aan, zette die in het laatst opengebleven plekje en bracht zich vervolgens door er snel onder te kruipen eveneens in veiligheid. Pas na lang over en weer gepraat lukte het een van de kinderen over te halen voor wolf te spelen.

Kleuterschool 2

Gemeentelijke kleuterschool in de omgeving van het station. Driekwart van de kinderen komt uit gastarbeidersgezinnen en de overigen zijn afkomstig uit een villawijk. Onze groep bestond uit vijftien kinderen; drie Duitse, twee Hongaarse (ouders zijn echter al sinds de Hongaarse opstand in Duitsland, kinderen zijn hier geboren), vijf Joegoslavische, vier Turkse en een jongetje uit Zuid-Afrika. De kinderen van de gastarbeiders kwamen uit de laagste milieus, de vader van de beide Hongaarse kinderen was ingenieur, de Duitse kinderen kwamen onbetwistbaar uit de hoogste kringen.

Gemiddelde leeftijd ook hier rond de vier à vijf jaar.

Ik trof de twee jonge kleuterleidsters midden in de voorbereidingen voor het vastenavondfeest, de kinderen zaten onder het plaksel van het knutselen van maskers, er heerste een vrolijke sfeer, maar niet luidruchtig of onrustig. Ze kwamen welwillend met hun stoeltjes aanzetten en verheugden zich zichtbaar op het vertellen, ze hoefden ook niet tot stilte gemaand te worden. Ook alle buitenlandse kinderen verstonden zo goed Duits dat ze het verhaal konden volgen. Toen de wolf voor de eerste maal ter sprake kwam, staken drie kinderen hun vinger op met de mededeling dat ze al eens een wolf hadden gezien. Ik beloofde daar aan het eind van het verhaal op terug te komen.

‘Dat is heel mooi, maar als de kinderen van de wolf weten dat de wolf dood is dan kan het toch weer gebeuren. Want al zijn ze dan net zo groot als de vader een volgende keer doen ze net zo, en dan vreet hij ze weer op.’

‘*Denk je niet dat de geitjes de volgende keer beter zullen oppassen?’*

‘Ja, ze hadden ook meteen uit het raam kunnen kijken om te zien wie het was. Ze hebben tenslotte maar één poot gezien.’ ‘Ja, de wolf was toch helemaal zwart, alleen die ene poot was wit en zijn gezicht was toch ook helemaal zwart.’

‘Jij zei toch dat je al eens een wolf hebt gezien, vertel eens, hoe zag die er uit?’

‘Maar dat was niet hier in München, we waren een keer in het bos en toen heb ik heel zachtjes geslopen en toen dook er opeens een wolf met acht kleine kindjes op. Ik ben natuurlijk meteen in een boom geklommen en heb me goed vastgehouden, en toen kwam er meteen daarna nog een stel, dat waren meteen tien kleintjes.’

‘Ach, en waarom ben je dan in die boom geklommen?’

‘Ja, mijn ouders hebben me geholpen, want alleen kan ik er niet bij, kom ik er niet in, alleen als er helemaal onderaan een tak zit waar ik meteen op kan stappen, dan kan ik het in mijn eentje - en ik wilde in die boom zitten, want dan lopen ze niet meteen weg, want ze mochten er niets van weten dat ik naar ze keek. En toen heb ik in die boom gehoord wat ze zeiden en ik heb alles verstaan’

‘Wat zeiden ze dan?’

‘De wolvenvader zei: “Blijf hier kinderen, waar willen jullie dan naartoe?” en toen zeiden de kinderen dat ze de stem van een geitje hoorden en daar hadden ze de hele week alsmaar naar gezocht, en opeens ontdekten ze mij in de boom en mijn ouders hebben ze toen niet ondekt.’

‘Dus jou hadden ze ontdekt?’

‘Ja, maar alleen de kleintjes. En ik heb me heel goed verstopt zodat de vader niets zag, maar die kleintjes zaten achter me aan, voor hen was ik helemaal niet bang, ze keken me zo lief aan, ze waren lichtbruin, helemaal niet zoals hun vader.’

‘Voor de vader zou ik bang geweest zijn.’

‘Ja, dat zei ik toch, voor hem was ik heel erg bang.’

‘Jullie daar hebben daarnet toch ook gezegd dat jullie een wolf hebben gezien?’ (Er reageren zes kinderen. Maar ze vertellen voornamelijk dat ze wolven op de televisie hebben gezien).

‘Bij Dracula komt een wolf voor. Maar Dracula is sterker dan de wolf.’

‘En wat denken jullie, waarom was de geit helemaal niet bang voor de wolf?’ ‘Ja, omdat ze al een ideetje had gekregen.’

‘Heel goed, ze had immers al een idee gekregen wat ze wilde doen om haar kinderen te redden.’

‘Ja, maar toch hebben ze heel veel geluk gehad dat hij ook niet de moeder heeft opgegeten.’

‘Hij kon de moeder toch helemaal niet opeten, want ze had een schaar en daarmee kon ze hem makkelijk zijn staart afknippen.’

‘En vertel eens, hebben jullie wel eens een geit gezien?’

‘Ja, ik heb een geit met achttien kinderen gezien.’

‘Waar heb je die gezien?’

'Die kwam langs mijn raam toen ik op de boerderij was en toen heb ik ze allemaal tegelijk geteld en met de ouders erbij waren het er eenentwintig.'

'Wat zouden jullie als jullie bij de geitjes geweest waren gedaan hebben om ze te helpen?'

'Dan zou ik eerst de wolf doden, dan kan hij niet meer opeens de geiten opeten. Ik zou gewoon een mes halen en hem als hij tevoorschijn kwam gewoon doodsteken.'

'En als hij probeert bovenop me te springen dan zou ik hem gewoon met mijn voet wegduwen.'

'En ik zou meteen een kanon meebrengen en als hij komt dan schiet ik meteen een kanonskogel op hem af.'

'Je kan toch ook een geweer halen - ja, een geweer is goed, dan kan je meteen richten en hij ziet je niet.'

'Natuurlijk ziet hij me - anders zou ik doorzichtig moeten zijn.'

'Ha, doorzichtig, dat zou het allerbeste zijn, dan kan hij me helemaal niet zien en mijn wapen ook niet.'

'Maar je zou hem ook heel goed onder je kleren kunnen verstoppen en jezelf ook verstoppen en dan om de hoek schieten.' 'Ja, maar met een geweer gaat het niet, waar moet ik dan zo gauw een geweer vandaan halen, dat duurt wel iets te lang.' 'Het zou veel beter zijn om een groot geitehuis te bouwen, heel groot en stevig, dan kan de wolf er jarenlang omheen lopen en nooit bij de geiten komen.' 'Ik had nog een beter idee gehad. Een heel groot huis en een man die op alle geiten past, dan kan de wolf ze niet opeten.'

'Ik denk dat als de wolf komt dat ik dat dan van te voren aan mijn mammie had gezegd.'

'Ik zou een kannonnenhuis bouwen en als de wolf komt gaat het kanon vanzelf af. Ik zou een kanon voor een opening in de ruit zetten, ik zou er een klein gat in maken en steeds als de wolf komt gaat hij vanzelf af en dan kan hij de geitjes niet opeten.'

'Of ik klim snel op het dak en dan ben ik met een goede vriend en die geeft me snel een kanon en dan klauter ik boven op het dak en dan verstop ik me op het dak en ga naar de andere kant waar de wolf niet kijkt en waar het dicht is en hij kan er daar niet door en steeds als de wolf komt zeg ik tegen mijn vriend: "Ga alsjeblieft gauw weg daar!" En dan smijt ik een bom van het dak naar beneden bovenop de voet van de wolf!'

'Ja, op zijn voet, dat zou goed zijn, dan kan hij ook niet meer weglopen.'

'Dus als de geitjes jullie gehad hadden dan was er niets met ze gebeurd.' 'Ik heb nog een goed idee. Ik zou in een vliegtuig gaan en dan zou ik steeds van boven kunnen zien of de wolf eraan komt en van boven zou ik hem kunnen doodmaken en dan zou ik hem in een oven stoppen en braden en hem opeten.'

'Maar een wolf kan je toch niet opeten.'

'Ik denk dat hij heel bah smaakt.'

'Ik zou een stekelvliegtuig hebben.'

'Een stekelvliegtuig, wat is dat nou weer?'

'Nou, een vliegtuig dat van onderen een hele scherpe stekel heeft waarmee hij recht op de wolf af kan vliegen en hem zo kan opprikken en als hij dan dood is kan je hem het vliegtuig intrekken. En dan heb ik een grote zak en daar stop ik hem in.'

'Ik zou de wolf helemaal niet doodmaken. Ik zou zijn oren dichtplakken zodat hij niets meer kan horen, met een heleboel Uhu en dan kan hij niet horen dat er iemand naar hem zoekt.'

'Dan moet je hem ook iets voor zijn ogen plakken.'

'Of voor zijn neus - dat zou toch ook heel goed zijn, dan kan hij niets meer ruiken en weet hij niet waar ik ben.'

'En voor zijn mond, dan praat hij niet meer en vooral kan hij dan niets meer opslokken.'

Kleuterschool 3

Particuliere kleuterschool in de binnenstad, de kinderen stammen voornamelijk uit de lagere klassen. Er zijn een paar moeilijke kinderen bij, eentje stotterde, een ander had helemaal grote moeilijkheden met praten, eentje was zeer agressief. Een paar kinderen, ook de agressieve jongen, zijn er de hele dag. Er is een psycholoog aan de school verbonden. De drie pedagogisch geschoolde leidsters treden zeer liefdevol op, voorzover een vervanging voor het gezin kan worden geboden, wordt die hier ook gegeven. Vijftien kinderen, gemiddelde leeftijd vier tot vijf jaar. Een kleine ruimte met kindertekeningen aan de muren, op de vloer ligt overal speelgoed verspreid. De kinderen waren toen ik binnenkwam aan het kleien.

Het vertellen was hier het lastigst, ik werd voortdurend door opmerkingen onderbroken. De agressieve jongen, die al bijna de lagere school-leeftijd had, probeerde me steeds een zin voor te zijn en verbeterde daarbij onafgebroken mijn verhaal aan de hand van een cassette die hij thuis had en waarop het sprookje natuurlijk veel meer werd opgesmukt. De kleuterleidster vertelde me naderhand dat het altijd zo ging, dat hij er niet tegen kon niet in het middelpunt te staan.

De kinderen luisterden zeer ongeconcentreerd en de nabespreking duurde daardoor ook niet erg lang.

Ook het bij elkaar brengen voor het vertellen ging al heel moeilijk en de kinderen brachten slechts uiterst aarzelend hun stoelen dichterbij.

Tijdens de snurkscène begonnen de kinderen spontaan te snurken.

Op het punt dat het zevende geitje in de klokkast wordt aangetroffen, noemden de kinderen alle methoden die de wolf had kunnen gebruiken om ook het kleinste geitje nog te vinden; maar dan stelden ze eensgezind vast dat de wolf ten eerste te groot was om in de klokkast te komen en ten tweede te dom om het deurtje open te doen. Het sprookje werd bij deze passage dus langdurig onderbroken. Het speet de kinderen ook buitengewoon dat de klokkast niet groot genoeg was om alle geitjes te herbergen.

Van henzelf kwamen - dat was de eerste en enige keer - geen vragen en daarom vroeg ik:

‘Wie van jullie kende het sprookje al?’

(*Ongeveer de helft van de kinderen beaamde dat*).

‘Het is een mooi sprookje, maar toch bevalt me iets niet, de geitjes waren niet voorzichtig geweest.’

‘Dat vind ik ook. Ze hadden kunnen zeggen, laat ons ook je andere poten zien.’ ‘Of ze hadden toch ook uit het raam kunnen klauteren.’

‘Of ze hadden toch kunnen zeggen: laat je gezicht zien - dat was dan helemaal zwart geweest.’

‘De wolf heeft toch een heel ander gezicht als die geit, hij heeft toch een heel lange bek.’

‘Bijvoorbeeld 's nachts en er wordt gebeld, dan kan de wolf daar toch buiten staan...’

‘En 's nachts weet je helemaal niet wie er buiten staat als er geklopt wordt.’ ‘Dan moet je eerst vragen of uit het raam kijken.’

‘Of door de deur, daar zit toch zo'n kleine spleet, daar kan je doorkijken en dan zie je de wolf meteen.’

‘Je kan ook de politie halen.’

‘Maar de wolf had toch kunnen zeggen: hier is de postbode.’

‘Had jij dan meteen opengedaan?’

‘Nee, zonder te kijken doe ik niet open.’

‘Als de geitenmoeder thuis was geweest, hadden de kinderen niet bang hoeven zijn, want zij heeft zo'n lange voet.’

‘Wat kan ze dan met die lange voet doen?’

‘Nou, hem op zijn bek slaan natuurlijk.’

‘Hoorns heeft ze ook op haar kop. Daar had ze de wolf toch op kunnen vastprikken.’

‘Maar wij zijn niet bang voor de wolf. Die wolf is toch niet in de kleuterschool.’ ‘Die wolf bestaat alleen in sprookjes, in het sprookjesboek.’

‘Maar er bestaat er ook een in het echt, in het bos.’

‘En heel hoog in de bergen, heel, heel diep in het bos, daar is de wolf.’

Nu vond de kleuterleidster het verstandiger de nabespreking te beëindigen, omdat een aantal kinderen angstig en anderen te onrustig werden.

Wel waren de kinderen bereid het sprookje als rollenspel te spelen. Heel handig gaf de kleuterleidster een paar kinderen een ‘witte poot’ door papier om een van hun handen te wikkelen en de kinderen werden wat minder gespannen en vrijer toen de wolven meer voor de lol achter de verschrikte, vluchtende geitjes aangingen. Hierbij sprong de agressieve jongen zo stormachtig op de geitjes af dat een klein meisje ongelukkig op haar achterhoofd viel en begon te huilen. Dit maakte een voortijdig einde aan het spel.

Kleuterschool 4

Gemeentelijke kleuterschool buiten München in een wijk met veel eenvoudige nieuwbouwwoningen, maar ook flats en oudere eensgezinswoningen. Een groot complex, crèche, dagverblijf en kleuterschool in één. Hier werd een groep van achttien kinderen samengesteld die alleen uit vier-en vijfjarigen bestond. De kinderen kwamen bijna zonder uitzondering uit de middenklasse, de vaders waren ambtenaren, ingenieurs enz.

De kinderen kwamen ietwat schuchter over en tijdens het vertellen was het haast volmaakt stil.

Onder het verhaal werd een van de meisjes blijkbaar bang. Ze stopte een duim in haar mond, bedekte met de andere hand haar neus en legde met de eerste hand nog een hoek van haar schort over haar gezicht. Toen wij bij de passage kwamen waarin de geitjes de deur opendoen, mompelde ze meerdere malen: ‘Waarom hebben de geitjes opengedaan? Waarom hebben de geitjes opengedaan?’ Omdat de leidsters hier niet zoals normaal gebruikelijk tussen, maar achter de kinderen zaten, merkte niemand iets van de toestand van het meisje, dus nam ik bij de nabespreking onmiddellijk haar vraag op.

‘Ja, waarom hebben de geitjes de deur dan opengedaan?’

‘Ze hebben niet goed genoeg opgelet, ze hadden toch kunnen kijken of het de wolf was.’

‘Door het sleutelgat!’

‘En als hij geklopt had, had ik helemaal niet opengedaan, ik had me meteen verstopt.’

‘Als hij was gekomen had ik de deur afgesloten.’

‘En ik had me verstopt.’

‘Ik heb thuis ook een staande klok, daar verstop ik me altijd in en daar zou de wolf me nooit hebben gevonden. En ik zou ook de deur van binnen heel stevig hebben vastgehouden.’ ‘Ik zou me heel goed in de badkuip verstoppen en dan zou ik een gat maken en als ik dan een gat heb schiet ik daar een pijl doorheen.’

‘De molenaar was bang toen de wolf zei: Ik eet je op, maar ik zou niet bang geweest zijn, ik zou mijn zwaard pakken en hem doodsnijden.’

‘Ik zou ook niet bang geweest zijn. Ik had hem toch kunnen bijten. Ik had hem doodgebeten.’

‘Ik heb een keer een wolf gehad, die was heel klein, toen heb ik hem in een kooi gestopt en die heel goed dichtgemaakt. Ik heb de vogel eruit gelaten en hem heel stevig dichtgebonden, zodat de wolf er nooit meer uitkan.’

‘Ik had de wolf nooit opgesloten, ik had hem met een geweer doodgemaakt. En dan had ik hem gegrilld en opgegeten.’

‘Waarom nu juist gegrilld?’

'Ja, omdat je hem dan ook aan een spies kan prikken.'

'Hebben jullie dan wel eens een wolf gezien?'

'Ja, ik ben eens op een boerderij geweest en daar waren een heleboel wolven in een stal. En daar heb ik naar binnen geloerd en ze allemaal om de beurt met een pijl doodgeschoten.'

'Ik was een keer in het bos en toen wilde een wolf me opeten, maar ik ben heel snel in een boom geklommen en toen wilde hij ook omhoog komen, maar toen ben ik heel snel boven op de boom gegaan en heb ik een pijl naar beneden geschoten, recht in zijn bek, hij wilde toch naar boven komen, maar toen kon hij niet meer en is hij naar beneden gevallen en heb ik hem gegrild - met mijn mammie. Dat was heel lekker.'

'Ik heb ook een wolf doodgemaakt. Ik heb hem met een bijl in stukjes gehakt.’ ‘Ik heb hem met mijn zwaard doodgeschoten.’ ‘Ha - met een zwaard kan je toch geen pang-pang doen.’

‘Ik bedoel toch ook alleen dat ik hem met het zwaard naar beneden heb geduwd. Ik zat toch heel hoog boven in de boom.’

‘Ik zat ook helemaal boven.’

‘Ik ook.’

‘Ik ook. Helemaal bovenin.’

‘En hebben jullie de wolf toen naar huis gebracht?’

‘Ja, maar hij was zo zwaar. Maar ik had een rugzak bij me.’

> En ik ben met heel veel geitjes - heel heel veel en ook met de geitenmoeder in een holle boom gegaan en daar hebben we ons verstopt. En toen de wolf langs de boom omhoog wilde krabbelen - nee, er waren een heleboel wolven en die zijn van alle kanten omhoog gekrabbeld en ik had heel veel pijlen bij me en toen heb ik ze allemaal neergeschoten.

‘Hoeveel pijlen had je dan bij je?’

‘Driehonderdduizend! En ik had ook veel grote zakken bij me en daar hebben we de wolven ingestopt en naar huis gesleept. En alle geitjes hebben me geholpen.’

‘Hoe ben je dan met alle geitjes in die hoge boom gekomen?’

‘Nou, met de lift natuurlijk. We zaten heel, heel hoog in de top.’

‘Nou, dan waren de geitjes bij jullie uitstekend beschermd geweest, jullie hadden allemaal geweten hoe je zo n boze wolf moet aanpakken. En ze hadden helemaal niet bang meer hoeven zijn.’

(*De kinderen allemaal door elkaar:*) ‘Nee, nee, omdat wij ook helemaal niet bang zijn.’

In aansluiting op de nabespreking vormden we een kring en speelden ‘Er is een wolf in de bron gevallen, ik heb hem horen plonsen, als hij er niet ingevallen was, was hij niet verdronken’. Aan dit spel deed ook het angstige meisje enthousiast mee en was weer volkomen gekalmeerd. Voor een rollenspel was in dit geval geen tijd meer.

Kleuterschool 5

Gemeentelijke kleuterschool buiten München, die voornamelijk door kinderen uit middenklasgezinnen wordt bezocht. Vaders: ambtenaren, employé's; moeders: geen van allen werkend, de kinderen waren alleen 's ochtends op school. Gemiddelde leeftijd vier tot vijf jaar. Hier was het echt gezellig, een mooie, grote, lichte kamer, en de kinderen pakten toen ik binnenkwamen juist hun meegebrachte broodpakketjes uit. De kinderen verheugden zich op het verhaal. De groep bestond uit zeventien kinderen.

Onder het vertellen werd er vaak geïnterrumpeerd, maar niemand deed dat storend, het waren alleen bijzondere drukke kinderen.

‘Maar er zijn toch meer wolven...’

‘Je bedoelt dat er weer een andere wolf kan komen. Ja, maar denk je niet dat de geitjes nu beter zullen oppassen?’

‘Ja-ja!’

‘Ze moeten tegen hun moeder zeggen dat ze de sleutel mee moet nemen.’

‘Dan zaten ze opgesloten en kan alleen de moeder binnenkomen.’

'Want omdat de moeder ze niet heeft opgesloten is de wolf naar boven gekomen en heeft de deur opengedaan.'

'Ach joh - de wolf kan toch ook het raam kapot maken.'

'Maar hij kan niet vliegen.'

'Nee, dat kan hij niet.'

'Maar de geitenmoeder kan het raam toch ook heel stevig dichtdoen, dan komt hij er toch ook niet in.'

'Maar de wolf kan de ruit toch inslaan.'

'Maar hij kan de rolluiken stukslaan en dan kan hij er toch nog door.'

'Hij is heel sterk. Hebben jullie wel eens een wolf gezien?'

(*De kinderen roepen ja en nee door elkaar*).

'Ik heb eens een wolf gezien, hij was vrijgelaten en weggerend, maar hij heeft mij helemaal niet gezien.'

(*Nu beginnen verscheidene kinderen over dieren die ze in het bos hebben gezien te vertellen*).

'*Maar hoe zat het nu met de wolf - denk je dat hij door het raam zou zijn gekomen?*'

'Misschien. Maar hij kan toch ook de deur kapotslaan.'

'Maar ze hadden misschien ook de luiken kunnen dichtdoen.'

'Als de geitjes uit het raam hadden gekeken dan had de wolf ook zijn gezicht wit kunnen maken.'

'Ja, dat had hij kunnen doen, maarzo slim was hij niet.'

'Dan had hij zich ook helemaal wit kunnen maken.'

'*Als jullie bij de geitjes waren geweest*, *wat hadden jullie dan gedaan?*'

'Ik zou de geitjes met het verstoppen helpen...'

'Ach jij, als ik bij de geitjes was geweest zou ik op ze gepast hebben...' 'Ik zou uit het raam kijken en oppassen en als de wolf kwam zou ik een kanon nemen en op de wolf schieten.'

'Ik zou een zweep kopen en de wolf met die zweep slaan.'

'En ik zou een bed voor het raam, of beter nog, voor de deur schuiven.'

'Maar hij kan het bed kapotslaan.'

'Denk je dat hij zo sterk is?'

'Ja, zo sterk is hij. En dan moet hij nog alle kussens en dekens opeten.'

'Ja, dat zou niet zo makkelijk zijn. Als jij erbij was geweest dan was de wolf er zeker niet ingekomen. '

'Ik had iets veel beters gedaan als de geitjes.'

'*Ja, hoe had jij dan gedaan?*'

'Ik had bij de deur gestaan en had in de gang gekeken en als ik de wolf zag dan bel ik de politie.'

'Ja, maar als de politie komt, dan kan de wolf ook de politie opeten.'

'Maar de politie kan de wolf doodschieten.'

'Ik had een masker opgezet en dan had de wolf helemaal niet gezien wie ik ben.' 'Ik had een smurfenmasker opgezet.'

'En ik had een muts over mijn gezicht getrokken en alles zwart en me helemaal zwart aangekleed en ik was voor een zwarte muur gaan staan, nou - dan ziet de wolf me helemaal niet.'

'En ik had een duivelsmasker opgezet.'

'En ik een Pinokkio-masker.'

'En ik had een tovenaarsmasker opgezet.'

'En ik had een heksenmasker opgezet.'

'En ik had een politiemasker opgezet.'

'Maar dan was de wolf goed bang voor jullie geweest!'

'En dan had ik geschoten pang-pang-pang...'

(*Daarop begonnen de kinderen door elkaar te schreeuwen, met hun handen denkbeeldige pistolen en geweren na te doen en daarmee te schieten*).

‘*Nou goed, de wolf is dood. Nu hebben we de wolf doodgemaakt. Maar let goed op, nu is de wolf dood en wij zijn allemaal heel blij dat hij helemaal dood is, nu is hij helemaal dood en kan hij ons helemaal geen kwaad meer doen. Zullen we nu het spelletje “Er is een wolf in de bron gevallen, ik heb hem horen plonsen” doen?*’

Na driemaal dit spelletje te hebben gedaan speelden de kinderen het hele verhaal driemaal achtereen als rollenspel. Heel duidelijk was de rol van de wolf hier net zo aantrekkelijk als die van de geitjes en iedere keer hadden we zeker zes wolven. Zonder twijfel was ook hier zoals steeds de rol van het kleinste geitje het meest geliefd en de kinderen vochten erom.

Vertaling: Pieter Cramer

Uit: *Und wenn sie nicht gestorben sind* herausgegeben von Helmut Brackert.

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975

Renate Meyer zur Capellen

Kinderen luisteren naar een sprookje, worden bang en verweren zich

In dit artikel wordt een poging gedaan de reakties van de kinderen in de vijf verschillende groepen volgens ontwikkelingspsychologische denkbeelden, zoals die door de psychoanalyse ontwikkeld zijn, te interpreteren.[1.]

Alle kinderen identificeren zich met de zeven geitjes, herkennen zichzelf erin en reageren rechtstreeks op de verborgen betekenis van dit sprookje, op een fragment uit hun eigen kinderverleden. Alle antwoorden van de kinderen zijn aan een bepaalde situatie gebonden: er is een nieuwe situatie met een vreemde vrouw die iets voor ze meebrengt, iets moois, want ze wil hen een sprookje vertellen. Tijdens het optreden van de vreemde vrouw bevindt iedere groep zich in zijn eigen situatie, die gevormd wordt door het gebeuren in de groep, waarvan de individuele kinderen met bepaalde verwachtingen, bepaalde handelingen en gemeenschappelijke ervaringen deel uitmaken. Hier zegt de waarneemster wel iets, maar heel weinig over, alleen dat wat ze waarneemt. Daarbij is de direkte waarneming moeilijk te scheiden van de op bepaalde gegevens berustende interpretatie van de situatie door de vertelster, zodat het bijvoorbeeld niet te verklaren is waarom de ene groep onrustiger is dan de andere. Het kader, de toestand van het moment, namelijk de aanwezigheid van een vreemde, stimuleert een ervaring uit de allervroegste kinderjaren die rechtstreeks met het sprookje kan worden verbonden: wie of wat is vreemd? Wie is behalve de vertrouwde moeder ook goed? Wat van het vreemde, het nieuwe is niet goed maar slecht?

Volgens bevindingen uit de psychonanalyse herkent een baby pas na ongeveer acht maanden het gezicht van de moeder en kan het dan pas met zekerheid van een vreemd gezicht onderscheiden. Het kind reageert dan met een onbehaaglijk en angstig gevoel op het hem niet vertrouwde nieuwe. Vanaf dit tijdstip oriënteert de baby zich wanneer er een vreemde persoon in zijn gezichtskring komt aan het gezicht van de moeder. Hij kijkt naar het gezicht van de moeder en herkent aan haar uitdrukking of hij deze nieuwe persoon ook vriendelijk kan aanvaarden of dat hij zich beter kan afwenden.[2.] De kinderen in de verschillende groepen konden de vreemde, nieuwe vrouw vriendelijk - vol verwachting aanvaarden, omdat de hen vertrouwde kinderverzorgster deze vrouw, als zijnde goed, had aangekondigd. Ook konden ze aan het gedrag van hun verzorgster aflezen dat zij de vreemde vriendelijk aanvaardde. Ze konden zich dus ook op het meegebrachte geschenk, het sprookje, verheugen.

Wat gebeurt er als moeder niet thuis is? Als er niet een vertrouwd persoon kan zeggen of het nieuwe goed of slecht is? De geitenmoeder vertrok. Ze vertelde haar kinderen een aantal kenmerken van het kwaad, waar ze tijdens haar afwezigheid op moesten letten. Maar haar aanwijzingen waren onvolledig. Ze heeft de wolf die de kinderen, de geitjes, wil opeten als het kwaad aangeduid, zoals de vos, voor wie moeder haas haar kinderen waarschuwt in het sprookje *De hazenschool*, de haasjes opeet. Het kwaad heeft de gedaante van een levensgevaarlijke achtervolger. Maar waar kan je hem aan herkennen?

Aan de aanwezige moeder hadden ze het kunnen vragen, maar de afwezige is alleen in staat de genoemde kenmerken van het vijandige, van het kwaad in hun herinnering op te roepen. Maar aan het kwaad vermomd als de moeder zijn ze hopeloos overgeleverd. Dat betekent echter dat deze geitenkinderen, net als de baby in de allereerste tijd van zijn leven, niet helemaal zeker zijn van hun waarneming van de moeder en de kenmerken die haar van het vreemde onderscheiden. Ook het oudere kind heeft nog lange tijd moeite met het taxeren van volwassenen die de niet-moeder, resp. de niet-ouders zijn. De door verlangen opgeroepen verwachting in ieder mens de goede, weldadige moeder terug te vinden is groot en wordt, goddank, niet uitsluitend teleurgesteld.

Maar niet alleen het verlangen naar het goede richt zich op het vreemde, ook de angst voor het ontstaan van tegenspoed, schrikwekkende veranderingen, verwonding en hulpeloosheid wordt makkelijk toegeschreven aan het vreemde, zoals heel wat Vreemdelingen' op dorpen moesten ondervinden. Het vreemde is slecht. Waarom?

Een kind heeft niet alleen goede ervaringen met de moeder, maar het kent vanaf de eerste levensdag ook onbehagen, spanning, tegenzin en verdriet, gevoelens die het aan een slechte buitenwereld wijt.[3.] Alleen het aangename, ontspanning gevende, plezierige behoort bij hemzelf. Deze toestanden van ontspanning, van welbehagen, en van spanning, van onbehagen, worden later met ervaringen met de aanwezige en de afwezige moeder in verband gebracht. De vroegste ervaringen met een goede en een slechte moeder kan het kind echter niet aan de hand van bepaalde kenmerken onderscheiden, omdat, zoals al gezegd, de vroegste ervaringen van wel- en onbehagen in een tijd worden opgedaan waarin het kind slechts diffuse totaalsituaties kan waarnemen. Zo is het ook mogelijk dat in deze allervroegste tijd vader en moeder als één persoon, een eenheid, of uitwisselbaar kunnen voorkomen.[4.] Het sprookje *De wolf en de zeven geitjes* stimuleert dus eerst in het kader van de vertelsituatie met een vreemde die vroegste situatie van de kleuter, die zich slechts geleidelijk tussen de moeder en niet-moeder kenmerkend kan oriënteren, met de primaire verwachting - die door de geitenmoeder wordt uitgesproken - dat het vreemde niet goed is, maar daarentegen met de primaire hoop dat het vreemde toch goed zal blijken te zijn. De geitenmoeder weet dat het kwaad zal proberen tot haar kinderen door te dringen. In de realiteit komt dat overeen met de waarschuwing voor boze mannen: 'Doe de deur voor niemand open als ik weg ben!'. Voor de innerlijke toestand van de kleuter betekent het nog iets anders. De afwezige moeder veroorzaakt onaangename gevoelens bij het kind. Het is verdrietig omdat het zich verlaten voelt, woedend omdat het zo machteloos en hulpeloos is, en hongerig en gretig als het te lang moet wachten.

De geitjes stellen de moeder gerust: 'Lieve moeder, we zullen goed oppassen, je kunt met een gerust hart gaan'. Ze weten echter niet wat ze de aanwezige moeder in goed vertrouwen toezeggen, welke zorgen de afwezige moeder hen zal brengen. Want de boze wolf is in de voorstelling van de kinderen tijdens de afwezigheid van de moeder de verpersoonlijking van hun eigen ongeduldige, gretige, woedende gevoelens, waarvoor ze hen niet kan behoeden als ze langere tijd afwezig is. Dat vreemde, nieuwe, niet vertrouwde, onbekende leent zich bij uitstek voor het opnemen van de eigen spannende, en daarom naar buiten tredende gevoelstoestanden en fantasieën.

De moeilijkheden die kinderen, en vaak ook volwassenen nog, hebben om 'goed' en 'slecht' van vreemde mensen door bepaalde kenmerken te onderscheiden vindt haar diepste wortels in deze vroegste periode van de kinderjaren.

De diffusiteit waarmee de moeder waargenomen wordt, komt in sprookjes niet alleen door het probleem waaraan men haar afgezien van de lieflijke stem en de witte poten kan herkennen, tot uitdrukking. De geit is een moeder met hoorns. Bij geiten duiden de hoorns niet het onderscheid van geslacht aan. En een geitenvader is er dan ook niet. Is de geit man en vrouw, vader en moeder tegelijk?

Maar ook de wolf is niet overtuigend man of vrouw. Hij kan na twee vergeefse pogingen toch aantonen dat hij de moeder is: hij slikt de kinderen levend door, een baarmoeder-fantasie, zoals die bij kinderen heel vaak voorkomt (de eierstok als boom waarin de levende kinderen tot hun geboorte hangen). Is er dus een beeld van de boze moeder, de afwezige, waartegen de slechte, met elkaar verstrengelde gevoelens zich richten? Als het slechte, het nieuwe, het onbekende schijnt hij op het eerste gezicht een man te zijn. Waneer de baby zich langzaam uit de symbiose met zijn moeder begint los te maken, is de vader nieuw. Hij is niet zo vertrouwd als de moeder, zijn lichaam voelt anders aan, zijn stem is zwaarder, hij houdt het kind anders vast. Zo wordt het eigen onbehagen als een van buiten komend kwaad overeenkomstig de vroegste ervaringen vrij makkelijk als van de vader afkomstig ervaren.

Daar de wolf voor de geitenkinderen zo moeilijk herkenbaar is, zo lastig van de moeder te onderscheiden, kan hij zowel voor de slechte moeder als voor de slechte vader staan. Hij heeft de gedaante van een levenvernietigend noodlot dat in lang vervlogen tijden de kinderen in de realiteit bedreigde: overbodige, ongewenste kinderen werden gedood, door de vader als gezinshoofd en door de moeder als haar krachten om te voeden en op te voeden waren uitgeput.

Het jongste kind heeft hier zoals ook in andere sprookjes een bevoorrechte rol: het kan overleven omdat het bijzonder slim is of omdat het bijzondere vaardigheden bezit. Misschien wordt het alleen gespaard omdat het als kleinste de minste voeding nodig heeft of omdat het nog een lange tijd voor de boeg heeft voor het groot is en als rivaal voor de vader gevaarlijk wordt. Alle kinderen zouden het jongste kind willen zijn - nog het dichtst bij de moeder - en alle kinderen willen van ganser harte dat het jongere broertje of zusje daarheen gaat waar het vandaan komt, namelijk terug in de moederschoot (de klokkast).

Zo spreken er veel kinderangsten en - wensen uit dit sprookje, - hoe reageren kinderen van tegenwoordig op dit sprookje wanneer het hen wordt voorgelezen?

Alle kinderen reageren angstig, ze identificeren zich met de geitenkinderen en voelen hun verschrikkelijk lot intens mee. Maar de kinderen gaan in de verschillende groepen op verschillende manieren met deze angst om. En ook deze angst heeft verschillende zwaartepunten: ze zijn bang voor het slechte in de vorm van de wolf die van buiten binnendringt zonder dat je er iets tegen kan doen. Ze zijn bang zonder de hulp van hun moeder te zijn en zijn ook bang dat de moeder als bescherming te zwak blijkt. Ze zijn voor alles bang voor hun eigen machteloosheid en hulpeloosheid, die hen zonder dat ze zich kunnen verweren aan het onbekende, het slechte overlevert. In alle groepen treden vormen van het overwinnen van angst op, maar ook hier liggen de accenten verschillend, al naar gelang de samenstelling van de groep. De kinderen trachten hun cognitieve bekwaamheden in te schakelen om het gevaar tegemoet te treden of het te bagatelliseren, resp. te verloochenen. Ze trachten de gevaarlijke wolf te bestrijden en te vernietigen, vaak in groteske fantasieën over almachtige krachten en vindingrijkheid. Ze laten de moedergeit slim en goed bewapend zijn. Zelf zijn ze vindingrijk met betrekking tot weglopen, verstoppen, ontkennen van het gebeuren en in één vindt er een geval van identificatie met het slechte plaats, door *zijn* sluwheid en list.

Groep 1

In deze groep hebben kinderen en volwassenen blijkbaar een zeer vertrouwelijke band met elkaar, maar ze zijn wel van lihamelijk contact afhankelijk. Het duurt lang voor ze zich op de situatie met de nieuwe persoon hebben ingesteld, de onrust ebt slechts geleidelijk weg. Het nieuwe, zoals men ook kan verwachten, heeft zekere storingsfactoren.

De eerste reaktie aan het eind van het sprookje na de woorden: ‘En van vreugde maakten ze met hun moeder een rondedans om de bron’, sluit bij een vertrouwde onschuldige situatie aan: ‘Op één been’, zegt een kind en een ander: ‘Ja, en boven hielden ze elkaars handen vast’. Ik neem aan dat het hier om een gemeenschappelijke voorstelling van een gevouwen en uitgeknipte rij papieren poppetjes gaat, waarbij de poppen elkaar een hand reiken en op één been, d.w.z. twee aan elkaar dansen. Deze papieren poppetjes kan je bovendien nog zelf maken. Ook de herinnering van een kind aan het geluid, ‘splatsch’, van een in de bron vallende wolf op een cassette is een herinnering aan iets vertrouwds. Hier wordt dus het vertrouwde, het bekende, het werkelijke dat je zelf kan maken of met een cassetterecorder zo vaak als je wil kan reproduceren, resp. onderbreken in eigen regie tegenover de angst voor het machteloos overgeleverd zijn geplaatst.

Met de vraag van de vertelster: ‘Was het een lieve geit?’ begint nu een vorm van groepsreakties in een bepaalde richting: de verwijzing naar de goede, lieve moeder of de misschien niet goede, niet lieve moeder. Natuurlijk is de moeder lief, beslissen de kinderen. ‘Ze hield van haar kinderen, die laat ze toch niet in de buik van de wolf zitten.’ Dit kind is verontrust door de voorstelling in de buik van de wolf te zitten en tegen de angst daar gelaten - verlaten - te worden, haalt ze de goede moeder erbij. De volgende vraag van de waarneemster wil de angst doen verminderen, maar ze versterkt die eerder: ‘Waarom heeft de wolf de geitjes allemaal tegelijk in hun geheel opgeslokt?’ Ze verwijst hiermee naar de gulzige wolf - ofwel het gretige, ongeduldige kind in zijn onbeteugelde instinctieve drang die de goede relatie tussen moeder en kind bedreigt. De kinderen gaan hier echter niet op in: zij houden vast aan de realiteit als bescherming tegen deze bedreigende fantasieën (sprookjes): in sprookjes (in de fantasie) moet het goed aflopen, daarom worden de geitjes in hun geheel opgeslokt. Een echte wolf zou de kinderen met zijn scherpe tanden verscheuren.

Maar een echte wolf kom je toch nooit tegen, denken de kinderen heimelijk. Net zo min als de walvis die Pinokkio in zijn geheel doorslikte, opdat hij er weer ongedeerd uit kon komen. Want ze hebben een vreselijke angst net als de geitjes in een donkere buik te worden opgesloten en er niet meer uit te kunnen. Zo vraagt de waarneemster dan ook: ‘Denk je dat de geitjes erg bang zijn geweest in die buik?’ Nu kunnen de kinderen iets formuleren van wat hen angst aanjaagt: ze zouden nooit meer ongedeerd uit de buik kunnen komen, in de buik is het donker en er zouden geesten kunnen zijn, in de buik zouden ze geen lucht krijgen en wel moeten stikken.

Er ontstaan beelden van het angstaanjagende en die angst komt dichterbij. Het zijn beelden van de ‘buik’, van het inwendige lichaam dat je niet kan zien, waar je niet ongedeerd uitkomt, waarin je stikt. Deze donkere ruimte is het onbekende, een onnaspeurlijke en daardoor onheilspellende ruimte waarin zich al het afschrikwekkende en angstaanjagende kan bevinden wat je je maar kan voorstellen, omdat je het niet kan zien en omdat je de vaardigheden die je ter beschikking staan - zien, onderzoeken en benoemen - daar niet kunt aanwenden. De geesten zijn dan datgene wat aan de andere kant van de door eigen vaardigheden te veroveren wereld ligt, zij zijn het onbeteugelbare. Deze angst kan zowel betrekking hebben op ervaringen in een donkere ruimte in de nacht als op fantasieën over het lichaam van de moeder, waaruit de kinderen komen en misschien, zoals bij de wolf, naar terug kunnen als ze dat erg graag willen. Het is dus ook een plek van een eigen, donker verlangen. De voorstelling van het opgesloten zijn, het stikken in een ruimte kan echter ook een beeld zijn voor de overmachtige omhelzing door volwassenen, voor een verstikking in de liefde of verboden van de moeder (of vader), maar ook kan het een beeld zijn voor de als tè klein ervaren plaats tussen meerdere broers en zusjes. De angst komt voelbaar dichterbij en de kinderen trachten zich daartegen te verweren. Ze herinneren zich een redding uit het gevaar: het kleinste geitje is het gelukt. ‘Maar het kleinste geitje was heel slim, omdat het in de kast van de klok is gesprongen en daar vindt de wolf het zeker niet.’ Degene die een kastklok heeft, zijn eigen hol, door hemzelf gevonden, onderzocht en beheerst, is in veiligheid. ‘De anderen waren dom, omdat ze de deur hebben opengedaan.’ Door dit slim - en dom - zijn - het slimme geitje en de slimme wolf, die zich kon vermommen - in overweging te nemen kunnen de kinderen hun angst van zich afschuiven. Je moet verstandig genoeg zijn om wanneer je alleen, zonder hulp van je moeder bent, het gevaar te vermijden of om eraan te ontkomen. Om het angstaanjagende kwaad nu definitief te vernietigen en zich over de straf en de vernietiging te kunnen verheugen moeten *deze* kinderen eerst nog een moralistische veroordeling uitspreken: de wolf was slim, maar het was slecht, want hij heeft gelogen en bedrogen, hij mag in het water worden gegooid. (Wanneer de moeder niet goed is, iemand bedriegt, dan mag je ook slecht zijn en haar willen vernietigen). Dat met de wolf ook de moeder bedoeld wordt, de moeder die de kinderen alleen heeft gelaten, toont de dadelijk hierop aansluitende accentuerende opmerking dat de moeder ook niet dom was: ‘omdat ze zijn buik heeft opengeknipt. En omdat ze nog eens goed heeft gekeken waar haar kinderen waren’. Hiermee wordt het beeld van de weer aanwezige slimme, moedige, niet-angstige moeder, die met de wolf afrekent omdat ze toch hoorns op haar kop heeft, opgeroepen. Ze heeft een effectief wapen en kan hem daarmee ‘een gat in zijn buik stoten, of in zijn keel, zoals Dracula’.

In tegenstelling tot de kinderen in de andere groepen houden deze kinderen zich niet erg uitvoerig met de vernietiging van de wolf bezig. Je zou het idee kunnen krijgen dat ze angstiger of minder agressief zijn. Ik denk echter dat deze kinderen zich zowel voor het angstaanjagende als ook voor de fantasieën daarover hebben opengesteld en daar met hun cognitieve vaardigheden het meest vergaande op zijn ingegaan, d.w.z. ze zijn de angst met een voor hen mogelijke, reële sterkte tegemoet getreden. Ook hun reaktie aan het eind, die door de waarneemster beschreven wordt, spreekt dat niet tegen. Ze kruipen namelijk allemaal heel dicht tegen de vertelster aan, zo mogelijk op haar schoot, maar ze willen wel het angstige sprookje nog een keer horen.

Als echter in plaats daarvan wordt voorgesteld het sprookje nu zelf te spelen, wil niemand de wolf zijn en alle kinderen dringen onder de tafel tegen elkaar aan. ‘Het laatste geitje trok nog een stoeltje achter zich aan, zette het in een opengebleven plekje en bracht zich vervolgens door er snel onder te kruipen eveneens in veiligheid.’ Het bezinnen op de ik-vaardigheden van het ‘slim-zijn’, waarmee je de angstaanjagende situatie kan herkennen en vermijden, vergde zoveel inspanning dat deze vaardigheden volledig verbruikt zijn. Zo doen ze een beroep op de oudste vorm van behoefte aan veiligheid en bescherming en zoeken lichamelijk contact. Ze zouden eigenlijk in de moeder willen kruipen, terug naar de oorspronkelijke schuilplaats, het lichaam van de moeder (de klokkast). De sequens van de uitlatingen in deze groep is de meest gedifferentieerde en de meest veelzeggende. In de volgende groep wordt de angst heel anders bestreden.

Groep 2

Hier leeft driekwart van de kinderen in een vreemde omgeving, met vreemde gewoonten en een vreemde taal, op zijn minst zijn de ouders vreemden in dit land. Zou het met de slechte ervaringen met de vreemde omgeving samenhangen dat deze kinderen zo sceptisch op de goede afloop van het sprookje reageren? ‘Dat is heel mooi, maar als de kinderen van de wolf weten dat de wolf dood is dan kan het toch weer gebeuren. Want al zijn ze dan net zo groot als de vader een volgende keer doen ze net zo en dan vreet hij ze weer op.’ De resignatie op grond van slechte ervaringen: er is slechts één wolf, er zijn een heleboel wolven en als je denkt dat hij dood is dan is dat alleen maar gevaarlijk, dan stel je je niet opnieuw op het gevaar in, ook al ben je dan net zo groot als de vader.

Je leert niet uit de ervaring met het kwaad, ook al ben je net zo groot als de vader. Blijkbaar heeft ook de vader slechte ervaringen met het vreemde, met het kwade gehad, en was hij net zo hulpeloos overgeleverd als de geitenkinderen.

De waarneemster tracht deze kinderen op de mogelijkheid te wijzen lering uit slechte ervaringen te trekken. ‘Denk je niet dat de geitjes de volgende keer beter zullen oppassen?’ De kinderen vinden dat de geitjes beter meteen goed hadden kunnen oppassen; ze vinden het niet voldoende alleen die ene witte poot te bekijken. Als ze uit het raam hadden gekeken, hadden ze kunnen zien dat de overige poten en het gezicht zwart waren. Van het vreemde moet je *alles* bekijken, niet alleen afzonderlijke delen.

De vertelster stelt met het oog daarop de vraag: ‘Jij zei toch dat je al eens een wolf hebt gezien, vertel eens, hoe zag die er uit?’ Met deze vraag wilde ze de kinderen waarschijnlijk met hun zelf ondervonden, waargenomen werkelijkheid confronteren, maar hierdoor ontstond er voor de kinderen een geweldige ruimte om hun fantasie te laten gaan, ze maakten de meest krankzinnige avonturen en gebeurtenissen mee die voor een deel niet veel meer met het sprookje te maken hadden. (Behalve dan voorzover dit ook als een poging kan worden gezien aan het angstaanjagende, dat op grond van de identificatie met de geitenkinderen voor ieder afzonderlijk kind zo bedreigend is, te ontsnappen).

Zo vertelt een van de kinderen vervolgens uitvoerig hoe het één, nee, twee wolvenfamilies heeft gezien: ‘een wolf met acht kleine kindjes. Ik ben natuurlijk meteen in een boom geklommen en heb me goed vastgehouden, en toen kwam er meteen daarna nog een stel, dat waren meteen tien kleintjes...’ Het kind isoleert zich in zijn eigen, gefantaseerde verhaal: zijn ouders waren er ook en hebben hem geholpen in de boom te komen en de kleine wolfjes, ‘keken me zo lief aan, ze waren lichtbruin, helemaal niet zoals de vader’. - Bang zijn ze voor de vader wolf, de kleintjes kunnen je rustig ontdekken, leeftijdsgenoten zijn ongevaarlijk, ook als ze vreemd zijn. Er ontwikkelt zich nu een enorme wolf-dodingsdrang om te verhinderen dat de wolf de geitjes opeet: met een mes doodsteken, met een voet wegduwen, met een kanon of met een geweer schieten, met een bom en met een ‘stekelvliegtuig, dat van onderen een hele scherpe stekel heeft waarmee het recht op de wolf af kan vliegen en hem kan opprikken...’

Dit alles natuurlijk op zo groot mogelijke afstand, onzichtbaar of vanuit een kanonnenhuis. Of de geitenkinderen worden in een groot huis opgesloten 'dan kan de wolf er jarenlang omheen lopen en nooit bij de geiten komen'.

Een samengaan van angst-plezier is hier onmiskenbaar, het genoegen waarmee hele reeksen van taferelen worden geconstrueerd die de eigen veiligheid garanderen en de boze wolf een zekere dood injagen.

De waarneemster wijst de kinderen steeds weer op hun werkelijke waarneming, op hun cognitieve vaardigheden en confronteert hen met hun gefantaseerde beweringen, klaarblijkelijk omdat ze onbewust merkt dat deze kinderen niet op adekwate wijze met het vreemde, het angstaanjagende kunnen omgaan. De kinderen van de eerste groep waren ook heel bang, een angst die ze met hun cognitieve vaardigheden probeerden af te bakenen. Maar ze behielden, en dat toont het slot van het gebeuren in groep één, tegenover de angstaanjagende fantasieën hun vertrouwen in het beschermende goede, waarbij en waarin ze bescherming zochten. *Deze* kinderen blijven volledig in hun fantasie steken, ze worden steeds groter, moediger, vechtlustiger en alvermogender, brengen grootse daden ten uitvoer, maar kunnen zich eigenlijk niet intensief met het angstaanjagende bezighouden. Ze laten zich ook niet door het vertelde sprookje als gegeven kader beperken, maar bewegen zich in hun eigen verhalen, waarin ze kunnen heersen, beheersen en vernietigen, ze zijn veel groter en potenter dan de arme vader in het begin, die men niet in staat achtte de wolf te herkennen.

Kwa leeftijd onderscheiden deze kinderen zich niet van die uit de eerste groep, maar ze reageren en gedragen zich als veel jongere kinderen, hun scepsis mobiliseert geen ik-vaardigheden om zich te handhaven, maar voert naar een vlucht in de fantasie.

Het is aannemelijk dat hier hun lot zelf vreemd te zijn een rol speelt. Deze zelfde reakties vinden we echter ook in de andere groepen, al zijn ze daar niet zo dominerend.

Groep 3

De kinderen worden als bijzonder onrustig beschreven, ze luisteren ongeconcentreerd en een overmatig agressieve jongen onderbreekt voortdurend, resp. probeert het sprookje aan de hand van zijn cassetteopname zelf te vertellen, sneller, juister, steeds verbeterend enz... Vermoedelijk moet dit kind steeds de aandacht trekken omdat het bang is anders niet meer gezien te worden. In ieder geval is de angst voor de inbreuk van het vreemde, waaraan je hulpeloos zou zijn overgeleverd, bij deze kinderen het grootst en het verlangen zich daartegen te verweren, in werkelijkheid veilig te zijn, is hun centrale thema. Bovendien vergt het hier de meeste moeite de kinderen voor het sprookje bij elkaar te krijgen en ze blijven ongeconcentreerd.

De behoefte aan veiligheid komt al tijdens het vertellen tot uiting wanneer de kinderen onderbreken om de schuilplaat van het jongste geitje, de klokkast, nauwkeurig te onderzoeken en na te gaan of de wolf werkelijk geen kans heeft er in te komen en het geitje toch nog te vinden. De wolf is te groot om er in te komen en te dom om het deurtje open te doen. Ook hier worden reële overwegingen naar voren gebracht en de cognitieve vaardigheden aangewend om de veiligheid te traceren. Toen de diagnose was gesteld dat de plek veilig was, wilden de kinderen dat alle zeven geitjes daar een plaats zouden hebben gehad. Allemaal hadden ze voor zichzelf die plek uitgezocht!

De nabespreking van het sprookje gaat dan ook verder op het thema ‘veiligheid’ en voorzichtigheid. Je moet je ervan vergewissen wat het onbekende dat 's nachts aanbelt of - klopt, kan zijn, misschien de wolf, je weet het niet. ‘Dan moet je eerst vragen of uit het raam kijken.’ ‘Of door de spleet in de deur.’ ‘Je kan ook de politie halen.’

De kinderen hebben het sprookje rechtstreeks naar hun eigen huis verplaatst en spreken over hun eigen nachtelijke angst voor onbekende geluiden, die misschien van een wolf komen, over de angst niemand iets te kunnen vragen en over de angst door een verklede wolf toch te worden verschalkt, d.w.z. ze realiseren zich dat het heel moeilijk is om het kwaad, het vreemde te herkennen als het zich bijvoorbeeld als postbode vermomd heeft, een thema dat ook in de laatste groep behandeld wordt: bij de identificatie met de zich vermommende, listige wolf willen de kinderen zich voor de wolf achter maskers verstoppen, opdat hij niet kan zien wie ze zijn. De aardige, vreemde oom die je snoepjes belooft, de wolf met de lieflijke stem, de wolf in schaapskleren, de duivel in de gedaante van de schone maagd - het kwaad in de gedaante van het goede, de moeder - hoe moet je dat herkennen? Je kan op zijn minst zijn list afkijken, je ook verkleden en onherkenbaar maken - misschien was dat de veiligheid? Maar het is veel beter om als de moeder er is - de geitenmoeder kan de wolf met haar lange voet of haar hoorns bedreigen, ze kan hem vastprikken - het kwaad te vernietigen. Aan het slot realiseren deze kinderen zich net als de kinderen in de eerste groep dat de wolf hier toch nooit zal zijn, hij komt voor in sprookjes of ver weg in het bos, in ieder geval niet *hier*, dus ben je *hier* volkomen veilig en hoef je *hier* niet bang te zijn. In deze groep is het opvallend dat de vernietiging, de strijd met de wolf die de kinderen in de eerste en vierde groep zo fantasierijk met groteske wapens en ideeën beschreven, totaal geen rol speelt. Voorzichtigheid, nauwkeurige waarneming en vermijden van het gevaar zijn hier de overheersende impulsen. Het is hier niet zo duidelijk te onderscheiden als in de eerste groep of het zich hierbij om bijzonder op de realiteit georiënteerde kinderen gaat of om bijzonder angstige kinderen met weinig zelfvertrouwen, zoals je van de zeer agressieve (abnormaal agressieve!) jongen bijvoorbeeld mag aannemen, en die het zich daarom ook niet konden veroorloven hun fantasieën over het angstaanjagende de vrije loop te laten. Alleen in de eerste groep waagden ze het de angstaanjagende voorstellingen van de verstikkend-omklemmende lichaamsholte, die onbekende, donkere plek, in een paar korte beelden op te roepen.

De verslagen van de beide andere groepen bieden geen wezenlijk nieuwe gezichtspunten die aan het reeds vermelde iets nieuws toevoegen.

Van één ding blijken we van de beoordeling van deze poging vreemde kinderen een sprookje te vertellen of voor te lezen en ze erover te laten praten of het sprookje als uitgangspunt voor een spel te benutten, zeker te kunnen zijn: men mag kinderen die nog niet kunnen lezen niet met het sprookje alleen laten. Ze hebben een vis-à-vis nodig als betrouwbare bescherming tegen de opkomende angsten en een partner aan wie ze deze angsten kunnen mededelen en met wie ze samen de oplossingen die het sprookje voor een deel zelf al biedt, kunnen bepraten en de eigen pogingen om het te verwerken kunnen dóórspelen. Het sprookje kan kinderen pas tot enig nut zijn als de latente angsten en fantasieën, die zich bij ieder kind in de verschillende ontwikkelingsfasen vormen, in het sprookje in gedaanten en handelingen verschijnen die voor het kind begrijpelijk, herkenbaar en in beperkte mate, evenals in het spel, te verwerken zijn.

Vertaling: Pieter Cramer

Uit: *Und wenn sie nicht gestorben sind*, herausgegeben von Helmut Brackert

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975

Eindnoten:

1. Vergelijk hiervoor ook het werk van Anna Freud, Melanie Klein, René Spitz, Margaret S. Mahler, D.W. Winnicott, e.a.
2. Margaret S. Mahler, (1968) Symbiose *und Individuation*, Stuttgart 1972
3. Renè Spitz, (1965) *Vom Säugling zum Kleinkind*, Stuttgart 1967
4. Zie hiervoor ook Melanie Kleins opvatting over ‘verenigde ouders’

M. Prick van Wely
De sprookjes van Grimm

De gebroeders Grimm zijn beroemd geworden door hun verzameling *Kinder- und Hausmärchen*, waarvan het eerste deel in 1812 verscheen en het tweede deel in 1814 gereed kwam. Als een soort voorloper van deze uitgebreide uitgave had Jacob Grimm in 1809 reeds een bundel van bescheidener omvang met de titel *Kindermärchen* gepubliceerd, terwijl de derde uitgave in 1822 gereed kwam.

Deze sprookjes werden, evenals die van Perrault en van Andersen een begrip. Zij beleefden een groot aantal herdrukken en werden in vele talen vertaald.

Jacob Ludwig Carl Grimm leefde van 1785 tot 1863 en zijn broer Wilhelm Carl van 1786 tot 1859. Zij vormden een ideaal broederpaar, gelijkgestemd van karakter en bezeten van dezelfde onderzoekingsdrift naar de Germaanse geschiedenis, filologie en folklore. Zij leefden en werkten eendrachtig samen, elkaar stimulerend, en, waar nodig, aanvullend. Aan het begin van hun loopbaan werkten zij als bibliothecaris van de keurvorst van Hessen-Kassel, eerst in Marburg en later in Kassel. Zij trokken onvermoeid door dit land, toen nog een geheel ongerepte streek met talrijke oude kerken en kasteelruïnes die getuigden van een roemrijk verleden. Hier begonnen zij hun ‘veldwerkï en tekenden zij elke sage en elk sprookje dat hen ter ore kwam nauwkeurig op.

In Marburg, waar zij rechten studeerden, ondergingen zij de invloed van Clemens Brentano en van Friedrich Karl von Savigny die hen de methode leerde van oudheidkundig onderzoek. Ook de ideeën van Johann Gottfried Herder over het ontstaan en de waarde van de volkspoëzie lieten hen niet onberoerd. Doch ondanks deze diverse invloeden zochten en vonden de gebroeders hun eigen weg. De bestudering van de Germaanse geschiedenis en alles wat hiermee samenhing - Jacob richtte zijn aandacht vooral op de grammatica en de wetgeving - bleef hun hoofddoel.

Al in het begin van hun loopbaan leverden de Grimms bijdragen aan volksliederen voor de grote verzameling *Des Knaben Wunderhorn* van Achim von Arnim en Clemens Brentano, die in 1808 werd voltooid.

De Grimms beschouwden de volkspoëzie als de enige ware en natuurlijke dichtkunst die de eeuwige vreugden en smarten, de hoop en de vrees van de mensheid wist uit te drukken.

Naast de *Kinder- und Hausmärchen* ontstonden de *Deutsche Sagen* (1816-1818) die echter bij lange na niet de populariteit genoten van hun sprookjes, maar die toch van veel invloed waren op de literatuur en de folklorestudie.

In 1826 vertaalden de gebroeders Thomas Crofton Croker's *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*, en lieten zij deze publicatie voorafgaan door een uitvoerige inleiding over sprookjes in het algemeen.

In 1829 aanvaardden de Grimms een aanstelling als professor en bibliothecaris aan de universiteit te Göttingen. Jacob schreef hier zijn *Deutsche Mythologie, een* werk dat in verschillende landen van Europa navolgers vond; Wilhelm publiceerde een uitgave van Freidank's *Epigrammen.* Om politieke redenen werden zij in 1833 door de koning van Hannover, Ernst Augustus, ontslagen. Verschillende universiteiten boden hen een leerstoel aan, maar de Grimms verkozen in Duitsland te blijven. Eerst in 1840 aanvaardden zij op uitnodiging van Friederich Wilhelm van Pruisen een benoeming als lid van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen en een professoraat aan de universiteit te Berlijn. In deze stad brachten zij hun laatste levensjaren door, onafgebroken werkend aan een groots opgezet *Deutsches Wörterbuch*, waarin de gehele historische ontwikkeling en de afleidingen van de

Germaanse talen zou worden behandeld. Zij vorderden hiermee slechts tot de letter F; eerst in 1960 werd dit werk door hun opvolgers voltooid.

Ik heb hier slechts de hoofdwerken van de gebroeders Grimm aangehaald naast de voornaamste feiten uit hun leven. Om dit beeld te completeren, wil ik nog de afzonderlijke studies memoreren van Jacob over de Duitse minnezang, de geschiedenis van de Duitse taal, de Duitse rechtsspraak en Reintje de Vos, en van Wilhelm over de oud-Deense heldenliederen, -balladen en -sagen, de Duitse heldensagen en de Germaanse runen.

Illustratie uit *Grimm, sprookjes voor kind en gezin.* Volledige uitgave (uitgeverij Lemniscaat).

Bij hun grote veelzijdigheid bleven zij steeds streven naar de grootst mogelijke objectiviteit en naar wetenschappelijke exactheid en volledigheid. Dit bracht hen er toe een uitgebreide briefwisseling te onderhouden met gezaghebbende historici en filologen in Europa, terwijl Jacob, die fysiek sterker was dan zijn broer, vele reizen ondernam naar Nederland, België, Frankrijk, Zwitserland, Oostenrijk, Italië, Denemarken en Zweden om aldaar de bronnen te bestuderen.

De betekenis van de gebroeders Grimm

De gebroeders Grimm waren de eersten die de sprookjes en sagen uit de mond van het volk noteerden, erop lettend - zoals zij zelf in het Voorwoord van de eerste uitgave beweerden - de inhoud zo getrouw mogelijk weer te geven, zonder eigen toevoegingen, verfraaiingen en coupures. Hoewel zij zeer scrupuleus te werk gingen, blijkt uit hun latere aantekeningen dat er door hen dikwijls veel is omgewerkt en toegevoegd. Zij zagen er ook niet tegen op om twee of meer mondelinge lezingen tot één geheel samen te voegen.

Hoewel het merendeel van hun sprookjes op mondelinge overlevering berustte, putten zij tevens uit literaire bronnen, o.a. Latijnse gedichten uit de 13e en 14e eeuw, de bundel *Gartengesellschaft* van Montanus (± 1560), gedichten van Hans Sachs en poëzie en proza van Duitse dichters en schrijvers uit latere eeuwen.

De Grimms onderscheidden zich van hun voorgangers, de gravin d'Aulnoy, Charles Perrault, Johann Karl August Musäus en Christoph Wieland, om slechts de voornaamste te noemen, doordat literaire bronnen slechts een ondergeschikte rol speelden bij de totstandkoming van hun verzameling. De hierboven genoemde auteurs echter gingen hoofdzakelijk van de overgeleverde literatuur uit en bewerkten deze met hun eigen fantasie en in hun eigen stijl. Musäus bijv. merkt in zijn Voorwoord bij de eerste uitgave van zijn *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786) op ‘dat hij zich gepermitteerd heeft het vage in deze vertellingen te lokaliseren en ze in tijden en plaatsen te verplaatsen die voor de inhoud passend schijnen. In hun eigenaardige vorm zouden zij niet goed zijn weer te geven.’

Daarnaast bestaat de mogelijkheid om een geheel nieuw sprookje uit de eigen fantasie te scheppen, al of niet gebruik makend van bestaande motieven en aansluitend bij de typische sprookjesverteltrant, zoals bijv. Andersen deed. Zijn sprookjes en die van Ludwig Tieck, Clemens Brentano, John Ruskin, Oscar Wilde en Leo Tolstoi worden ingedeeld bij de z.g. literaire sprookjes, de ‘Kunstmärchen’. De sprookjes van Perrault behoren hier eveneens toe, hoewel zij veel dichter bij de volkstraditie aansluiten. De grens tussen literair sprookje en volkssprookje is dikwijls moeilijk te trekken, omdat volkssprookjes vanaf de vroegste tijden literair bewerkt zijn en van de andere kant literaire sprookjes door mondelinge overlevering zijn verbreid en gewijzigd.

De grote verdienste van de Grimms is geweest dat zij voor het eerst het gebied der folklore als één geheel zagen en het systematisch onderzochten. Zij geloofden dat sprookjes en sagen relicten waren van de Germaanse mythen die door de R.K. Kerk als heidens werden beschouwd en onderdrukt. Slechts de afslijtsels van deze mythen bleven in het geloof en de gebruiken van de boerenbevolking voortbestaan.

‘Het was waarschijnlijk de hoogste tijd’, zeggen zij in hun Voorwoord,

> deze sprookjes op te tekenen, omdat degenen die ze nog kennen, steeds zeldzamer worden... Waar deze sprookjes nog bestaan, leven zij voort op een manier waarbij men er niet aan denkt of zij goed of slecht zijn, poëtisch, of voor meer ontwikkelde mensen, triviaal. Men kent ze en men houdt er van omdat men ze nu eenmaal zo gehoord heeft en men beleeft er plezier aan zonder bepaalde redenen...

> Dit is dan ook de reden waarom wij door onze verzameling niet alleen de poëzie en de mythologie een dienst wilden bewijzen; het is tevens onze bedoeling om de poëzie die hier zo levendig is een verfrissende uitwerking te laten hebben, terwijl zij ook als opvoedkundig boek gebruikt kan worden.

De theorie dat sprookjes uit de mythen zijn ontstaan, is reeds lang achterhaald; de theorieën van Freud en Jung, waarop ik hier niet verder kan ingaan, zijn ervoor in de plaats gekomen. Doch ondanks het verkeerde uitgangspunt van de Grimms was hun methode juist en voor die tijd geheel nieuw. De invloed van hen op de folklore-studie in Europa is zeer groot geweest.

Gunmar Olof Hyltén-Cavallius en George Stephens droegen hun verzameling Zweedse sprookjes op aan de gebroeders Grimm. Zij lieten deze opdracht vergezeld gaan van een vleiende brief aan hun collega's (6 januari 1845) waarin o.a. staat:

> Wij hebben ons veroorloofd ons werk te sieren met de beroemde namen van U beiden. Daarmee willen wij niet alleen onze persoonlijke dank uitdrukken voor de aansporing die wij beiden van U hebben ontvangen om ons voornemen tot een goed einde te brengen; het is tevens een eerbewijs aan de geleerden die in deze tak van literatuur tot de beste in Europa behoren.

De oorsprong en de herkomst van de sprookjes

Hoewel Grimm's sprookjes voor het allergrootste deel in Duitsland zijn opgetekend, wil dit nog niet zeggen dat zij ook van Duitse origine zijn. Sprookjes en volksliederen leiden altijd een zwervend leven. Zij ontstaan ergens en trekken dan van het ene land naar het andere, soms zelfs van het ene werelddeel naar het andere. Er zijn natuurlijk ook sprookjes die ‘honkvast’ blijven, maar voor de meeste bestaan er geen grenzen; zij steken zich met groot gemak in de klederdracht van het land waar zij arriveren en zijn na een tijd niet meer als ‘Vreemdeling’ te herkennen. Dit gebeurt niet alleen met gehele sprookjes, maar ook met fragmenten en motieven er uit. *Het huishouden van Kat en Muis* schijnt een Skandinavische oorsprong te hebben, maar is in verschillende landen van Europa ingeburgerd. *Hans en Grietje* heeft veel overeenkomst met *Klein Duimpje* van Perrault. Het is in geheel Europa bekend en van hieruit naar Afrika en Azië doorgedrongen. Zo'n internationaal verhaal is ook *Assepoester* met zijn varianten *Eenoogje, Tweeoogje, Drieoogje* en *De Vogel Grijp.* Het motief van het opensnijden van de buik van de wolf vinden wij o.a. in *De wolf en de zeven geitjes, Roodkapje* en in het Russische sprookje *Peter en de Wolf.* Dergelijke voorbeelden zijn er legio. De lezer kan deze zelf nagaan in de ‘Aantekeningen’ in de volledige uitgave van *De sprookjes van Grimm* uitgegeven door W. de Haan en van de *Sprookjes voor kind en gezin* uitgegeven door Lemniscaat. Hij zal dan tot de overtuiging komen dat slechts een zeer klein gedeelte van Duitse origine is en buiten het Duitse taalgebied verder niet bekend.

Bij menige lezer zal intussen de vraag zijn gerezen: ‘Bij wie en waar hebben de Grimms de stof gevonden voor hun grote sprookjesverzameling?’ Het wordt dan ook tijd hierop een afdoend antwoord te geven.

Zesentwintig sprookjes werden door de gebroeders opgetekend uit de mond van een vijftigjarige boerin uit Zwehren (Hessen), Frau Viemännin, een vrouw ‘met een vastberaden gelaatsuitdrukking en met grote, heldere, intelligente, vriendelijke maar doordringende ogen’ over wie de Grimms verder vertellen:

> Zij bewaarde de oude sagen goed in haar geheugen en verklaarde dat niet iedereen deze gave bezat en dat menigeen de samenhang van de stof niet goed kon onthouden. Zij vertelde bovendien heel bedachtzaam, zeker en buitengewoon levendig, terwijl zij er zelf plezier aan scheen te beleven. Zij vertelde eerst ongedwongen, en wanneer men haar vroeg het nog eens te herhalen, deed zij het dan heel langzaam, zodat men het na enige oefening van haar kon overnemen.

Een belangrijke bijdrage leverde de familie Wild in Kassel.

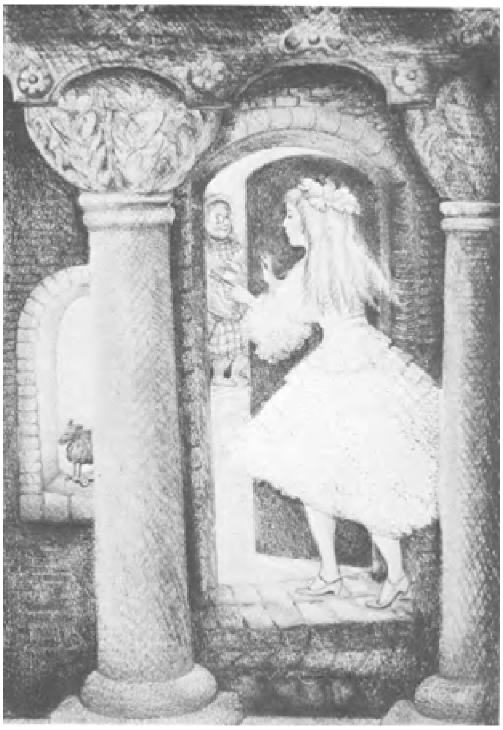
Niet alleen de ouders droegen ertoe bij, ook hun dochters Gretchen en Dortchen. Met de laatste dochter is Wilhelm later getrouwd en als tegenprestatie schonk hij haar drie kinderen.

In Paderborn leverde de familie Haxthausen niet minder dan dertig sprookjes, maar dit aantal wordt nog overtroffen door de bijdragen van de familie Wild. Het overgrote deel van de sprookjes is afkomstig uit Noord-Duitsland. De oogst in Zuid-Duitsland, Oostenrijk, Duits-Bohemen en Zwitserland is beduidend geringer geweest. Bij enkele sprookjes (vier in aantal) is de herkomst niet nader aangegeven.

Vertalingen en bewerkingen

De *Kinder- und Hausmärchen* zijn op het ogenblik in ruim zeventig talen over de gehele wereld verspreid. Wanneer wij daarbij rekenen de verschillende bewerkingen, bloemlezingen, speciale edities voor de jeugd, enz. dan komen wij tot een astronomisch getal van verschillende uitgaven in de loop van deze en de vorige eeuw verschenen.

In Denemarken had Adam Oehlenschläger reeds in 1816 enige sprookjes van Grimm opgenomen in zijn *Eventyr af forksellige Digtere*, voordat er in dit land een - overigens nog onvolledige - uitgave verscheen. In Engeland kwam de eerste niet geheel volledige vertaling in 1823 uit, pas veel later gevolgd door volledige vertalingen van Margaret Hunt, Joseph Cambell en die van Francis Magoun en Alexander Krappe. In de groots opgezette sprookjesserie uit alle delen van de wereld, die rond de eeuwwisseling in Londen verscheen, zijn ook Grimmsprookjes opgenomen. De *Tales from Grimm* verschenen voor het eerst in 1937, maar werden verschillende malen herdrukt (Grimm is altijd een bestseller geweest). Het unieke van deze uitgave bestaat hierin dat de bewerkster, Wanda Gág, de sprookjes zèlf op een zeer originele manier illustreerde.



Illustratie uit *Grimm, sprookjes voor kind en gezin.* Volledige uitgave (uitgeverij Lemniscaat).

Wanneer de eerste Nederlandse vertaling tot stand kwam, is mij niet bekend. De Nederlandse vertaling van M. van Eeden-van Vloten die bij de Wereldbibliotheek verschenen is - en ook weer verschillende malen is herdrukt -, houdt zich veel nauwkeuriger aan het origineel, ook wat de interpunctie betreft, dan die van M. de Vries-Vogel, een prachtige uitgave van W. de Haan, die door de illustraties van Anton Pieck een kostbaar bezit is geworden. Van alle Nederlandse edities is die van Lemniscaat *Sprookjes voor kind en gezin* te prefereren. Maar hoe goed een vertaling ook mag zijn, er gaat altijd iets van de oorspronkelijke sfeer en intentie verloren. Daarom moet ik de voorkeur geven aan de tekstgetrouwe en volledige uitgave van de Manesse Bibliothek in Zürich. De illustraties van Ludwig Richter en Moritz von Schwind stammen bovendien uit ongeveer dezelfde tijd waarin de sprookjesverzameling ontstond.

Tegen bewerkers van sprookjes hebben de Grimms zelf al gewaarschuwd:

> Elke bewerking van deze sagen die hun eenvoud, hun onopgesmukte onschuld en zuiverheid aantast, rukt hen uit de kring waar zij thuishoren en waar zij, zonder iemand te vervelen, steeds worden verlangd. De geoefende hand van dergelijke bewerkers lijkt op die van de ongelukkig begaafde die alles wat hij aanraakt in goud verandert, ook de spijzen, maar die ons temidden van al die rijkdom niet kan verzadigen en onze dorst lessen.

Een speciaal probleem voor vertalers en bewerkers vormen de ingelaste verzen en rijmpjes die bij Grimm tamelijk veel voorkomen.

De ingelaste verzen vertonen dikwijls een opvallende gelijkenis in vorm en metrum met de kinderrijmpjes. Het is echter moeilijk na te gaan of een bekend kinderliedje in het sprookje terecht is gekomen of dat een sprookjesvers later als kinderlied is gaan voortleven. Hier zou een aparte studie aan gewijd kunnen worden, maar ik wil nu slechts de aandacht vestigen op de verhaalperikelen bij dergelijke verzen. In ‘Rumpelstilchen’ luidt het originele vers:

‘Heute back ich, morgen brau ich,
Ubermorgen hol ich der Königin ihr Kind;
Ach, wie gut ist, dass niemend weiss
Das ich Rumpelstilchen heiss!’

Bij M. de Vries-Vogel wordt dit:

‘Heden bak ik, morgen brouw ik,
dan haal ik de koningin het kind,
niemand, niemand, niemand weet,
dat ik Rompelsteeltje heet.’

Een andere vertaling die ik onder ogen kreeg luidt:

‘Kook mijn potje, pruttel, en wordt goed heet,
Goed is 't dat de koningin niet weet,
dat ik Repelsteeltje heet.’

Hier zijn wij al heel ver van het originele vers verwijderd, en dat zonder enige reden. Barbara Sleigh, sleept er een paar Engelse namen bij en fleurt het geheel op door er als keervers een populaire Engelse refrein-vorm aan toe te voegen. Zo ontstaat dan:

Lalida and lalidill,
It is n't Bert, nor yet it ain't Bill
Lalida and lalidane,

For Rumpelstiltskin is my name!'

Werkelijk geniaal! En wat zij verder met de inhoud van het sprookje heeft uitgehaald, tart alle beschrijving. De vader van het meisje is door haar van een molenaar in een smid omgetoverd (de Engelsen hebben sinds de legende van 'The harmonious Blacksmith' ontstaan is altijd een zwak voor smeden gehad). Rompelsteeltje die aan het slot van het sprookje op een zeer originele manier een einde aan zijn leven maakt, zonder veel poespas, verdwijnt bij onze Barbara in de aarde omgeven door een kwalijk riekende wolk van groene dampen!

En waarom zingen de duifjes in de hazelaar bij mevrouw de Vries-Vogelaar: 'Roekedekoe, roekedekoe, er is bloed in den schoen'? Bij Grimm staat: 'Rucke di guck, rucke di guck, Blut ist im Schuck'. Een van de eerste vereisten van deze verzen is dat zij *altijd* moeten rijmen, ook in de vertaling, en verder dat het oorspronkelijke metrum zo goed mogelijk behouden moet blijven. Ik zou dan ook prefereren: 'Roeke di goen, roeke di goen, bloed in de schoen!' En waaromniet: 'Knoeper, knoeper, knuisje, Wie knoepert aan mijn huisje?' in plaats van: 'Knibbel, knabbel, knuisje, wie knabbelt er aan mijn huisje' in 'Hans en Grietje'? Het is immers 'heksentaal' en daar mag men niets aan veranderen; ook aan de klinkers mag men niet gaan sleutelen, want deze verzen hebben een magische betekenis.

De sprookjes van Grimm als bron van inspiratie

Deze sprookjes hebben niet alleen enkele schrijvers er toe aangezet er een eigen vrije interpretatie van te geven, zoals bijv. Ludwig Bechstein deed, zij hebben ook illustratoren en componisten geïnspireerd.

Van degenen die Grimm's sprookjes verluchtten, zijn, behalve de reeds genoemde Anton Pieck, George Cruikshank, Gustave Doré, Arthur Rackam, H.J. Ford en Arthur QuillerCouch het meest bekend. Het is interessant hun picturale opvattingen en door hen gebruikte technieken met elkaar te vergelijken, doch daardoor zou de mij toegestane plaatsruimte verre overschreden worden.

Als afsluiting wil ik alleen nog aandacht vragen voor de invloed die de Grimm's op componisten hebben uitgeoefend.

Onder hen neemt Engelbert Humperdinck (1854-1921) wel de ereplaats in. Zijn opera *Hänsel und Gretel*, nog onlangs in een Nederlandse vertaling in ons land uitgevoerd, staat nog steeds op het repertoire en beleefde zelfs een omwerking tot een poppenmusical, die ik tijdens een t.v. uitzending met zeer gemengde gevoelens bekeken en beluisterd heb. Ondanks alle rare capriolen waarin men zich hier te buiten ging, blijkt de muziek van Humperdinck, hoewel dikwijls tè overladen en tè dramatisch voor een simpel sprookje, nog ijzersterk te zijn. Jammer genoeg hebben zijn overige sprookjes-opera's, *Die sieben Geislein, Die Königskinder* en *Dornröschen* niet hetzelfde onthaal gevonden en worden zij nooit meer uitgevoerd.

De Bruckner-leerling Julius Bittner schreef een opera *Das hollische Gold* naar het gegeven *Hans, mein Igel* van Grimm, waarvoor hijzelf het libretto schreef. Cesar Bresgen maakte van hetzelfde onderwerp een zangspel *Der Igel als Bräutigam.* Carl Orff bewerkte *Das kluge Bauernmädchen* tot een opera *Die Kluge* (1942). In ons land componeerde Saar Bessem een kinderopera *Zwaan kleef aan* (naar *De gouden Gans*), terwijl Jurriaan Andriessen *De Bremer Stadsmuzikanten* tot een muzieksprookje herschiep.

Het verhaal van 'Assepoester' heeft meer dan één componist tot balletmuziek geïnspireerd, waarbij het niet altijd duidelijk is of zij zijn uitgegaan van de versie van Grimm of die van Perrault. Ik noem hier slechts Mühldorfer (1870), Joseph Bayer (1908), August de Boeck (1924) en Serge Prokofieff (1941-'44). Ook Tsjaikowski heeft toneelmuziek voor *Sneeuwwitje* geschreven (1873) en een groot ballet

Doornroosje (1888-'89) dat wel niet zo populair is geworden als *Het Zwanenmeer* maar toch nog wel eens op het programma verschijnt.

Misschien mogen wij binnenkort een musical *Jorinde en Joringel* verwachten, of een rockopera *De twaalf Jagers.* De stof van Grimm's sprookjes is immers onuitputtelijk!

Eric Hulsens

De dooier en het eiwit

De evolutie van het Sneeuwwitjeverhaal in de handen van de gebroeders Grimm

1. Inleiding

Vanaf 1807 verzamelden Jacob Grimm (1785-1863) en zijn broer Wilhelm (1786-1859) sprookjes. Zij werden daartoe gestimuleerd door de romantische schrijvers Achim von Arnim (1781-1831) en Clemens Brentano (1778-1842), die samen onder de titel *Des Knaben Wunderhorn* (1805/1808) een befaamd geworden verzameling Duitse volksliederen publiceerden. Beide auteurs drukten ook sagen en sprookjes af in periodieken, Brentano in de *Badische Wochenschrift* en Arnim in de *Zeitung für Einsiedler.* Richtinggevend voor de gebroeders Grimm was vooral de publikatie van het sprookje *Von den Machandel-boom* (KHM 47) in de Zeitung für Einsiedler van 9-12.7.1808. Dit verhaal was door de schilder Philipp Otto Runge in het Pommerse dialect opgeschreven, evenals de vertelling *Von den Fischer und siine Fru* (KHM 19) - het sprookje waarop Günter Grass in *Der Butt* alludeert.[2.] Runge had beide teksten aan de uitgever van *Des Knaben Wunderhorn* gestuurd. Arnim publiceerde de eerste in zijn periodiek en leende de twee manuscripten aan de gebroeders Grimm. Zo kwamen de verhalen in het eerste deel van de *Kinder- und Hausmärchen* terecht, dat de Grimms in 1812 publiceerden.

Als Jacob Grimm in 1811 bezig is met het opstellen van een plan voor het verzamelen van volksverhalen noemt hij Runge's teksten als modellen. In een ontwerp voor een circulaire over het verzamelen van volksvertellingen zegt hij zelfs dat hij ‘geen beter voorbeeld kan noemen, dan het door wijlen Runge in de Einsiedlerzeitung geleverde verhaal over de jeneverboom (...), dat wij absoluut als voorbeeld stellen.’[3.]

Heel anders stonden de Grimms tegenover de sprookjespublikaties van Brentano, die erg vrij met zijn stof omging. Zo schrijft Jacob Grimm op 26.9.1812 aan Arnim:

> Dat Clemens' verwerking [van de sprookjes, E.H.] je niet aanstaat, doet me genoegen en ik vind het jammer van de vlijt en de geesteskracht die hij ervoor aangewend heeft; als hij ervan houdt dat allemaal op te smukken, dan zal onze eenvoudige en getrouw verzamelde vertelling de zijne zeker elke keer beschamen.[4.]

Maar wat betekende ‘getrouw verzamelen’ voor de Grimms? Wat kon het betekenen in een tijd zonder band- of cassetterecorders? Op 31.12.1812 schrijft Jacob Grimm aan Arnim:

> We komen hier op de getrouwheid. Een mathematische is volstrekt onmogelijk en zelfs in het waarste, strengste verhaal niet voorhanden; maar dat doet er niet toe, want dat getrouwheid iets waars is, geen schijn, dat voelen we en daarom staat er ook een ontrouw werkelijk tegenover. Je kan niets helemaal adequaat vertellen, net zo min als je een ei kan leegslaan zonder dat er eiwit aan de schalen blijft kleven; dat is het gevolg van al het menselijke en de manier van doen die altijd anders wordt. De echte getrouwheid zou voor mij zijn, volgens dit beeld, dat ik de dooier

> niet breek. Twijfel je aan de getrouwheid van ons sprookjesboek, dan mag je aan deze laatste niet twijfelen, want die is er.[5.]

Jacob stelt dus dat de substantie van de volkssprookje in de *Kinder- und Hausmärchen* behouden is, al is de manier van vertellen niet letterlijk bewaard. Wilhelm schrijft over deze kwestie in een brief van 28.1.1813 aan Arnim:

> Hadden wij veranderd of toegevoegd, dan zouden wij verantwoordelijk zijn. Als jijzegt dat een zeker verder vorm geven en eigen invloed helemaal niet te vermijden zijn, en daarbij het - toegegeven - zwaktste stuk [KHM 153, E.H.] aanhaalt, dan heb ik dat toch nooit willen ontkennen. Het is natuurlijk dat, als wij iets zelf gevoeld hebben, dit gevoel ook zichtbaar moet worden en zijn bijzondere uitdrukking moet krijgen. Daarom heb ik mij in de woorden, in de schikking in gelijkenissen e.d. geen problemen gemaakt, en gesproken zoals ik er op dat ogenblik zin in had [...][6.]

De vraag is natuurlijk hoever een navertelling kan gaan zonder de substantie van het verhaal te wijzigen. Tegenwoordig weten we dat de veranderingen die de Grimms aanbrachten niet alleen van stilistische aard waren, en zo substantieel dat Klaus Doderer terecht kan stellen: hier 'spreekt men op grond van de uiterst sterke stilistische en ideologische ingrepen best niet meer over volkssprookjes, maar over het "genre Grimm".'[7.] De tekstgeschiedenis van het Sneeuwwitjeverhaal bij de Grimms is een mooie illustratie van de ingrijpende stilistische én inhoudelijke transformatie die een 'volkssprookje' onderging toen het tot 'sprookje van Grimm' evolueerde. Die wijzigingen zijn overigens vooral het werk van Wilhelm Grimm, want Jacob liet het bewerken van de sprookjes al gauw aan zijn broer over.[8.]

2. Het montageprincipe

Zoals gezegd waren de gebroeders Grimm vanaf 1807 bezig met het verzamelen van sprookjes. In 1809 schreef Brentano aan Wilhelm Grimm en vroeg om 'kindersprookjes', die hij wilde publiceren. Meer dan een jaar later herhaalde hij dat verzoek, en Jacob Grimm maakte een afschrift van de sprookjes die hij en Wilhelm verzameld hadden en verstuurde op 25 oktober 1810 de originele teksten vanuit Kassel naar Brentano in Berlijn. Brentano kwam er nooit toe de teksten te publiceren, en hij bezorgde het manuscript ook niet terug. Het bleef in zijn nalatenschap, ging over in het bezit van het trappistenklooster Olenberg in de Elzas, en werd in 1953 in New York geveild. Het werd gekocht door Martin Bodmer en bevindt zich nu in de Bibliothek Bodmer in Cologny-Genève in Zwitserland. Omdat het afschrift dat Jacob Grimm gemaakt had niet bewaard gebleven is, vormt het 'Ölenbergse manuscript' onze belangrijkste informatiebron over de eerste versie van de 'sprookjes van Grimm'. Het bevat 25 teksten van de hand van Jacob Grimm, 14 van de hand van Wilhelm en 7 van de hand van medewerkers.[9.]

In 1812 verscheen dan het eerste deel van de *Kinder- und Hausmärchen*, met 86 stukken. Het tweede deel volgde in 1815. Een tweede druk, die ingrijpende wijzigingen vertoont, verscheen in 1819. Er volgden tijdens het leven van de Grimms nog vijf herdrukken, waarvan de laatste die uit 1857 is. Dit is de 'Ausgabe letzter Hand', de laatste vorm die de Grimms aan de tekst gegeven hebben. De sprookjes van Grimm werden echter vooral populair door de uitgave van een 'kleine editie', een selectie van 50 sprookjes die voor het eerst verscheen in 1825 en tijdens het leven van de Grimms in het totaal tien drukken kende. In deze kleine editie komen de meestgelezen kindersprookjes voor, zoals Sneeuwwitje, Roodkapje, Hansje en Grietje, Doornroosje...[10.]

In het Ölenbergse manuscript komt het Sneeuwwitjeverhaal al voor, in het handschrift van Jacob Grimm. Dit is nochtans niet de oudste bekende versie, want in april 1808 zond Jacob Grimm een Sneeuwwitjetekst aan zijn vriend Savigny, en dit handschrift is bewaard. Maar het is, op onbeduidende details na, identiek met de Ölenbergse versie, zodat ik er verder geen rekening mee houdt.[11.]

De bron van de vertelling staat niet helemaal vast. Jacob Grimm moet ze van de familie Hassenpflug vernomen hebben, waarschijnlijk van de dochter Marie Hassenpflug. De Hassenpflugs behoorden tot de Kasselse hoge burgerij. De vader, Johannes Hassenpflug, bracht het tot 'Regierungspräsident'. De moeder stamde af van een Hugenotenfamilie uit de Dauphiné - de Franse invloed in het gezin was dan ook heel sterk.[12.]

Zoals zoveel andere sprookjes van Grimm is ook het 'volkssprookje' van Sneeuwwitje afkomstig van een informant uit de burgerij. Bij al de op die manier verzamelde sprookje is er reden om te veronderstellen dat zij de Grimms bereikten in een versie die aangepast was aan de burgerlijke conventies en die al min of meer geliterariseerd was.[13.]

Het Ölenbergse manuscript bevat een volledig Sneeuwwitje-verhaal, met de vermelding van een variant voor het weer levend maken van Sneeuwwitje, en met de weergave van een sterk afwijkend begin van het verhaal. Bij de laatste alinea van de hoofdtekst is een kanttekening toegevoegd: 'dit slot is zo niet goed, en gebrekkig.'[14.]

In de eerste druk vinden we een tekst die een mengvorm is (een 'contaminatie') van de Ölenbergse vesie en een versie die teruggaat op een andere informant: Ferdinand Sieberts uit Treysa. Het bekritiseerde slot is grondig gewijzigd.[15.]

Vanaf de tweede druk wordt de heropwekking van Sneeuwwitje weergegeven volgens een variant die van nog een andere informant stamt: Heinrich Leopold Stein uit Frankfurt am Main.[16.]

Het sprookje van Sneeuwwitje zoals dat in de Ausgabe letzter Hand voorkomt - en dat is de tekst die ons beeld van dat sprookje grotendeels bepaalt, omdat de kinderliteratuurversies van nu daar direct of indirect afhankelijk van zijn - is dus niet alleen een volkssprookje uit de burgerij, maar het is in die vorm ook nooit verteld.[17.] Het gaat hier immers om een gemonteerde tekst, een constructie van de gebroeders Grimm op basis van verscheidene versies.

De Grimms hebben van hun montageprincipe nooit een geheim gemaakt. In het voorwoord van de tweede druk kan men lezen: 'Verschillende vertellingen hebben we, zodra ze elkaar aanvulden en voor hun combinatie geen contradicties moesten weggesnoeid worden, als één meegedeeld (...)'[18.]

3. Literaire voorbeelden

A. Schneeweißchen/Schneewittchen/Sneewittchen

Het Sneeuwwitjeverhaal in het Ölenbergse manuscript draagt als titel *Schneeweißchen*. Daaronder is later toegevoegd: *Schneewitchen. Unglückskind.* De vorm *wit* is Nederduits voor het Hoogduits *weiß*. In de eerste druk krijgt het verhaal als titel: *Sneewittchen* (*Schneeweißchen*) en de hoofdpersoon in de tekst heet 'Sneewittchen'. In de Ausgabe letzter Hand staat er als titel alleen *Sneewittchen*, en zo luidt ook de naam van de heldin. De vorm *snee* is de Nederduitse tegenhanger van het Hoogduitse *Schnee.* Waarom wordt Sneeuwitjes naam steeds Platduister?[19.]

De commentaar bij Sneeuwwitje in de eerste druk (en ook nog in de zevende) vertelt dat in streken waar heel zeker Hoogduits gesproken wordt, de Nederduitse naam 'Sneewittchen' behouden is, of verbasterd wordt tot 'Schliwitchen'. Dat in het Hoogduitse taalgebied de Nederduitse naamvorm zou leven, kan verbazing wekken. Maar het is ook onjuist.[20.]

In feite hebben we hier te maken met een mystificatie van de Grimms. Zij gingen van de veronderstelling uit dat de sprookjes overblijfsels waren van germaanse mythen: 'in deze volkssprookjes zit pure oerduitse mythe, die men voor verloren hield'.[21.] Vanuit dit postulaat zochten zij naar verwantschap tussen de sprookjes en de oude Scandinavische mythologische literatuur:

> Sneeuwwitje sluimert in de roodbloeiende levenskleur zoals Snäfridr, de mooiste van alle vrouwen, aan wier doodkist Haraldur, de man met de mooie haren, drie jaar zit, zoals de trouwe dwergen, bewakend en hoedend de dood/ levende jonkvrouw[22.]

Het is dus wel duidelijk waarom 'Schneeweißchen' 'Sneewittchen' moest worden en waarom de Grimms beweerden dat zelfs in het Hoogduits de naam 'Sneewittchen' gangbaar was: dat paste bij hun theorie dat het volkssprookje uit de germaanse mythe voortkwam, en dat Sneeuwwitje eigenlijk Snäfridr is.[23.]

B. Wit/rood/zwart

Het sprookje van Sneeuwwitje zoals dat algemeen bekend is, heeft een vreemd begin. Een koningin zit aan een raam van zwart ebbehout te naaien, prikt zich in de vinger, en er vallen drie druppels bloed in de sneeuw. Houdt zij haar naaiwerk door het openstaande raam naar buiten? Dat moet toch ongemakkelijk zijn, en het is ook gek. Of was er sneeuw door het openstaande raam naar binnen gewaaid? Ook dat zou raar zijn. Er klopt duidelijk iets niet aan dit tafereel, het is onlogisch. Hoe komt dat?

De passage met de bloeddruppels in de sneeuw komt al voor in de oudste Sneeuwwitjeversie van de Grimms, die Jacob in april 1808 aan zijn vriend Savigny stuurde. Maar in januari 1813 verscheen de eerste aflevering van het tijdschrift Altdeutsche Wälder met daarin een veel vroeger geschreven opstel van Jacob Grimm: *Commentar zu einer Stelle in Eschenbachs Parcifal.* De passus uit de Parcivalroman van de middeleeuwse dichter Wolfram von Eschenbach die Jacob Grimm becommentarieert, is die waarin een valk een gans aanvalt, zodat er drie druppels bloed in de sneeuw vallen. Parcival associeert het rood op het wit dadelijk met de schoonheid van zijn geliefde. Inderdaad hebben we bij deze kleurencombinatie te maken met een traditioneel beeld voor de schoonheid. (Het komt nog voor in KHM 47 en in een variant van KHM 21 die in het commentaar wordt meegedeeld).[24.]

In zijn opstel verwijst Jacob Grimm naar ‘een oudduits kindersprookje’ dat als volgt begint:

> Er was eens een koningin, die zat aan het raam te naaien en het was winter en het sneeuwde. En toen zij zo naaide en in de vlokken keek die uit de hemel neervielen, stak ze zich met de naald in haar vinger, zodat er drie druppels bloed uitkwamen. En de koningin deed in haar hart een wens en sprak: Ach, als ik maar een kind had, zo wit als deze sneeuw, zo rood als dit bloed en met haar zo zwart als de raaf die daar voor het raam huppelt.

Daarna vertelt Jacob Grimm nog een variant van dit begin, die overeenkomt met die in het Ölenbergse manuscript, en die opgenomen werd in de drukken.[25.]

De Grimms kenden dus nog een Sneeuwwitjevariant, maar die komt in de tekst en de commentaar van de *Kinder- und Haus*-

märchen nergens voor. Ook het opstel waarin deze variant vermeld wordt is door de Grimms bijna helemaal weggemoffeld - pas in 1856 wordt het in het commentaar bij de sprookjes even vermeld, maar Jacob Grimm zwijgt erover in zijn voorwoord bij de vertaling door Felix Liebknecht van *de Pentamerone*, waarin hij nochtans over het beeld van het bloed in de sneeuw spreekt, en hij nam het opstel ook niet op in de boekuitgave van zijn kleine geschriften.[26.]

Bekijken we de verdrongen variant even van wat dichterbij, en vergelijken we hem met de andere versies. In de Altdeutsche Wälder is het begin van het verhaal logisch: de koningin zit binnen, het bloed bevindt zich op haar vinger, zij ziet het wit van de sneeuw buiten. In het Ölenbergse manuscript (net als in de versie van Savigny) en in de drukken van de *Kinder- und Hausmärchen* valt echter het bloed in de sneeuw, wat niet logisch is, maar wel overeenstemt met de Parcifaltekst!

Hoe zit het met het zwart? In de onderdrukte variant ziet de koningin een raaf en associeert die met zwart haar. In de versie voor Savigny en in de Ölenberger versie ziet de koningin het raam en associeert met zwarte ogen. In beide handschriften heeft Jacob Grimm later toegevoegd dat het raam van ebbehout is. In de eerste druk wordt niet duidelijk welk deel van Sneeuwwitjes lichaam de koningin zo zwart als het raam wenst, maar in de Ausgabe letzter Hand is dat opnieuw het haar, zoals in de onderdrukte variant. Met de Parcivaltekst heeft dit niets te maken - daar was alleen sprake van rood en wit, en niet van zwart.

Maar dat zwart komt wel voor in een passus van een sprookje uit de *Pentamerone* van Giambattista Basile. De Grimms kenden dit boek, dat in het Napolitaanse dialect geschreven is, en wilden het oorspronkelijk zelfs vertalen en als tweede deel van hun *Kinder- und Hausmärchen* publiceren. (Dat gebeurde niet, omdat zij genoeg Duitse verhalen bij elkaar kregen om dat tweede deel te vullen).[27.] In Pentamerone IV, 9 ligt een gedode raaf op een marmeren steen, en wordt er een associatie gemaakt met een vrouw die rood en blank is, en hoofdhaar en wenkbrauwen heeft die zo zwart zijn als de veren van de raaf.[28.]

Als de weggemoffelde variant de meest oorspronkelijke is - en zijn logica pleit daarvoor - dan gaat de bewerking van de Grimms in twee richtingen: sterker aanleunen bij de oude Duitse literatuur en sterker afwijken van de buitenlandse. Dit laatste eerst radicaal door het zwart op de ogen en het raam te betrekken, daarna iets gemilderd door alleen de raaf uit de weg te ruimen, maar de verwijzing naar het haar uit de verdrongen variant opnieuw te gebruiken.

C. De twee helften van de appel

In het Ölenbergse manuscript verkleedt de koningin zich als boerin, en gaat naar Sneeuwwitje met een appel waarvan de rode helft vergiftigd is. Sneeuwwitje doet niet open, en de koningin reikt haar de appel door het raam. Sneeuwwitje bijt in de rode helft, en valt dood neer.

In de eerste druk wordt de scène veel uitvoeriger weergegeven, met veel dialoog, en zegt de koningin: ‘Misschien bent u bang, kijk ik zal de appel in twee snijden en de helft eten, die mooie rode kant zal voor u zijn.’ Ook in de Ausgabe letzter Hand verdeelt de koningin de appel, en eet zelf de helft. Vanwaar deze verandering?

De Grimms kenden de *Volksmärchen der Deutschen* van Johann Karl August Musäus (1735-1787) die van 1782 tot 1786 verschenen waren. In het commentaar bij Sneeuwwitje in hun eigen exemplaar van de eerste druk staat in handschrift toegevoegd: ‘is Musäus' Richilde’.[29.] In het commentaar van de Ausgabe letzter Hand wordt ook naar Musäus' sprookje verwezen.

Welnu, in dat sprookje tracht Richilde de mooie Bianca te vergiftigen met een granaatappel, waarvan één helft vergiftigd is. Richilde deelt de granaatappel in twee op haar bord, geeft de helft aan Bianca en eet de andere helft zelf op.[30.] Het delen van de appel, dat bij de Grimms vanaf de eerste druk voorkomt, is dus kennelijk een modellering van de tekst naar het voorbeeld van Musäus.[31.]

4. Thematische veranderingen

A. Een braaf christelijk meisje/een goddeloze stiefmoeder

In de Ausgabe letzter Hand worden tweemaal de wilde dieren in het bos vermeld. In de handschriften en in de eerste druk komen die nog niet voor. De eerste vermelding ervan gebeurt in de scène in het bos bij het begin van het verhaal. Sneeuwwitje is door de jager achtergelaten en loopt alleen door het bos ‘en de wilde dieren sprongen haar voorbij, maar ze deden haar niets.’ Als Sneeuwwitje dan later in de glazen doodkist opgebaard ligt, heet het: ‘En de dieren kwamen ook en beweenden Sneeuwwitje, eerst een uil, dan een raaf, en ten slotte een duifje.’

Deze passages doen me denken aan Franciscus van Assisi, die ook in goede verstandhouding met de dieren leefde: de wilde wolf van Gubbio deed hem niets en de duiven luisterden naar zijn preek.[32.] Dat de heilige in vrede en vriendschap leeft met de dieren is overigens een oud gegeven, dat al in de vroegchristelijke levensbeschrijvingen van woestijnheiligen voorkomt - iedereen kent wel de iconografische vormgeving daarvan op Dürers prent met de H. Hiëronymus met een leeuw aan zijn voeten. Dit element uit de christelijke hagiografie sluit aan bij motieven uit de oudtestamentische literatuur: het eschatologische visioen van Jesaja 11, 1-9 (‘de leeuw zal stro eten als het rund’) en het bekende verhaal van Daniël in de leeuwenkuil. Het motief toont dat wie naar de wil van God leeft, in harmonie is met de schepping, ook met de wilde dieren daarin.[33.]

Maar wat heeft dit allemaal met Sneeuwwitje te maken? Een sprookje is toch geen heiligenleven! Inderdaad, maar laten we, met de oude religieuze traditie van het diermotief in het achterhoofd, in de teksten eens naspeuren of er nog meer religieuze thematiek aanwezig is.

In het Ölenbergse manuscript is er geen spoor van. In de eerste druk is er maar één aanwijzing: ‘(...) en Sneeuwwitjes goddeloze moeder werd ook uitgenodigd.’ Maar in de Ausgabe letzter Hand zijn de religieuze verwijzingen talrijker. Als Sneeuwwitje een geschikt bedje in het huisje van de dwergen gevonden heeft ‘beval zij zich in Gods hand en sliep in.’ Als de dwergen haar vinden roepen zij: ‘Oh, mijn God! Oh, mijn God!’ En als Sneeuwwitje zich uit de kist opricht, roept ze: ‘Och God, waar ben ik?’ De koningin is nog steeds ‘goddeloos’, maar kent nu ook ‘heksenkunsten’ en als de spiegel haar voor de laatste maal zegt dat Sneeuwwitje mooier is dan zij lezen we: ‘Toen stootte de boze vrouw een vloek uit en...’

We zien dus dat in het Sneeuwwitjeverhaal oorspronkelijk geen religieus element voorkomt, maar dat in de eindfase van de tekstbewerking sprake is van een verhaal met een duidelijk religieus kader. De dwergen en Sneeuwwitje hebben de juiste relatie tot God - zij aanroepen God, en Sneeuwwitje bidt - terwijl hun tegenspeler de koningin buiten de door God gewilde orde gesitueerd wordt: zij is goddeloos, vloekt en gebruikt heksenkunsten. Sneeuwwitjes goede realtie met de dieren mag men dus gerust in de traditie van de christelijke hagiografie zien.

Dit alles hoeft geen verbazing te wekken. De Grimms komen uit een gezin waarin elke avond een hoofdstuk uit de bijbel voorgelezen werd, zij wilden nadrukkelijk dat hun sprookjesboek een ‘opvoedingsboek’ zou zijn, en ook uit andere voorbeelden weten we: ‘Wilhelm Grimm herwerkte de sprookjes bewust in de zin van de christelijke ethiek.’[34.]

B. Moeder/stiefmoeder/vader/prins

In het Ölenbergse manuscript komt geen stiefmoeder voor - het is de eigen moeder die Sneeuwwitje naar het leven staat. Maar de vader speelt een belangrijke rol. Terwijl hij weg is voor een oorlog voert de koningin haar snode plannen uit, hij is het die zijn dochter vindt bij de dwergen, hij laat haar genezen door zijn dochters, en huwelijkt haar dan uit aan een prins. Op de bruiloft moet de moeder in de gloeiende pantoffels dansen tot ze dood neervalt.

De oedipale thematiek is in deze versie overduidelijk: er is een conflict tussen moeder en dochter, de vader is de redder van zijn dochter en laat blijkbaar zelf zijn vrouw terechtstellen. De dochter wint dus de gunst van de vader, en de concurrente, de moeder, wordt uitgeschakeld. Omwille van het incesttaboe kan de vader uiteraard niet met de dochter trouwen, maar in de prins aan wie hij ze uithuwelijkt ziet een psychoanalytische benadering natuurlijk onmiddellijk een ontdubbeling van de vader - een doorzichtige camouflage.[35.]

In de eerste druk is de vader helemaal verdwenen, en is het een prins die Sneeuwwitje vindt, verliefd wordt en na haar opstanding met haar huwt. De boze moeder wordt aan het hof van de prins omgebracht. Op die manier is de oedipale thematiek van het verhaal in sterke mate verhuld. Ook is het verhaal romantischer geworden. Het traditionele huwelijksconcept uit het Ölenbergse manuscript - de dochter wordt uitgehuwelijkt, van liefde is geen sprake - werd vervangen door een huwelijk op basis van verliefdheid. Vanaf de tweede druk pas wordt de moeder vervangen door een stiefmoeder, en die kent iedereen uit de Ausgabe letzter Hand. Dat zou gebeurd kunnen zijn omdat de slechte moeder een te cru gegeven geacht werd voor een kinderverhaal.[36.] Maar het is in elk geval ook een verdere camouflage van de oedipale thematiek.

In de Ausgabe letzter Hand is het tafereel met de prins verder uitgewerkt, want hij doet nu een huwelijksaanzoek: ‘Ik heb je liever dan alles op de wereld; kom met mij naar het slot van mijn vader, je moet mijn gemalin worden.’ De vader wordt nu wel even vermeld, om uit te leggen hoe Sneeuwwitje aan een stiefmoeder geraakt is. Verder speelt hij geen enkele rol.

5. Stilistische herwerking[37.]

Bekijken we nu eens de belangrijkste stilistische veranderingen die de Sneeuwwitjetekst van de Grimms onderging. Daarbij is te bedenken dat er een heel groot verschil is tussen het Ölenbergse manuscript en de eerste druk: ‘Sneeuwwitje is het sprookje dat in vergelijking met andere oerversies al in de eerste druk de grootste toevoegingen en uitbreidingen ondergaan heeft, waarbij vergeleken de oervorm een haast nuchtere indruk maakt.’[38.]

A. Uitbreiding van de directe rede en van de dialoog

-1810:	De dwergen hadden medelijden met haar en verzochten haar bij hen te blijven en voor hen eten te koken als ze naar de

mijn gingen. Maar ze moest oppassen voor mevrouw de koningin en zeker niemand in het huis binnenlaten.

-1812: Toen hadden de dwergen medelijden en zeiden: ‘Als je ons huishouden wil doen, en koken, naaien, bedden opmaken, wassen en breien wilt, en ook alles ordelijk en netjes houden, dan kan je bij ons blijven en zal het je aan niets ontbreken. 's Avonds komen wij naar huis, dan moet het eten klaar zijn, maar overdag zijn wij in de mijn en graven naar goud, dan ben je alleen; pas op voor de koningin en laat niemand binnen.’

-1857: De dwergen spraken: ‘Als je ons huishouden wilt doen, koken, bedden opmaken, wassen, naaien en breien, en als je alles ordelijk en rein wilt houden, dan kan je bij ons blijven en zal het je aan niets ontbreken.’ ‘Ja’, zei Sneeuwwitje, ‘heel graag’, en ze bleef bij hen. Ze hield hun huis in orde; 's morgens gingen ze de bergen in en zochten erts en goud, 's avonds kwamen ze terug, en dan moest hun eten klaar zijn. Overdag was het meisje alleen, en de goede dwergjes waarschuwden haar en zeiden: ‘Pas op voor je stiefmoeder, die zal al gauw weten dat je hier bent; laat zeker niemand binnen.’

B. Detaillering/precisering

De vorige citaten tonen hoe in de bewerking details worden toegevoegd - het takenpakket van Sneeuwwitje wordt b.v. enorm verzwaard. Die detailleringen doen zich op allerlei plaatsen voor. Zo vernemen we in de zevende druk b.v. dat Sneeuwwitje in het bos over scherpe stenen en door doornen loopt, en dat de gloeiende schoenen met een ijzeren tang worden gebracht. Een vorm van detaillering en precisering is ook het toevoegen van beschrijvende adjectieven:

-1810: ... toen zat er een koningin aan het raam (van ebbehout) te naaien

-1812: ... toen zat er een mooie koningin aan een raam, dat een kozijn van zwart ebbehout had te naaien

C. Psychologisering/versterking van de emotionaliteit

In het Ölenbergse manuscript wordt niet uitgeweid over de gevoelens van de personages, maar in de gedrukte versies worden gevoelens geëxpliciteerd en met beeldspraak veraanschouwelijkt.

-1810:	... Daarom kon Mevrouw de Koningin haar niet meer uitstaan, omdat zij de mooiste in het rijk wilde zijn.
-1812:	Toen de koningin de spiegel zo hoorde spreken, werd ze bleek van jaloezie, en van dat moment af haatte ze Sneeuwwitje, en als ze haar aankeek en bedacht dat zij door haar schuld niet meer de mooiste op de wereld was, keerde haar hart zich om.
-1857:	Toen schrok de koningin en werd geel en groen van jaloezie. Vanaf dat ogenblik keerde zich haar hart in haar lijf om als ze Sneeuwwitje zag, zo haatte zij het meisje. En de jaloezie en de hoogmoed groeiden als onkruid in haar hart, altijd hoger, zodat zij dag en nacht rusteloos was.
-1812:	De jager [...] dacht: de wilde dieren zullen ze gauw opgevreten hebben, ik ben blij dat ik ze niet moet doden.
-1857:	'De wilde dieren zullen je gauw opgevreten hebben', dacht hij, en toch was het hem alsof er een steen van zijn hart gewenteld werd omdat hij ze niet moest doden.

D. Beeldspraak

De laatste citaten laten zien hoe de tekst aan aanschouwelijkheid en expressiviteit wint door het gebruik van beeldspraak. Dat gebeurt niet alleen waar gevoelens moeten worden beschreven:

-1812:	... en er viel sneeuw uit de hemel
-1857:	... en de sneeuwvlokken vielen als veren uit de hemel
-1812:	Sneeuwwitje [...] was zo mooi dat ze zelfs de koningin aan schoonheid overtrof
-1857:	Sneeuwwitje [...] was zo mooi als een heldere dag en mooier dan de koningin zelf

E. Motivering

De motieven van allerlei handelingen worden in de loop van het verwerkingsproces expliciet aangegeven:

-1810:	Toen deed zij een wens en sprak: ach had ik maar een kind...
-1812:	En omdat het rood in de sneeuw er zo mooi uitzag, dacht zij...
-1810:	Maar ze legden Sneeuwwitje in een glazen doodkist...
-1812:	Toen lieten ze een glazen doodkist maken, en legden haar erin, opdat men ze goed zou kunnen zien...

F. Herhaling van zinnen

In het Ölenbergse manuscript stellen de dwergen maar vijf vragen als zij in hun huisje aankomen en vaststellen dat er iemand geweest is. In de eerste druk zijn dat er zeven geworden. In het Ölenbergse manuscript is er één dialoog tussen de koningin en de spiegel, in de eerste druk zijn er zeven van die dialogen. Blijkbaar is de tendens van de bewerking hier herhalingen volgens het sprookjesgetal zeven te creëren.

In het Ölenbergse manuscript wordt alleen in het begin over de kleurencombinatie rood/wit/zwart gesproken, en wel tweemaal. In de zevende druk wordt dat nog op twee verschillende plaatsen herhaald, zodat het in drie passages voorkomt. In de zevende druk vinden we ook telkens als de koningin erop uit trekt om een aanslag op Sneeuwwitje te plegen de mededeling dat zij over de zeven bergen naar de zeven dwergen gaat, in totaal driemaal. Hier volgt de herhaling dus het sprookjesgetal drie.

G. Intensifiërende herhaling/ tweeledige constructies/ synonymieën

Bijzondere gevallen van herhaling zijn:

- de intensifiërende herhaling (een giftige, giftige appel, 1857; lange, lange tijd, 1857, zo bang, zo bang, 1857; ze dacht en dacht, 1857; ging altijd maar verder en altijd verder, al in 1810, later niet meer)
- tweeledige constructies (nijd en hoogmoed, 1857, elegant en netjes, 1857; hakten en groeven, 1857; erts en goud, 1857 of volkse zoals geel en groen, 1857, dag en nacht, 1857)
- synonymieën (ze verroerde en bewoog zich niet, 1857, ze sidderde en beefde, 1857; eren en hoogachten, 1857; pracht en heerlijkheid, 1857, angst en schrik, 1857).

H. Diminutieven

In het Ölenbergse manuscript komen al diminutieven voor, maar hun aantal is in de eerste druk flink toegenomen. Het gaat meestal om diminutieven op -lein, die lieftalligheid of vertedering uitdrukken.

-1810: Toen Sneeuwwitje in de woning binnenging stond daar een tafel, en op die tafel zeven borden, en daarbij zeven lepels, zeven vorken, zeven messen en zeven glazen en verder waren er in die kamer ook zeven bedjes.

-1812: ... toen zag ze een klein huisje en ging er binnen om te rusten. In het huisje was alles klein, maar zo elegant en netjes dat het niet te vertellen is. Er stond een wit gedekt tafeltje met zeven kleine borden, elk bordje met zijn lepeltjes, verder zeven mesjes en vorkjes en zeven bekertjes. Aan de muur waren zeven bedjes naast elkaar gezet en sneeuwwitte lakens waren er over heen gedekt.

I. Opslitsing van samengestelde zinnen

De laatst aangehaalde citaten tonen ook hoe een samengestelde zin wordt opgesplitst in verschillende hoofdzinnen.

6. Diverse veranderingen

A. Engeland/het ganse land

In het Ölenbergse manuscript luidt de vraag die de koningin aan de spiegel stelt:

> Spiegeltje, spiegeltje aan de wand
> Wie is de mooiste vrouw van gans Engeland?

Vanaf de eerste druk is de plaatsbepaling Engeland verdwenen, zodat het verhaal in Duitsland lijkt te spelen. Dit kan uit nationalisme gebeurd zijn, maar ook omdat de Grimms precieze plaatsbepalingen voor sprookjes ongepast vonden.[39.]

B. Kam/giftige kam

De moordpogingen van de boze koningin berusten op magie. Maar het rationalistische denken weet met die magie geen raad, en tracht het magische ironisch te relativeren (cfr. Perrault) of rationeler te maken. Als je dood neervalt van een brokje appel in je mond of keel, maar direct opnieuw herleeft als dat verwijderd wordt, is die appel duidelijk een magische appel. Het heeft geen zin hem giftig te noemen, want gif houdt zo maar niet op te werken als de appel waar het in zit verwijderd is. Als we al in het Ölenbergse manuscript lezen dat de appel van de koningin vergiftigd is, hebben we dus te maken met een rationalisering. (Zij vindt haar voorbeeld in Musäus' *Richilde*).

Eenzelfde rationalisering is het als de Grimms eerst suggereren dat Sneeuwwitje dood neervalt omdat haar rijgsnoer te hard is aangetrokken (1810), en daarna expliciteren dat zij daardoor geen adem meer kan halen (1812, 1857).

In de Grimmteksten zelf kunnen we het ontstaan van een dergelijke rationalisering observeren waar het de kam betreft. In 1810 is er gewoon sprake van een kam, die klaarblijkelijk magische eigenschappen heeft. In de eerste druk wordt dat gerationaliseerd tot een ‘giftige kam’, en dat is nog steeds zo in de zevende druk.

C. De leeftijd van Sneeuwwitje

In het Ölenbergse manuscript wordt niet gezegd hoe oud Sneeuwwitje is. In de eerste en de zevende druk lezen we dat ze zeven jaar is - daar hebben we het sprookjesgetal zeven weer. Toch verschijnt zij op het einde van het sprookje als een huwbare vrouw.

De infantilisering van een huwbare vrouw komt bij de Grimms ook elders voor, in het sprookje van de Kikkerkoning (KHM1). We hebben daar te maken met een deseksualisering van het sprookje.[40.] Dat kan ook van het Sneeuwwitjeverhaal gezegd worden. Als er tussen twee volwassen vrouwen jaloezie heerst om de schoonheid van de éne, is de seksuele bijklank van die jaloezie overduidelijk. Zij willen toch mooi zijn voor de mannen?

D. De prins en de doodkist/de opstanding

In de eerste druk is Sneeuwwitje opgebaard in het huisje van de dwergen, de prins neemt haar mee naar huis, plaatst ze in zijn kamer, en treurt bij haar. Sneeuwwitje herleeft doordat een dienaar haar een stomp in de rug geeft.

Om redenen die niet duidelijk zijn verloopt het verhaal in de zevende druk anders: de kist wordt op een berg geplaatst, de prins laat ze wegdragen, maar doordat één van de dragers struikelt herleeft Sneeuwwitje.

E. Achterlaten/afslachten

In het Ölenbergse manuscript laat de koningin zelf Sneeuwwitje in het bos achter, in de hoop dat zij zal omkomen. In de eerste druk (en ook nog in de zevende) stuurt zij de jager met Sneeuwwitje naar het bos, met de opdracht haar dood te steken, en haar de longen en de lever van het meisje mee te brengen, zodat zij die kan koken en opeten. De gedrukte versies zijn dus wel een graad wreedaardiger dan de handschriften. Daarbij is te bedenken dat de Grimms ook in Assepoester de wreedheid aangedikt hebben - de ogen van de slechte stiefzusters worden uitgepikt - en dat zij er niet tegen opzagen het vrij gruwelijke sprookje *Van de jeneverboom* in de ‘kleine editie’ (die gemakkelijker in kinderhanden kon komen) op te nemen.

7. Besluit

Het Sneeuwwitjeverhaal heeft in de handen van de gebroeders Grimm een grote evolutie doorgemaakt. (Daarvoor is vooral Wilhelm Grimm verantwoordelijk, omdat Jacob het bewerken van de sprookjes grotendeels aan zijn broer overliet). In zijn oudste bewaard gebleven vorm is het een ‘Volkssprookje’ dat opgetekend is van een informant uit de hoge burgerij, in een vrij nuchtere stijl, nogal schematisch. In de twee oudste versies, vrijwel identieke manuscripten van de hand van Jacob Grimm, is al een aanpassing gebeurd van het motief van de kleuren rood/wit/zwart, waardoor de tekst dichter aanleunde bij de Parcivalroman, en minder geleek op een passage uit de Napolitaanse *Pentamerone.* De Grimms hebben zich duidelijk ingespannen om de oorspronkelijke en logische versie, die Jacob Grimm in een tijdschrift afdrukte, nooit meer onder de aandacht te brengen.

In de tekst zoals die in de twee handschriften bewaard gebleven is, werden varianten van andere informanten gemonteerd, en gebeurden kleine aanpassingen aan literaire voorbeelden zoals Musäus' *Richilde* of de *Heimskringla* van Snorri Sturluson. De tekst werd ook in een christelijk-moralistische zin herwerkt, waarbij de boze koningin gedemoniseerd werd en Sneeuwwitje als braaf en vroom werd voorgesteld. De oedipale thematiek van het verhaal werd grondig gecamoufleerd door het verwijderen van de vader en het vervangen van de moeder door een stiefmoeder. De erotische dimensie van het verhaal werd dan nog afgezwakt door van Sneeuwwitje een zevenjarig meisje te maken in plaats van een huwbare vrouw. Oorspronkelijk speelde het verhaal in Engeland, maar deze plaatsbepaling werd verwijderd. De magie van de vertelling werd al op verscheidene punten gerationaliseerd in de oudste versies, maar dat gebeurt versterkt in de drukversies, waar de magische kam ‘giftig’ wordt.

In stilistisch opzicht sluit de tekst van bij het begin aan bij de sprookjes van Philipp Otto Runge, die de Grimms als model voor ogen hielden. De sprookjesstijl die Wilhelm Grimm in het spoor van Runge ontwikkelde, vertoont in Sneeuwwitje de volgende kenmerken: frekwent gebruik van directe rede en dialoog, toenemende detailschildering, expliciete beschrijteit, poëtische beeldspraak, expliciete motivering van de handeling, gebruik van de herhaling (van zinnen en woorden) als stijlmiddel, tweeledige constructies en synonymieën, van verlieflijkende diminutieven, en opsplitsing van perioden in kortere hoofdzinnen. Zo werd het Volkssprookje' gestileerd tot romantisch kunstproza, tot 'sprookje van Grimm' en in die vorm werd het een klassiek kinderverhaal.[1.]

---

1. Tenzij anders vermeld komt de informatie over de Grimms en hun sprookjes in dit deel uit: Heins Rölleke, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm, Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*, Cologny-Genève 1975, in het bijzonder blz. 341 e.V.: 'Zur Entstehungsgeschichte der Sammlung'.

I Van de jeneverboom

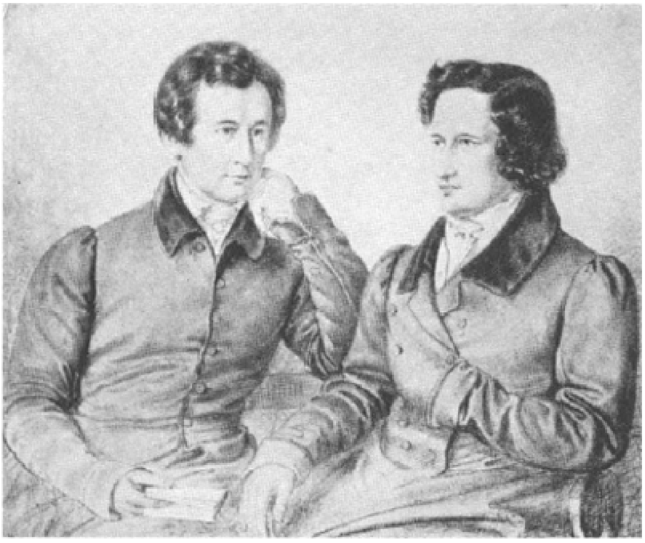
Het sprookje *Von den Machandel-boom*, in het Platduits verteld door de schilder Philipp Otto Runge, beschouwden de Grimms als een model voor het uitgegeven van volkssprookjes. Runge houdt ervan de zinnen aan elkaar te rijgen met ‘en’ of ‘toen’, hij vertelt heel gedetailleerd en aanschouwelijk, gebruikt veel dialoog en directe rede, en hanteert de intensiverende herhaling (Marleentje (...) weende en weende; en hij at en at; een grote, grote schotel) de synonymie (beenderen en knoken; blij en vergenoegd; danste en sprong) en de klanknabootsing (de molen ging klip-klap, klip-klap, klip-klap; daarna met assonantie en hakken hik-hak, hik-hak, hik-hak). In *Van de Jeneverboom* komt ook een versje voor, dat Runge acht maalt herhaalt. Deze stijlkenmerken vinden we in de sprookjes van Grimm terug. De en-toen-stijl treffen we al in de oudste versie van hun Sneeuwwitjeverhaal aan, andere kenmerken duiken op in de loop van de stilistische herwerking van de vertelling. Als staal van Runges kunstig proza volgt hier het begin van *Van de Jeneverboom*, waarin trouwens een bekend motief uit Sneeuwwitje voorkomt. (Bron: de eerste druk van de sprookjes van Grimm - zie noot 21).

Het is nu al lang geleden, wel tweeduizend jaar, toen was er een rijk man, die had een mooie vrome vrouw, en ze hadden elkaar zeer lief, maar ze hadden geen kinderen, maar ze wensten er zich zeer, en de vrouw bad daarvoor zeer veel, dag en nacht, maar ze kregen er geen en kregen er geen. Voor hun huis was een erf, daarop stond een jeneverboom, daar stond de vrouw eens onder in de winter, en schilde zich een appel, en toen ze zich die appel zo schilde, sneed ze zich in een vinger, en het bloed viel in de sneeuw - ach! zei de vrouw en zuchtte diep, en keek naar het bloed voor haar, en ze was zo erg weemoedig, had ik maar een kind zo rood als bloed en zo wit als sneeuw - en toen ze dat zei werd het haar zo vrolijk te moede, het leek haar alsof er iets van ging komen; toen ging ze naar het huis en er ging een maand voorbij, de sneeuw verging, en twee maanden, toen werd het groen, en drie maanden, toen kwamen de bloemen uit de grond, en vier maanden, toen kwamen er bladeren aan de bomen in het bos en de groene twijgen waren allemaal door elkaar gegroeid; toen zongen de vogeltjes dat het hele bos schalde, en de bloesems vielen van de bomen, toen was de vijfde maand voorbij en ze stond onder de jeneverboom, die rook zo goed; toen sprong haar hart op van vreugde en ze kon het niet laten op de knieën te vallen, en toen de zesde maand voorbij was, toen werden de vruchten dik en sterk, toen werd ze heel stil, en de zevende maand, toen greep ze naar de jeneverbessen en at ze gulzig, toen werd ze treurig en ziek; toen ging de achtste maand voorbij, en ze riep haar man, en weende en zei: als ik sterf, begraaf mij dan onder de jeneverboom! toen was ze helemaal getroost en ze was blij tot de negende maand voorbij was, toen kreeg ze een kind, zo wit als sneeuw en zo rood als bloed; en toen ze dat zag was ze zo blij dat ze stierf.

II Sneeuwwitje

Dit is een vertaling van de Sneeuwwitjetekst uit het Olenbergse handschrift (1810), zoals dat afgedrukt is door Heinz Rölleke (noot 1). De latere toevoegingen in het handschrift heb ik tussen haakjes geplaatst. In plaats van *drie* druppels bloed stond er oorspronkelijk *een paar* druppels bloed, de titel luidt ‘Schneeweißchen’, maar daaronder is later toegevoegd: ‘Schneewitchen. Unglückskind’. De laatste alinea van de hoofdtekst kreeg als randbemerking: ‘dit slot is zo niet goed, en gebrekkig.’

Het was eens winter en er viel sneeuw uit de hemel, en toen zat er een koningin voor het raam (van ebbehout) en naaide. Zij had maar al te graag een kind gehad. En terwijl zij daarover dacht, stak zij toevallig met de naald in haar vinger, zodat er drie druppels bloed in de sneeuw vielen. Toen sprak zij de wens uit: ach had ik maar een kind, zo wit als deze sneeuw, met wangen zo rood als dit bloed en met ogen zo zwart als dit raamkozijn!



Wilhelm en Jacob Grimm;
Tekening van Ludwig Emil Grimm

Spoedig daarna kreeg zij een wondermooi dochtertje, zo wit als sneeuw, zo rood als bloed, zo zwart als ebbehout, en dat dochtertje werd Sneeuwwitje genoemd. Mevrouw de koningin was de allermooiste vrouw in het land, maar Sneeuwwitje was nog honderdduizend maal mooier en toen mevrouw de koningin haar spiegel vroeg:

> Spiegeltje, spiegeltje aan de wand
> wie is de mooiste vrouw in heel Engeland?

antwoordde het spiegeltje: mevrouw de koningin is de mooiste, maar Sneeuwwitje is nog honderdduizend maal mooier.

Ondertussen kon mevrouw de koningin haar niet meer uitstaan, omdat zij de mooiste in het rijk wilde zijn. Toen de heer koning nu op een keer ten oorlog getrokken was, liet zij haar koets inspannen en gaf het bevel een ver en donker bos in te rijden, en Sneeuwwitje nam ze mee. Maar in datzelfde bos stonden veel mooie rode rozen. Toen ze nu met haar dochtertje daar aangekomen was, sprak ze tegen haar: ach Sneeuwwitje, stap toch uit en breek wat van die mooie rozen voor me af! En zodra Sneeuwwitje uit de wagen gegaan was om het bevel te gehoorzamen, reden de wielen met grote snelheid weg, maar mevrouw de koningin had alles zo bevolen (omdat ze hoopte dat de wilde dieren Sneeuwwitje al gauw zouden verslinden).

Toen Sneeuwwitje nu in het grote bos moederziel alleen was, weende ze zeer en ging altijd maar verder en altijd maar verder en ze werd heel moe, tot ze eindelijk aan een klein huisje kwam. In dat huisje woonden zeven dwergen, maar die waren net niet thuis, maar ze waren in de mijn. Toen Sneeuwwitje in de woning binnenging stond daar een tafel, en op die tafel zeven borden, en daarbij zeven lepels, zeven vorken, zeven messen en zeven glazen en verder waren er in die kamer ook zeven bedjes. En Sneeuwwitje at van elk bord wat groente en brood, en dronk daarbij uit elk glaasje een druppel, en ze wilde eindelijk uit moeheid gaan slapen. Ze probeerde echter alle bedjes, maar vond geen enkel voor haar geschikt, behalve het laatste, daarin bleef ze liggen.

Toen nu de zeven dwergen van hun dagtaak naar huis kwamen zeiden ze allemaal:

wie heeft er van mijn bordje gegeten?
wie heeft er van mijn broodje genomen?
wie heeft er met mijn vorkje gegeten?
wie heeft er met mijn mesje gesneden?
wie heeft er uit mijn bekertje gedronken?

en daarop zei het eerste dwergje:

wie heeft er toch in mijn bedje getrappeld?

en de tweede sprak: hè, in dat van mij heeft er ook iemand gelegen. En de derde ook en de vierde eveneens enzovoort, tot ze eindelijk in het zevende bed Sneeuwwitje zagen liggen. Maar ze beviel hen zozeer dat ze haar uit medelijden lieten liggen, en het zevende dwergje moest zich met het zesde behelpen zo goed als dat ging.

Toen Sneeuwwitje nu de volgende morgen uitgeslapen had, vroegen ze haar hoe ze daarheen gekomen was. En ze vertelde hen alles, en dat mevrouw de koningin-moeder haar alleen in het bos achtergelaten had en weggereden was. De dwergen hadden medelijden met haar en verzochten haar bij hen te blijven en voor hen het eten te koken als ze naar de mijn gingen. Maar ze moest oppassen voor mevrouw de koningin en zeker niemand in het huis binnenlaten.

Toen mevrouw de koningin nu hoorde dat Sneeuwwitje bij de zeven dwergen was, en ze niet omgekomen was in het bos, trok ze de kleren van een oude marskraamster aan en ging tot voor het huis en vroeg om met haar waren binnengelaten te worden. Maar Sneeuwwitje herkende haar niet, en sprak aan het raam: ik mag niemand binnenlaten. Toen zei de marskraamster: och kijk lief kind, wat voor mooie rijgsnoeren ik heb en ik laat ze u heel goedkoop! Maar Sneeuwwitje dacht: die rijgsnoeren heb ik net erg nodig, het zal toch geen kwaad kunnen als ik die vrouw binnen laat, ik kan dan een mooi koopje doen, en ze maakte de deur open en kocht rijgsnoeren. En toen ze die gekocht had, begon de marskraamster te zeggen: maar ach, hoe slordig is jouw rijgsnoer vastgemaakt, wat voor een gezicht is me dat, kom ik zal je eens beter insnoeren. Daarop nam de oude vrouw, die echter mevrouw de koningin was, het rijgsnoer en snoerde Sneeuwwitje zo vast, dat die als dood neerviel, waarop de vrouw wegging.

Toen de dwergjes naar huis kwamen en Sneeuwwitje daar zagen liggen, dachten zij meteen wie er moest geweest zijn, en ze maakten het rijgsnoer snel los, zodat Sneeuwwitje weer bijkwam. Maar ze maanden haar aan om voortaan voorzichtiger te zijn.

Nadat mevrouw de koningin vernomen had dat haar dochtertje weer levend geworden was, kon zij geen rust meer vinden en ze kwam weer in vermomming tot aan het huisje en ze wilde Sneeuwwitje een prachtige kam verkopen. Omdat deze kam Sneeuwwitje heel goed beviel liet ze zich verleiden en opende de deur, en de oude vrouw kwam binnen en begon Sneeuwwitjes gele haren te kammen en ze liet de kam steken tot Sneeuwwitje als dood neerzonk. Toen de zeven dwergen thuis kwamen vonden ze de deur open en Sneeuwwitje lag op de grond, en ze wisten meteen wie het onheil gesticht had. Nochtans trokken zij de kam meteen uit haar haar, en Sneeuwwitje kwam weer tot leven. Maar ze zeiden haar, dat als ze zich nog eenmaal zou laten beetnemen, zij haar niet meer zouden kunnen helpen.

Maar mevrouw de koningin was heel boos toen ze vernam dat Sneeuwwitje weer levend geworden was en verkleedde zich voor de derde keer, als boerin, en nam een appel mee die half vergiftigd was, en wel aan de rode kant. Sneeuwwitje paste er wel voor op de vrouw open te doen, maar die reikte haar de appel door het raam naar binnen, en speelde zo goed komedie dat je niets kon merken. Sneeuwwitje beet in de mooie appel, daar waar hij rood was, en zonk dood neer op de grond.

Toen de zeven dwergen echter thuiskwamen konden zij niet meer helpen en ze waren heel bedroefd en rouwden zeer. Maar ze legden Sneeuwwitje in een glazen doodkist, waarin zij haar vorige gestalte helemaal bewaarde, schreven haar naam en haar afstamming erop, en bewaakten haar zorgvuldig, dag en nacht. Op een dag keerde de koning, de vader van Sneeuwwitje, naar zijn rijk terug en hij moest door hetzelfde bos gaan waarin de zeven dwergen woonden. Toen hij nu de doodkist en het opschrift zag, werd hij heel bedroefd om de dood van zijn geliefde dochter. Hij had echter in zijn gevolg zeer ervaren artsen bij zich, die vroegen het lijk aan de dwergen, namen het en maakten een touw aan de vier hoeken van de kamer vast en Sneeuwwitje werd weer levend. Daarop trokken ze allen naar huis. Sneeuwwitje werd aan een mooie prins uitgehuwelijkt, en op de bruiloft werden een paar pantoffels in het vuur gloeiend gemaakt, die moest de koningin aantrekken en ermee dansen tot ze dood was.

volgens anderen kloppen de dwergen met kleine toverhamertjes 32 keer en maken daardoor Sneeuwwitje weer levend.

Ander begin

Er waren eens een graaf en een gravin, die reden samen weg, en ze reden aan drie hopen witte sneeuw voorbij, toen sprak de graaf: ik wou dat ik een meisje had, zo wit als deze sneeuw. Ze reden verder en kwamen aan drie groeven vol rood bloed, toen wenste de graaf: had ik maar een meisje met wangen zo rood als dit bloed! Kort daarna vlogen drie raven voorbij, zo zwart als kool, en de graaf wenste weer een meisje met haar zo zwart als deze raven. Ten slotte kwamen ze een meisje tegen, zo wit als sneeuw, zo rood als bloed, zo zwart als raven, en dat was Sneeuwwitje. De graaf liet haar meteen in de koets zitten, maar de gravin had dat niet graag. En de gravin wist niet wat te doen, en liet uiteindelijk haar handschoen door het portier naar buiten vallen en beval Sneeuwwitje die voor haar te gaan oprapen. Toen Sneeuwwitje dan uitgestapt was, rolde de wagen met grote snelheid weg.

Eindnoten:

2. Zie Heinz Rölleke, *Der wahre Butt, Die wundersamen Wandlungen des Märchens vom Fischer und seiner Frau*, Düsseldorf/Köln 1978^2
3. Geciteerd in Rölleke, *Die älteste Märchensammlung ... p. 364.*
4. *Reinhold Steig, Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Stuttgart/Berlin 1904, p. 219.
5. Idem, p. 255.
6. Idem, p. 267.
7. Klaus Doderer, *Klassische Kinder- und Jugendbücher, Kritische Betrachtungen*, Weinheim/Berlin/Basel, 1970^2, p. 139.
8. 'al vanaf de sterk veranderde tweede editie (1819)af zorgde Wilhelm alleen voor de sprookjes' (Ludwig Denecke, *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, Stuttgart 1971, p. 69).
9. Gegevens uit Rölleke, *Die älteste Märchensammlung ...* p. 15 e.v. en 341 e.v.
10. Zie het nawoord van Heinz Rölleke bij deel III van: Brüder Grimm, Kinder-und Hausmärchen, Stuttgart 1980. (p. 590 e.v.)
11. De tekst voor Savigny is afgedrukt bij Rölleke, *Die älteste ...* p. 381. Daar ook de informatie over de datering.
12. Vgl. de commentaar van Rölleke bij 'Sneeuwwitje' in deel III van Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen ...* p. 465, en Rölleke, *Die älteste ...* p. 391-392.
13. Vgl. het nawoord van Rölleke bij deel III van Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen ...* p. 598.
14. Rölleke, *Die älteste ...* p. 250.
15. Idem, p. 257 en 259, p. 383.
16. Rölleke, commentaar bij 'Sneeuwwitje' in deel III van Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen...*
17. Van de tekst in de Ausgabe letzter Hand kan men zich een beeld vormen via de Lemniscaat-vertaling: Grimm, *Sprookjes voor kind en gezin.* Volledige uitgave in nieuw vertaling van de 200 sprookjes en 10 kinderlegenden verzameld door de gebroeders Grimm, Rotterdam 1974^2.
18. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* ... deel I, p. 22.
19. Ik citeer het Olenbergse manuscript en de eerste druk-versie volgens de editie van Rölleke (zie noot 1), en de Ausgabe letzter Hand volgens de editie van Rölleke (zie noot 10), ook verderop.
20. Volgens Albert Wesselski, *Deutsche Märchen vor Grimm. Einführung und Anmerkungen*, Brünn/München/Wien 1942, deel II p. 65.
21. Friedrich Panzer, *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Vollständige Ausgabe in der Urfassung, Wiesbaden z.j. p. 343 (Voorwoord van het tweede deel van de eerste druk).
22. Idem, p. 342.
23. Vgl. ook Röllekes commentaar bij Sneeuwwitje in Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen ...* deel III.
24. Zie Wesselski, a.w. p. 63 e.v. en Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Studienausgabe, Berlin 1965, vers 282, 20 e.v.
25. Zie Wesselski, a.w. p. 63.
26. Zie Wesselski, a.w. p. 64-65.
27. Vgl. het voorwoord van de eerste druk van deel I van de KHM, Panzer, a.w. p. 60-61.
28. Vgl. Giambattista Basile, *Pentamerone*, deel II, Amsterdam 1960, p. 114.
29. Rölleke, *Die älteste Märchensammlung* ... p. 259.
30. Johann Karl August Musäus, *Volksmärchender Deutschen*, München 1977, p. 101.
31. Vgl. Wesselski, a.w. p. 70.
32. P. Lecaldano, *I fioretti di S. Francesco e le considerazione delle stimmate*, Milaan z j., kap. XXI en XVI.
33. Gegevens uit: C.W. Mönnich, *Reidans der heiligen, Hagiografische verkenningen*, Amsterdam 1962, blz. 72-89.
34. Ik citeer hier Ulrike Bastian, *Die 'Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm in der literaturpädagogischen Diskussion des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1981, p. 35. De term 'Erziehungsbuch wordt gebruikt in het voorwoord van de tweede druk, zie Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen ...* deel 1, p. 17. Over het bijbellezen zie Wilhelm Grimms mededeling bij Steig, a.w. p. 266.
35. In zijn opstel 'Schneewittchen, Versuch einer psychoanalytischen Deutung' uit 1934 schrijft J.F. Grant Duff: 'Dus geeft het sprookje een oeroud conflict tussen dochter en moeder om de vader weer...' (in: Wilhelm Laiblin, *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, Darmstadt 1975,p.91)
36. Dat wordt als verklaring gegeven door E. Tonnelat, *Les contes des frères Grimm, Etude sur la composition et le style du receuil des 'Kinder- und Hausmärchen*', Paris 1912, p. 70.
37. Zie hierover Tonnelat, a.w. en H. Hamann, *Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm*, New York/Londen 1970 (reprint,

boek uit 1906) en ook: Wilhelm Schoof, ‘Schneewittchen, Ein Beitrag zur deutschen Stilkunde,’ In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 29 (1941) p. 190-201.

38. Schoof, a.a. p. 192.
39. Vgl. ook Hamann, a.w. p. 111.
40. Vgl. Andrea Kuhn en Johannes Merkel, *Sentimentalität und Geschäft, Zur Sozialisation duch Kinder- und Jugendliteratur im 19. Jh., Berlin 1977 p. 50.*

Heimo Pihlajamaa
Kalevala
Finlands nationale epos

Lönnrot's *Kalevala*, het boek dat dikwijls en met reden Finlands nationale epos wordt genoemd - soms heet het ook wel een volks epos of een helden epos - is ongetwijfeld het belangrijkste werk van de Finse 19^{e}-eeuwse literatuur, en internationaal gezien het belangrijkste Finse boek van alle tijden.

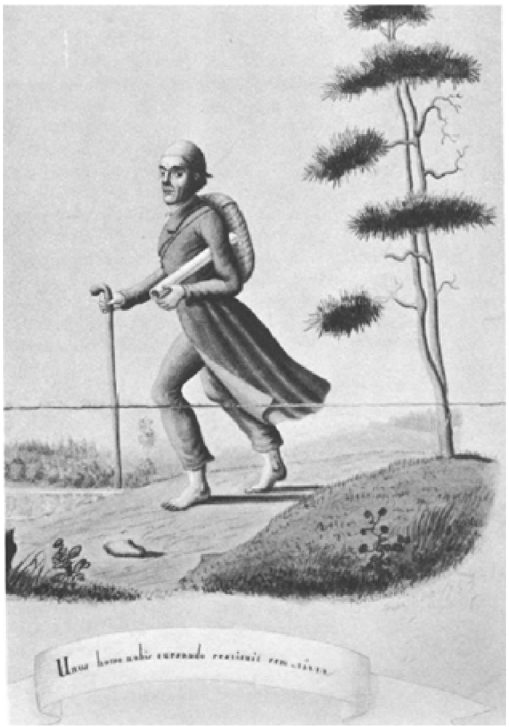
Elias Lönnrot, de auteur - of samensteller - van de *Kalevala*, bouwde de *Kalevala* op uit de in mondelinge overlevering voortlevende verhalende verzen, lyriek, bruiloftsliederen en toververzen, naar het voorbeeld van de hem bekende Europese epi. Toch wordt de *Kalevala* tegenwoordig niet als een echt volksdicht beschouwd, ook al zijn de afzonderlijke verzen aan volkspoëzie ontleend: de *Kalevala* is 19^{e}-eeuwse Finse literatuur. Meer dan welke andere nationale literatuur uit die tijd (Kivi, Runeberg etc.) heeft de *Kalevala* het gevoel van eigenwaarde van het Finse volk versterkt. De *Kalevala* was als het ware geschapen om als symbool te dienen voor een volk dat op zoek was naar zijn identiteit; Lönnrot zelf werd daardoor de bewonderde en geëerde personificatie van de nationale romantiek. De *Kalevala* werd al te gemakkelijk verromantiseerd - men veronderstelde dat de *Kalevala* al vóór Lönnrot *bestond*, en dat hij hem alleen ‘opgeschreven’ had nadat hij hem in de wouden van Karelië ‘gevonden’ had.

Elias Lönnrot (1802-84) was de zoon van een arme dorpskleermaker uit Sammatti, die een hele zwerm kinderen had. Elias bezocht scholen in Tammisaari, Turku, Porvoo, Hämeenlinna en de universiteiten van Turku en Helsinki - ik noem deze plaatsen, omdat het goed is zich te realiseren dat Sammatti ongeveer tussen deze steden in ligt op afstanden van vijftig à honderd kilometer, en dan te weten dat hij in de weekends lopend naar huis ging. In die jaren was Lönnrot een echte bedelstudent, in zijn geboortedorp lukte dat bedelen het beste. Deze ontberingen hebben Lönnrot geen kwaad gedaan, integendeel het was een goede voorbereiding voor zijn latere tochten toen hij verzen verzamelde. Uit deze periode stammen talrijke anecdoten (hoe hij zijn voeten insmeerde met teer als zijn schoenen van berkebast versleten waren, hoe hij in een boom ging zitten studeren als de kinderschare in zijn ouderlijk huis te rumoerig was), die zijn eenvoudige, elastische persoonlijkheid illustreren. Zijn eenvoud hielp hem bij zijn contacten met gewone mensen maar verhinderde hem niet om later professor te worden. Het culturele leven in Finland was nogal chaotisch - zo was Lönrot ondanks zijn Zweedse naam Finstalig; op school was Zweeds moeilijker voor hem dan Latijn; maar later schreef hij zijn beroemde reisdagboeken in het Zweeds, en nog later werd hij hoogleraar in de Finse letteren.

In 1827 deed hij zijn doctoraal examen in de letteren en in 1832 werd hij doctor in de medicijnen. Toen al schreef hij over een van de helden uit de *Kalevala: De Väinämöine, priscorum fennorum numine* (1827); symptomatisch voor zijn latere werkzaamheden. Van 1833 tot 1853 werkte hij in Kajaani in noord-oost Finland als districtsarts, van 1853 tot 1862 als hoogleraar Finse taal en letterkunde aan de Universiteit van Helsinki - in 1827 was de oude uit houten gebouwen bestaande hoofdstad Turku, met zijn universiteit, afgebrand, waarna Helsinki hoofdstad werd, en de universiteit naar Helsinki werd verplaatst. Lönnrot was redakteur en oprichter van verschillende tijdschriften, hield zich bezig met taalwetenschap - het bijna ongelooflijke bewijs hiervan is zijn ‘eenmans’ Fins-Zweeds woordenboek (1866-80), dat nog steeds zijn nut bewijst als inspiratiebron voor het-juiste-woord-zoekende schrijvers en vertalers. Toch is dit alles nog maar een deel van het werk dat Lönnrot in zijn leven verzette.

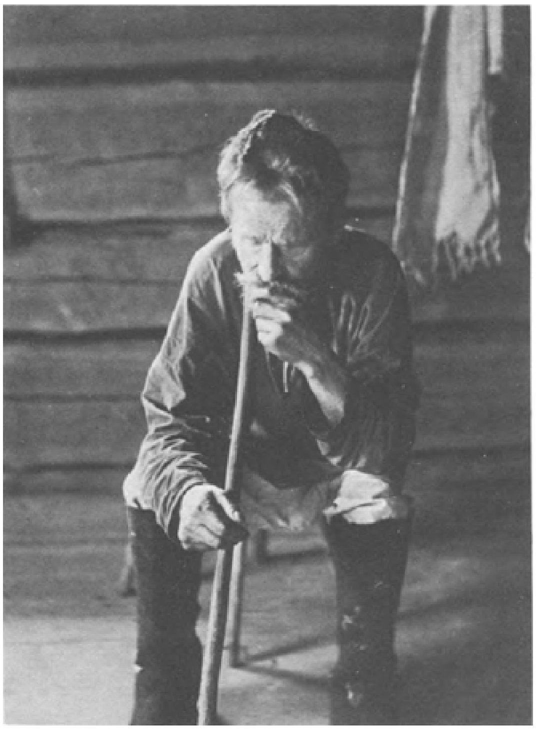
Reeds in zijn studententijd had Lönnrot volkspoëzie verzameld, maar pas in Kajaani kon hij zich concentreren op het echte 'liederenland' Karelië. Toen hij zich daar vestigde heerste er een epidemie, waarvan hij zelf ook slachtoffer werd. Ook na zijn herstel voelde hij zich niet thuis in deze uithoek, maar desondanks kwam in deze jaren steeds meer lijn in zijn literaire werk en vooral in de *Kalevala.*

Wat is die *Kalevala* nu eigenlijk, en hoe is hij ontstaan?


Unus homo nobis currendo restituit rem

Een man die al lopende alles recht zette (Elias Lönnrot). Spotprent van A. Linsen (1847).

De geschreven literatuur in Finland is betrekkelijk jong, de grondlegger, Mikael Agricola, werkte pas in het midden van de 16^{e} eeuw. Het is interessant om de strijd tussen de ‘kerk’ en het ‘heidendom’ in die tijd te volgen: de ‘kerk’ beheerste de gedrukte ‘officiële’ taal, het ‘heidendom’ het mondelinge taalgebruik. Toch was de houding van de kerk tegenover de heidense taal vrij mild. De kerk bestreed het heidendom, maar ondersteunde het humanisme, en deed in praktijk weinig tegen de belangstelling voor en het publiceren van de heidense volkspoëzie. Agricola zelf was bisschop en de eerste autoriteit op literair gebied, ook de eerste vertaler (bijv. *Het Nieuwe Testament).* Hij was de Finse Luther. Hij gebruikte een paar helden van de *Kalevala* in zijn voorwoord bij zijn vertalingen van de *Psalmen van David* (1551) als voorbeeld van heidense afgoden:



De blinde zanger Miihkali Perttunen, gestorven in 1899 in Latvajärvi in Oost Karelië. Hij was één van de bekendste zangers van de 2e helft van de 19e eeuw. Zijn vader, Archippa, had al een groot deel van de Kalevala liederen voor Lönnrot gezongen in 1834 (3 dagen achter elkaar).

> Äinemöinen, wirdhet tacoi,
> Rachkoi, Cuun mustaxi iacoi.
> Lieckiö, Rohot, iwret ia puudh
> hallitzi, ia sencaltaiset mwdh.
> Ilmarinen, Rauhan ia ilman tei,
> ia Matkamiehet edheswei.
> (Väinämöinen smeedde de liederen
> Rahkoi verdeelde de maan in zwart,
> Lieckiö heerste over gras, wortels, bomen
> en de andere troep
> Ilmarinen schiep windstilte en wind
> en bracht de reizigers naar hun doel)

Het zelfde materiaal waaruit de *Kalevala* is opgebouwd, komen we al tegen in de oudste bekende resten van de Finse litteratuur, in een in 1957 in Novgorod (Rusland) opgegraven handschrift op berkenbast uit het begin van de dertiende eeuw. Al met al is het duidelijk dat de *Kalevala,* - de hoofdpersonen tenminste, - uit de voorchristelijke tijd stamt (vóór 1155; de tijd van de helden van de Edda).

Al vóór Lönnrot was in grote trekken bekend waar deze teksten te vinden waren en om wat voor verzen het ging. De nationale romantiek van de 19e eeuw bezat van het begin af aan al informatie, door werk van de 'fennofielen' in de 18e eeuw, over het feit dat in het Finse taalgebied een grote hoeveelheid mondeling overgeleverde poëzie bewaard gebleven was. Met name de 'Turku-romantiek' uit het begin van de 19e eeuw baseerde haar visie op het toekomstige (onafhankelijke?) Finland op deze kennis. De romantici van Turku waren echter een soort salon-theoretici, geen *doeners:* het wachten was op iemand voor wie de *Kalevala* een soort 'opdracht' was. Dromen is één, doen is twee.

Reeds de grote historicus Porthan had het denkbeeld geopperd dat deze min of meer bekende verzen afkomstig waren uit één en dezelfde bron, maar Lönnrot werd vooral geïnspireerd door Gottlund en Topelius, een districtsarts in Uusikaarlepyy, die tijdens zijn dienstreizen gedichten begon te verzamelen en later de beroemde *laukkuryssä* (in Finland doortrekkende Karelische marskramers uit het gouvernement Archangel) naar zijn ziekbed liet komen om gedichten voor te zingen. Een van de eerste 'Kalevala's' is dan ook *Suomen kansan vanhoja runoja I-V* van Z. Topelius, 1822-31. Zo werd geleidelijk duidelijk waar de Kalevala-liederen het best bewaard gebleven waren: de oostgrens van Finland. Ook de uitvoerder van het werk bleek perfect voor zijn taak berekend, een echte ontdekking: Lönnrot, een man met kennis, ijver, bescheidenheid en uithoudingsvermogen. Het verzamelen van de Kalevalagedichten in de Karelische wouden was in die tijd een sportprestatie: men weet dat Lönnrot tijdens zijn 11 verzamelreizen meer dan 20000 km aflegde, te voet, roeiend, 's winters skiënd, en als hij geluk had per arreslee of rendierslee. Op die tochten aan beide zijden van de Fins-Russische grens verzamelde hij behalve 65000 Kalevala-versregels ook nog gegevens over volksgebruiken, namen van planten e.d. Zijn reisdagboek - nu opnieuw uitgegeven - is een ontdekking van 1981.

Hoewel er ook nu nog poëzie in het Kalevala-metrum wordt geschreven niet alleen door 'echte' schrijvers (Natli Rossi enz.) maar ook door de 'echte' 'Volks' schrijvers, ook over actuele onderwerpen, kan men toch stellen dat Lönnrot juist op tijd geboren is om nog te redden wat anders grotendeels verloren zou zijn gegaan. Ook is het duidelijk dat er geen *Kalevala* zou zijn zonder Lönnrot, al is het frappant dat hij zelf zijn naam alleen onder het voorwoord wilde plaatsen, niet op de titelpagina. Zo heet de *Kalevala* ook 'officieel' *Kalevala taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista* (*Kalevala* oftewel oude Karelische gedichten over de oer-Finse tijden). Alleen onder het voorwoord: 'E.L.'

Het succes van de *Kalevala* wakkerde de belangstelling voor de volkspoëzie aan met het gevolg dat steeds nieuwe, nog ijveriger verzamelaars op pad gingen om oude liederen te zoeken. Het trotse resultaat van al dit werk is het uit 33 delen bestaande *Suomen Kansan Vanhat Runot* (1908-48: *De oude Liederen van het Finse Volk*), dat bestaat uit 85000 liederen, 1270000 verzen. Ter vergelijking: de *Kalevala* bevat 50 zangen, en 22795 verzen.

Als hoofdthema van de *Kalevala* wordt beschouwd het smeden van het wonder-gereedschap de Sampo, die geluk en rijkdom moet brengen, en de strijd om het bezit hiervan tussen Kalevala en Pohjola. De uitgang - 'la' in het Fins betekent plaats of oord - zo is Kaleva-*la* het oord of land waar de zonen van vader Kaleva leefden, oftewel Finland, Tapiola het oord van Tapio, Pohjola het gebied van het noorden enz. Wat de geheimzinnige, door Ilmarinen gesmede Sampo nu eigenlijk is, daarover hebben de onderzoekers altijd ruzie gemaakt, zodat er langzamerhand evenveel interpretaties van het 'raadsel van Sampo' zijn als er uitleggers zijn. Soms wordt de Sampo geïnterpreteerd als de zon, soms als een heiligenbeeld, soms zelfs als een boek, maar de opvatting van de beste Sampo-kenner, prof. Matti Kuusi, dat het gaat om een beeld van de wereld, een zuil waarop de aarde rust, lijkt nog altijd de veiligste. In elk geval trachtten de helden van Kalevala de Sampo uit de ‘stenenberg’ van Pohjola te roven, maar tijdens een zeegevecht rolde de ‘oude vrouw van Pohja’ het wonderding in het water, waar het in stukken brak.

Uhtua in Oost Karelië, tegenwoordig Kalevale. Foto van I.K. Inha, 1894.

Lönnrot trachtte bij het samenstellen van het epos er samenhang in te brengen, door rond de voornaamste helden, zoals Väinämöinen, Ilmarinen en Lemminkäinen, motieven te rangschikken, die in de oorspronkelijke liederen aan andere ‘helden’ gekoppeld waren, en door volledig nieuwe persoonlijkheden te scheppen, zoals Aino, op wie Väinämöinen verliefd was. Zeker is Väinämöinen *de* hoofdpersoon van het epos, jammer genoeg, en alleen al in zijn persoon vinden we elementen uit die vele tijdperken: ‘Väinämöinen’ immers bevat een scheppingsmythe, beschavingsmythen, sjamaan-motieven, verlangen naar de avonturen uit het ijzeren tijdperk, de tijd van Vikings en het doorbreken van het christendom. Frappant is dat behalve schepper van de wereld - een god dus - Väinämöinen ook een bijna kinderlijke, amusante oude heer is, een antiheld, een oen, die door een waternymf en een pasgeboren kind belachelijk gemaakt wordt. De ‘helden’ van dit ‘helden epos’ zijn vaak net zo goed schurken, of zeer ‘menselijke’ helden.

Een voorbeeld van ‘oen-held’ in de *Kalevala* is Ilmarinen: *Ilma* betekent *lucht.* Hoe dichter die helden bij de natuur staan, - zij zijn allemaal *sjamanen*, - hoe kinderlijker. De ‘moderne’ helden (Kullervo, Lemminkäinen, etc.) zijn eigenlijk ‘jonger’ dan de *Kalevala* zelf. De populariteit van Väinämöinen is zelfs verrassend, als je bedenkt dat men tegenwoordig ‘de wijze ernstige grijsaard-ziener’ niet zo serieus meer neemt. Toch ‘ziet’ men in zijn persoon practisch de gehele geschiedenis van het Finse volk, hij is een oeroude held, niet alleen een van de vele 19e eeuwse.

De *Kalevala* vertelt over twee volksstammen die in oorlog en vrede moeten samenleven. In vredestijd beminnen en bezoeken leden van die stammen elkaar, maar in oorlogstijd bevechten ze elkaar. Het is niet altijd duidelijk waarom ze vechten. Door deze opbouw is het mogelijk dat de *Kalevala* zowel lyriek als epiek en het hele spectrum van menselijke gevoelens omvat. Zo is de *Kalevala* ook geen heldendicht in de zin waarin *Ilias* en *Odyssee* of het *Chanson de Roland* heldendichten zijn: de *Kalevala* is een *magisch* epos. De gevechten in de *Kalevala* worden niet zo zeer met het *zwaard* uitgevochten, als wel met het *woord*, de strijd is een zang-competitie, een wedstrijd waaruit moet blijken wie het meeste *weet.* Zwaarden en speren in de Kalevala symboliseren het *woord.* Het woord betekent macht.

Eén van de wegen van de ‘verzenverzamelaar’ Lönnrot. Foto I.K. Inha, 1894.

De opbouw van de *Kalevala* laat veel ruimte voor lyriek: in wezen *gebeurt* er relatief weinig. De personen staan dichtbij de natuur, vertegenwoordigen natuurverschijnselen, maar geven daarnaast een goed beeld van het Finse volkskarakter. De zangen zijn vaak impressionistisch van aard, ze bieden in snelle, kleurrijke beelden een blik op het verleden vanuit een modern 19e eeuws - gezichtspunt, vergelijkbaar met de *Ramayana* van India. Opvallend in de *Kalevala* is dat de helden (mannen dus) vaak min of meer belachelijk zijn, en de vrouwen daartegenover bijna altijd ‘goed’. Het is bekend dat de liederen die Lönnrot voor de *Kalevala* gebruikte vaak door vrouwen of blinde mannen (Arhippa Perttunen) voorgezongen werden. Als Lönnrot de huizen in Karelië bezocht trof hij uiteraard zelden *jonge* mannen (zij moesten toch werken), maar grijsaards, of vrouwen. Daarom is de *Kalevala* ook te ‘eenzijdig’, te mannelijk. Natuurlijk ontmoette Lönnrot op zijn reizen behalve oude blinde mannen ook gewone mensen. Hun liederen zijn opgenomen in de *Kanteletar*, drie delen, 1840-41. De Kanteletar bevat 652 gedichten, 22329 verzen, puur lyriek.

De mensen die de *Kalevala*-zangen voordroegen, de dragers van de overlevering, meestal anoniem, maar soms ook bij name bekend, waren gewone mensen, met ook het geheugen en de intelligentie van gewone mensen, en het is dus logisch dat de ene zanger een lied anders onthield dan de andere. Een lied dat al vóór Christus ontstaan is werd in Lönnrot's tijd door een west-Finse zanger anders voorgedragen dan door een oost-Karelier. Lönnrot werkte als een soort tussenpersoon, ook over de dialectgrenzen heen, door uit verschillende versies van de liederen een ‘gemiddelde’ te kiezen, en daardoor werd hij ook de man die eenheid bracht in de Finse taal.

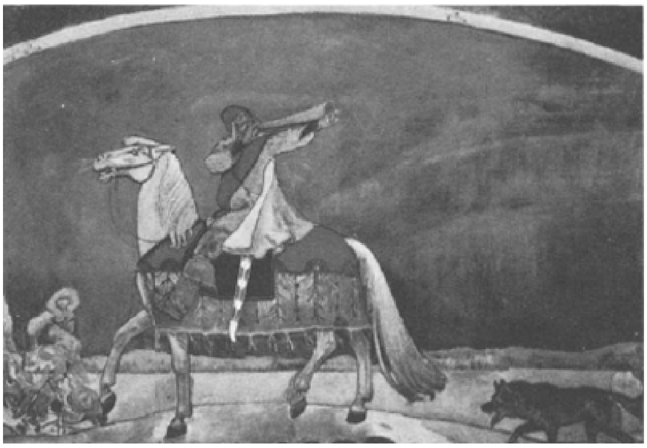
De *Kalevala*-liederen zijn altijd viervoetige trochëen:

mie-le-ni mi-nun te-ke-vi
ai-vo-ni ajat-te-le-vi

(ie, ai, enz. zijn tweeklanken); acht tweedelige versvoeten met het accent op de eerste syllabe. De tweede helft van de regel weerspiegelt de inhoud van de eerste helft. Alliteratie geldt als ‘rijm’. Deze vorm maakt het gemakkelijk de verzen te onthouden, omdat elk vers, elk feit, tweemaal voorkomt. Geen wonder dat de *Kalevala* langdradig wordt gevonden, maar het is ook geen geschreven maar gezongen literatuur. Door oude mensen.

Hoewel de *Kanteletar* als literair werk de moderne mens misschien meer aanspreekt, mogen we niet vergeten dat juist de *Kalevala* een geweldige betekenis heeft gehad voor het ontstaan en versterken van de nationale identiteit: als Finland zijn vlag zou vervangen door een boek, zou dat ongetwijfeld de *Kalevala* zijn. De

Finse onafhankelijkheid leefde al voor 1917 in de *Kalevala:* voor de meeste mensen was de *Kalevala* het overtuigende bewijs van het bestaan van een oeroude eigen cultuur, geschapen in de eigen taal. Het Fins werd door de *Kalevala* als cultuurtaal geaccepteerd. De *Kalevala* bewees dat Finland Fins was, niet Zweeds of Russisch.



Fresco van Akseli Gallen-Kallela ‘Kullervo trekt ten strijde’. Eén van de grote figuren in de bloeitijd van de Finse cultuur rond 1890.

Van het begin af werd de *Kalevala* bewonderd en als fundament gebruikt waarop voortgebouwd kon worden. Het werk inspireerde schrijvers - al in 1860 gebruikte de eerste grote Finse schrijver, Aleksis Kivi, het Kullervo-motief in zijn drama - later Sibelius in zijn Kullervo-sinfonie - en beeldende kunstenaars (Ekman). In de ‘gouden tijd’, de periode rond 1890-1900, de tijd van het Karelianisme, was de invloed van de *Kalevala* het krachtigst. Toen zwierf iedereen door het zangersland Karelië: beeldende kunstenaars (Edelfelt, Gallen-Kallela), schrijvers (Aho, Leino), componisten (Kajanus, Sibelius), architecten, fotografen, taalonderzoekers. Toch mag men de invloed van de *Kalevala* op de ‘Karelianistische’ kunstenaars ook niet overschatten: Sibelius was evengoed een echte Europeaan, Leino voelde zich evengoed in Italië thuis, en Aho in Parijs: het Karelië van de *Kalevala* was mooi meegenomen.

En nu? De houding van de tegenwoordige kunstenaars tegenover de *Kalevala* is zeer gevarieerd: velen staan er onverschillig tegenover, anderen ontlenen er inspiratie aan, vooral in de wereld van film, toneel, opera, maar ook nog steeds schrijvers (bijv. de ‘Kekkonen’ van de moderne Finse literatuur, Paavo Haavikko) en componisten. Er zijn plannen geweest om de *Kalevala* in modern Fins te vertalen (Polameri) - voor de moderne generatie is de *Kalevala* moeilijk leesbaar, en daarom ook vrij impopulair bij scholieren. Desondanks zijn kunstenaars in verschillende landen geïnteresseerd in de *Kalevala* niet alleen in Finland. In het Nederlandse taalgebied is de Deus ex Machina - groep in Vlaanderen een voorbeeld; een dramatisering van de *Kalevala* in Hongarije (1973) veroorzaakte een ware *Kalevala*-renaissance zelfs in Finland; in Duitsland is de pocket van de *Kalevala* een bestseller - tegenwoordig is de *Kalevala:* toneel, film, opera, pop, misschien nog actueler dan in de tijden van Sibelius.

Als het al moeilijk of onmogelijk is de *Kalevala* in modern Fins te vertalen, hoe staat het dan met andere talen? Iedereen weet dat de *Kalevala* alleen *Fins* is, niet anderstalig. Toch zijn er talrijke brave pogingen gedaan: er bestaan volledige vertalingen in 22 talen, en gedeeltelijke in 31. Van ‘moeilijke’ Finse boeken (Kivi, Linna, etc.) zijn de Zweedse vertalingen altijd de beste - geen wonder omdat Finland tweetalig is en de vertalers gebruik kunnen maken van de natuurlijke mogelijkheden. De vertaling van Björn Collinder (1948) is dan ook de meest betrouwbare; maar als je geen Zweeds kent moet je de Duitse of Engelse vertalingen maar lezen. De eerste Franse vertaling verscheen al in 1845 - de eerste Zweedse in 1841. De *Kalevala* is zo fascinerend, dat ook 'amateur'-vertalers altijd hebben geprobeerd de Kalevala te vertalen: niemand weet hoeveel *Kalevala*-vertalingen er eigenlijk zijn.

Er bestaan een aantal Nederlandse vertalingen. De Nederlandse *Kalevala*-vertalers geven het meteen op in het voorwoord. 'Dus', 'ja ja, het kan niet', 'misschien later'. Er is niemand die het kan. Als je de *Kalevala* wilt vertalen, moet je eigenlijk ook Fins kennen. Een van de betere *Kalevala*-vertalers, Martin Buber, moest eerst Fins leren om zijn lievelingsboek te kunnen vertalen.

De vertaalster van de laatste Nederlandse *Kalevala*-vertaling kent geen Fins, maar neemt haar vertaling over uit het Duits: van deze 'Volledige' uitgave. 'Volledig' betekent in dit geval dat bijvoorbeeld de 'inleiding' (verzen 0-103) volledig ontbreekt, en verder betekent 'volledig' voornamelijk inkortingen. Toch is de bewerking van Inge Ott en de vertaling van J.C. Ebbinge Wubben de moeite waard. Als je niet in het Fins kan lezen:

> Sanovi emo tytölle,
> lausui vanhin lapsellensa:
> 'Mené, huima, huolinesi,
> epäkelpo, itkuinesi!
> Ei ole syytä syntkistyä,
> aihetta apeutua.
> Paistavi Jumalan päivä
> muuallaki maailmassa,
> ei isosi ikkunoilla,
> veikkos: veräjän suulla.
> Myös on marjoja mäellä,
> ahomailla mansikoita
> poimia sinun poloisen
> ilmassa etempänäki,
> ei aina ison ahoilla,
> veikon viertokankahilla.

dan wel in het Nederlands:

Toen zei de moeder tot Aino:

> Loop heen met je tranen en zorgen, domkopje! Je hebt geen reden, zo van verdriet en kommer te vergaan, want de zon schijnt ook elders op aarde, niet alleen voor het venster van het huis van je vader en over de omheining van wilgetenen van je broeder. En bessen die je kunt plukken groeien op alle bergen, niet alleen op de bermen van de akkers van je vader en op het braakliggend land van je broeder.

Zo werd Aino, die aan Väinämöinen was toegezegd, door haar moeder getroost.

In Nederland verkrijgbaar

Kalevala, 2e druk
277 pag.f 41,-
vertaling: de heer J.C. Ebbinge Wubben
bij Christofoor

De zilveren Meren
K. Bosley, vertaling Nan Lenders
132 pag. f 19,25
bij Lemniscaat

Nancy de Graaf-Schotel
De Laplandse sprookjesschat
Vertellers en verzamelaars

> *'De sprookjesschat van een volk ontstaat in een tijd als men nog dicht bij de natuur leeft. Onze sprookjes moeten in de oorspronkelijke vorm, zoals zij verteld werden, bewaard blijven.'*

Zo luidt de uitspraak van onze ruim tachtigjarige, Samische vriend, Carl Johansson - oud-hoofdonderwijzer van een noma-denschool in Zweeds Lapland - als bij een bezoek aan hem sprookjes en folklore het onderwerp van gesprek vormen. Hij kan erover oordelen, want in zijn lange leven heeft hij op dit gebied een uitgebreide, practische ervaring verworven. Van Zuid tot Noord doorkruiste hij de bergstreken van zijn geboorteland, *Same Atnam.* Hij bezocht er de vele offerplaatsen, de heilige oorden waar schutsgeesten huisden, de geheimzinnige *saivo*-meren met dubbele bodem, hij sprak met zijn volksgenoten, de *Samen* (Lappen). Hij liet ze vertellen: oude verhalen, die zij vroeger in tenten en plaggenhutten bij de *árran* (open vuurplaats) hoorden - sprookjes, sagen, spookhistories, verhalen van de jacht en de visserij, van rendieren, beren en wolven. Ter plaatse maakte hij zijn notities en verwerkte deze in folkloristische publicaties, die in vele literatuurlijsten van wetenschappelijke werken, geschreven door Zweden en Noren, voorkomen. Zeer terecht werd hem in 1977 door de universiteit van Umea een eredoctoraat verleend.

In zijn geschriften zijn vele elementen terug te vinden, die men ook in de Samische sprookjesschat aantreft. En niet alleen is Carl een onuitputtelijke informatiebron op het gebied van de oude gebruiken en de denkwereld van zijn volk, hij is bovendien een rasverteller - een meeslepend voordrachtkunstenaar. Bij ons bezoek aan hem hangen wij ademloos aan zijn lippen. Hij spreekt zeer zuiver en ouderwets Zweeds. Het klinkt als een heldendicht. Niet slechts de stem is een instrument geworden, variërend van zacht gefluister tot doordringende geluidsstoten - ook alle gelaatsspieren doen mee, ja, het totale lichaam fungeert als instrument, dat door bewegingen de gemoedstoestand uitdrukt. Merkwaardigerwijze liggen de handen hierbij vrij roerloos, wat de spanning lijkt te verhogen. Onafgebroken vloeit zijn betoog voort - van het ene onderwerp naar het andere.

Carl Johansson is niet de enige begenadigde verteller onder zijn volk. Vertellers zijn er altijd geweest en zij zijn er nog. Hun nomadische leefwijze werkte dit in de hand. Tijdens de rust bij het kampvuur op lange, uitputtende tochten door de bergen, kwamen de verhalen los. Ook in de tenten en hutten werden ze verteld als buiten de herfststormen woedden en de vlammen in de árran grillige schaduwen lieten dansen tegen het tentdoek of de muur van berkestammen in de plaggenhut. Zo is de uitgebreide sprookjesschat van de Samen ontstaan - verhalen, die sinds oeroudse tijden van mond tot mond werden doorgegeven - een mondelinge literatuur, voor het nageslacht bewaard door anonieme vertellers.

Carl Johansson op zijn onderzoekingstochten door Same Atnam (1939).

Tot het eind van de vorige eeuw is door de Samen zelf nauwelijks iets op schrift gesteld. Hun ambulante levenswijze bood daar weinig mogelijkheid toe. De belangrijkste oorzaak is echter het gebrekkige onderwijs, dat zij na de definitieve kerstening - in de 17de en 18de eeuw - van Scandinavische en Finse predikanten ontvingen. In de 19de en de aanvang der 20ste eeuw werd hierbij het dieptepunt bereikt. Van een geregelde en langdurige schoolgang was voor de kinderen van nomaden nauwelijks sprake. Het Samisch - behorend tot de Fins-Oegrische taalgroep - hun geliefde moedertaal met de vele fijngenuanceerde termen op het gebied van de rendierteelt en de bergwereld - de taal die men thuis sprak - werd bij het onderwijs geheel verwaarloosd, ja, in Noorwegen zelfs verboden. Daar is nu gelukkig verbetering in gekomen. De consequenties van de langgevolgde methode waren inmiddels catastrofaal. Onder de oudere Samen zijn er velen, die hun eigen taal niet kunnen schrijven en spellen. De schriftelijke literatuur van dit volk is dan ook zeer klein. De enkeling, die door omstandigheden een behoorlijke schoolopleiding had gevolgd, zoals de Noorse Same Matti Aikio, publiceerde zelfstandig. Het merendeel echter van het kleine aantal Samische schrijvers had hierbij hulp nodig.

In 1910 verscheen in Kopenhagen het beroemde boek *Muittalus samid birra* - Een boek over het leven van de Lappen -, geschreven door de Zweedse Same, Johan Thuri (1854-1936). Deze beren- en wolvenjager had geen onderwijs genoten; lezen en schrijven leerde hij zichzelf. Sinds lang koesterde hij de wens om iets over zijn volk op schrift te stellen. Dit werd mogelijk door de hulp van de Deense etnologe en kunstenares, Emilie Demant, die een jaar lang het leven van een nomadenfamilie deelde. Bij hen leerde zij Thuri kennen. Tijdens een gezamenlijk verblijf in een mijnwerkersbarak bij het grote meer Torneträsk schreef hij met veel moeite zijn boek in zijn moedertaal. De Deense teksten zijn van Emilie Demant. Ook bij zijn volgende publicaties *Lappish Texts* (Kopenhagen 1920) en *Fran fjället* - Uit de bergwereld - (Lund 1931) kreeg hij hulp. Thuri's verteltrant is eenvoudig, maar zeer poëtisch. Zijn boeken vormen een onschatbare informatiebron over het leven van de Samen, over de folklore, de *noaide* (sjamaan), het offeren, de heilige stenen, het onderaardse volk, over dieren en natuurverschijnselen, kortom, allerlei onderwerpen die eveneens in de sprookjes voorkomen. Sprookjes, sagen en vertellingen zijn ook in zijn boeken vertegenwoordigd. Thuri was een diep religieus lutheraan, maar de zwarte magie uit het oude volksgeloof met de bezweringen, het heksenschot en het uitzenden van boze demonen - veel voorkomende sprookjesmotieven - was voor hem nog steeds levende werkelijkheid. Bergen en dalen, rivieren en meren beschouwde hij als persoonlijkheden; dieren, bomen, ja, zelfs stenen en andere levenloze dingen waren voor hem bezielde wezens, die goed behandeld moesten worden.

Eveneens van een Zweedse Same, Anta Pirak, is het in 1937 uitgekomen boek *En nomad och hans liv* - Het leven van een nomade -. Het werd mondeling door hem verteld en opgetekend door de predikant, tevens linguist, Harald Grundström. Het boek is minder poëtisch dan dat van Thuri, maar helderder, systematischer, ontstaan uit een ijzersterk geheugen - een veelvuldig voorkomende eigenschap bij de Samen. Ook Piraks boek biedt een overvloed aan folkloristisch materiaal, oude verhalen, sagen en sprookjes. Zo zijn er nog enkele schrijvers te noemen, die alleen of met hulp van anderen hebben gepubliceerd. En ook al schreven zij met veel moeite, het zijn zonder uitzondering geboren vertellers, die veel van de verhalen, bij het open vuur gehoord, in hun boeken verwerkten.

Het opsporen en vastleggen van Laplandse sprookjesteksten is daarnaast het werk geweest van verzamelaars uit de 19de en het begin van de 20ste eeuw: Noren, Zweden, Finnen en Russen. De bestudering van oude folklore en het verzamelen van sprookjes was in die periode door geheel Europa zeer in zwang geraakt. Men denke aan de gebroeders Grimm, aan Asbjörnsen en Moe in Noorwegen, Hyltén-Cavallius in Zweden, Afanas'ev in Rusland en de Fin, Elias Lönnrot, die het heldenepos Kalevala samenstelde uit de oude zangen bij de kantele. Tot de verzamelaars van Laplandse sprookjes behoorde een aantal predikanten, wetenschapsmensen en ook enkele kunstenaars, die als gedrevenen handelden en er niet tegenopzagen om in hun vrije tijd, op eigen kosten, ongemakkelijke tochten door de wildernis te ondernemen. Een vleug romantische avonturenlust is vermoedelijk bij de meeste van deze verzamelaars - een enkele kamergeleerde uitgezonderd - aanwezig geweest, want nog altijd lag er over Lapland en zijn bewoners een zeker waas van geheimzinnigheid. Bijna allen, die in tenten en hutten of buiten, bij het kampvuur, sprookjesteksten uit de mond der Samen optekenden, geven hier een zeer kleurrijke beschrijving van.

Door de eeuwen heen is er een grote aantrekkingskracht uitgegaan van de raadselachtige gebieden in het Hoge Noorden, bewoond door een wild jagersvolk, dat bedreven was in de toverkunst. De literatuur óver de Samen is, in tegenstelling tot die van henzelf, dan ook buitengewoon omvangrijk. Toch heeft het lang geduurd, voordat er werkelijk betrouwbare beichten over hen kwamen en nog steeds ligt veel omtrent hun verleden in het duister gehuld. Hun herkomst en het tijdstip van vestiging in de noordelijke streken heeft men niet kunnen vaststellen. Wel neemt men nu in wetenschappelijke kringen algemeen aan, dat zij de oerbewoners van Scandinavië en Finland zijn. Het kan zeker niet ontkend worden, dat hun verspreidingsgebied in deze landen oorspronkelijk veel groter was. In de loop der eeuwen zijn zij door later binnengedrongen volksgroepen steeds verder opgedreven naar woeste, onherbergzame streken in het uiterste Noorden. Zij waren dikwijls de speelbal van de hen omringende naties, die elkaar de noordelijke gewesten betwistten. De Samen hebben hun levenswijze wonderwel bij de vaak barre natuur weten aan te passen. Lang leefden zij als half-nomaden van visserij en jacht, met het wilde rendier als voornaamste buit - daarnaast echter ook beer, vos, bever, otter, lynx, wolf, veelvraat, eekhoorn en sneeuwhoen. Door een uitgebreide pelshandel kwamen zij reeds vroeg in contact met Scandinaviërs, Finnen en Russen, voor wie kostbaar bont een gezocht artikel was. Ten slotte werd de begerigheid hiernaar zo groot, dat in de gebieden der Samen regelrechte rooftochten werden ondernomen, waarbij men vaak zeer onbarmhartig optrad. Overblijfselen van deze gebeurtenissen zijn terug te vinden in de uitgebreide sagengroep der Samen, die de wrede rooftochten van Tsjuden, Kareliërs en Russen tot onderwerp hebben. In de middeleeuwen kwamen hier ook nog de belastinginners bij, die hun tribuut in bontvachten opeisten. Het gevolg was, dat de wildstand in de noordelijke bossen zeer achteruit liep. Vermoedelijk was dit een van de redenen, waarom vele Samen zich op de rendierteelt gingen toeleggen en hiermee tevens volledig-nomaden werden. Hun levenspatroon werd sindsdien bepaald door het jaarlijkse heen en weer trekken, langs vaak zeer lange routes, achter halftamme kudden aan. Ook toen wisten zij zich feilloos aan te passen bij klimaat, terrein, en vooral, de gedragingen van de rendieren. Tot na de Tweede Wereldoorlog konden zij in grote trekken op deze wijze blijven leven. Daarna kwamen er ingrijpende veranderingen. Mijnbouw, wegenaanleg, massatoerisme, de moderne bosbouw, krachtstations en stuwdammen waardoor uitgestrekte arealen onder water kwamen te staan, hebben de graasgebieden van de kudden ernstig aangetast. Slechts voor een deel der Samen is het tegenwoordig mogelijk om van de rendierteelt te leven.

Het Samische volk (ongeveer 40.000 zielen in totaal) woont nu verspreid over de noordelijke delen van vier landen: Noorwegen, Zweden, Finland en Rusland (Kola).

Van oudsher hebben de Samen de reputatie genoten van uitnemende toekomstvoorspellers en tovenaars te zijn, bedreven in zowel zwarte als witte magie. Omtrent hun oorspronkelijke religie is echter niet alles bekend. De meeste berichtgevingen hierover zijn afkomstig uit de geschriften van lutherse predikanten, voornamelijk Noren, die in de 17de en 18de eeuw de kerstening onder de Samen voltooiden. Anderzijds zijn juist deze zendelingen, in hun fanatieke ijver om de nog ruimschoots aanwezige sporen van het oude ‘duivelse’ geloof uit te roeien, zo rigoreus opgetreden, dat veel onherroepelijk verloren is gegaan.

Zoals bij verschillende andere arctische volken was het sjamanisme waarschijnlijk een van de meest essentiële kenmerken van het oorspronkelijke Samische natuurgeloof. De sjamaan (noaide) trad op als priester en leider, daarnaast als ziener, genezer en magiër. Door te *jojken* (zingen) en het slaan op de tovertrommei, was hij in staat om in extase en buiten bewustzijn te geraken. In deze toestand kon zijn vrijgekomen ziel op reis gaan en in contact treden met ‘de andere wereld’, meestal het onderaardse rijk der gestorvenen, om hier de oplossing te zoeken voor vraagstukken van leven en dood. Bij zijn initiatie kreeg hij de beschikking over dierlijke hulpgeesten: de vogel, de vis, de rendierstier en zelfs wel over een soort schutsengel in mensengedaante, die in heilige bergen huisde. Deze schutsgeesten begeleidden en ondersteunden hem op zijn tochten. De noaide verstond bovendien de kunst om een andere gedaante aan te nemen, meestal die van een dier.

Bij de Samen werd de trommel echter ook op uitgebreide schaal gebruikt om de toekomst te voorspellen. Op het membraan waren met het rode sap van gekauwde elzebast kleine tekens gegrift: voorstellingen van goden, offerplaatsen, jachtbuit, vissen, het onderaardse dodenrijk, kortom, alles wat voor het dagelijkse leven van belang was. Door het slaan met een kleine, T-vormige hamer sprong een los aanwijzertje op het trommelvlies van teken tot teken, waaruit men de toekomst kon aflezen.

In de ogen van de Scandinavische zendelingen oefenden de noaiden de verfoeilijkste, helse praktijken uit. Het werd hun, onder bedreiging van de zwaarste straffen, verboden hiermee door te gaan. De trommels, die 'duivelsinstrumenten', moesten ingeleverd worden. Zij werden bij hoeveelheden verbrand, soms tezamen met hun bezitter, als deze hardnekkig aan zijn zondige gewoonten bleef vasthouden. Van de Samische sjamanentrommels zijn er slechts 71 bewaard gebleven, verspreid over diverse Europese musea.

Het zijn echter juist de trommeltekens, die de meeste gegevens verschaffen over de goden en de oude geloofswereld van de Samen. De predikanten hebben hen hierover uitgevraagd, doch het behoeft ons niet te verwonderen, dat zij met hun inlichtingen terughoudend en niet altijd waarheidsgetrouw waren. Bij de trommels is het vlies meestal verdeeld in enkele zones, waarmee in grote trekken de hemelse, aardse en onderaardse wereld worden aangeduid. De goden, die erop afgebeeld staan, zijn sterk aan de natuur, groeikracht, geboorte en dood gebonden. Offers moest men onder andere brengen aan *Bäive* (de zon). *Atsje* - ook *Horagalles, Tiermes* (het onweer), *Bieggolmai* (de wind), *Leibolmai* (de jachtgod), *Tsjatsolmai* (de god van water en visserij), de *Akka's* (godinnen in verband met geboorte), *Ruona-neida* (de godin van het jonge voorjaarsgroen), en *Ruota* (heerser over het onderaardse dodenrijk en verwekker van ziekten).

Het is vanzelfsprekend, dat de natuur in het geloof zo'n grote rol speelde. Steeds moest men proberen een bestaan te vinden in de meest onherbergzame streken, onder barre klimaatsomstandigheden, bedreigd door vele gevaren. Voor de oude Samen was alles in de natuur bezield. Overal huisden schutsgeesten: in bergen, watervallen, rivieren en meren - ja, de gehele omgeving werd bevolkt door onzichtbare wezens en krachten, die de mens goed of kwaad gezind waren. Van hun luimen hing het geluk af bij jacht, visserij en rendierteelt. Daarom moest er aan hen geofferd worden en in hun nabijheid was het geboden stilte in acht te nemen. Dit gold ook voor de heilige plaatsen in de natuur: bergen en meren, vaak met de termen *basse* en *saivo* aangeduid. Offers moest men eveneens brengen aan de *seiten* - stenen van opvallende vorm: soms lijkend op een vogel, een ander dier of de kop van een mens - want ook deze geheimzinnige formaties verspreidden een heilige uitstraling.

In de Laplandse sprookjes is een neerslag terug te vinden van het vooraf besprokene: elementen van de historie, levenswijze, het oude geloof, de noaiden en bovenal, de verbondenheid met de natuur. Zij leren ons veel over het dagelijkse leven der Samen, het wonen in tenten en plaggenhutten, waarvan de constructie, met in het midden een open vuurplaats en daar recht boven het rookgat, in vele sprookjes zo'n grote rol speelt. Men kan erin lezen over hun kleding en schoenen, hun manier van koken, over de jacht op pelsdieren en sneeuwhoenders, over lange tochten op de ski's, het trekken met sledekaravanen of pakrendieren. Vele details zijn erin verwerkt van de rendierteelt: het hoeden, het melken, het grazen, opdrijven en oormerken. Ook de *jojk*, de zeer originele Samische zang, eenvoudig van tekst en melodie, maar gecompliceerd van ritme, komt er geregeld in voor. Zij wemelen van overblijfselen uit het oude volksgeloof. Alleen reeds door deze veelheid aan authentieke gegevens vormen zij een interessante bron van studie.

Het ligt voor de hand, dat er invloeden van buurvolken in te herkennen zijn. Door pelshandel en jaarmarkten waren er geregeld onderlinge contacten. Ook bij de visserij in de fjorden en op de IJszee, waar de Noorse Kust-Samen bijzonder in bedreven waren, kwam men in aanraking met vele naties, zelfs Nederlanders. Er zijn verhalen over koningen, prinsen en prinsessen, die gelijkenis vertonen met Scandinavische en Russische volkssprookjes. Eveneens bespeurt men invloeden van La Fontaine en Homerus. Doch altijd weer zijn er dan zoveel Samische elementen in verwerkt, dat zij een zeer oorspronkelijke indruk maken.

Het karakter van de opgetekende teksten is eenvoudig. Zij dragen alle kenmerken van het volksverhaal, dat van mond tot mond wordt doorgegeven. Over het gehele, uitgestrekte gebied van Same Atnam zijn zij, in verschillende varianten, verspreid. De verteltrant is primitief, onopgesmukt, maar boeiend en krachtig. Vaak is de inhoud bloederig en wreed. Vooral de *Stallo-* en *Tsjuden*-sagen, waarvan roof, moord, verdrijving en verkrachting de grondslag vormen, kunnen gruwelijk zijn. Slechts een enkele maal is er van tedere gevoelens sprake: de liefde tussen man en vrouw, tussen ouder en kind, de smart bij het sterven. Voor griezelverhalen over spoken, demonen en zwarte magie bestond een grote voorkeur. De humor - weliswaar van een heel eigen karakter- ontbreekt allerminst. Als de verteller de lachlust en het leedvermaak van zijn gehoor wist op te wekken, werd een hoogtepunt bereikt. Dit gebeurde bij de verhalen, waarin de vrij weerloze Same zijn oersterke, maar domme tegenstander door betere kennis van terrein en weersgesteldheid, maar vooral door allerlei listen, schaakmat wist te zetten. Van bijna alle Stallo- en Tsjuden-sagen is dit het hoofdthema, doch ook in vele andere sprookjes komen wij het tegen.

Een archetype van de kleine, vindingrijke Same is de kwajongen *Askovisj*, die door zijn sluwe streken zijn tegenstander - Stallo of een reus - in het verderf stort. In andere verhalen wordt zijn vernuft bekroond door een huwelijk met de prinses. Dezelfde eigenschappen zien wij bij de heldenfiguren *Andras Bäive, Bäive Vuolab* en *Laurekatsj.* Ook de vos vervult in vele dierenverhalen de rol van de slimmerik, eerder nog, de bedrieger en komediant, die het er zelf niet altijd even best af brengt.

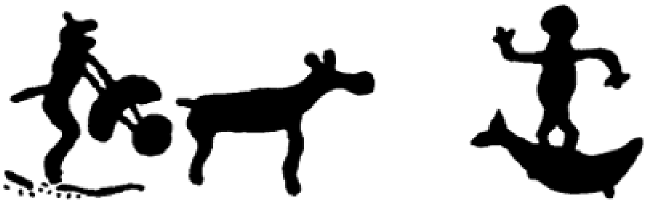
De natuur van Same Atnam is indrukwekkend: uitgestrekte bossen van naaldhout en berken, brede dalen en smalle kloven, bruisende rivieren en watervallen, talloze meren met waterspiegels in etherische nuances van blauw, bergen, eeuwige sneeuw en gletsjers, nauwe fjorden met steile rotswanden en eenzame toendra's. Wij zagen reeds hoe groot de invloed van deze natuur was op de oude religie. Ook in de sprookjesschat speelt hij een allesoverheersende rol, nooit echter door lange, beeldende beschrijvingen, doch op een andere, misschien indringender manier. De natuur, die de Same alles bood om van te leven - voedsel, kleding, behuizing, gebruiksvoorwerpen - vormde tegelijkertijd een bedreiging. In de verhalen treedt hij beurtelings op als vriend en als vijand. Zeer feitelijke details over het benutten der natuur tijdens de wisselende seizoenen zijn er overvloedig in vertegenwoordigd. Rijkdom en armoede, uitgedrukt in de omvang van het rendierbezit, zijn voorkomende motieven. Ook hierbij is de natuur weer een bepalende factor, want steeds worden de kudden aan gevaren blootgesteld: roofdieren, noodweer in de bergen, een harde ijskorst op de sneeuw, die het de rendieren onmogelijk maakt om bij hun voedsel te komen.

Aan sommige natuurverschijnselen wordt een bepaalde betekenis gehecht. Tijdens dichte mist kan men bij het onderaardse volk terechtkomen. In de echo, die bij bergmuren optreedt, hoort men de stemmen van berggeesten. Het noorderlicht is gevaarlijk: men mag het niet nadoen of bespotten.

Ook de natuurgoden uit de oude religie vindt men in de verhalen terug, soms abstract, soms als sprookjesfiguur. Bäive is de zonnekoning geworden. Bij zijn aanblik veranderen reuzen in steen en zijn dochter, de zonnejonkvrouw, trouwt met Askovisj. Atsje, het onweer, is de schrik van duivel en demonen. Er is een aantal verhalen over mythische vrouwenfiguren: de goede, lichtverspreidende *Njavisj-aedne*, die het zonnebegrip vertegenwoordigt - daarnaast de boosaardige *Hatsj-aedne*, verbonden met de maan en de duisternis. Nog andere elementen uit de religie zijn naar de sprookjeswereld verhuisd, zoals de seite, het offeren, het saivo-begrip. Er zijn verhalen over saivo-meren, waar de vissen als bij toverslag uit verdwijnen, zodra men het minste geluid maakt.

De onderaardse wereld, die op de sjamanentrommels is uitgebeeld en de schutsgeesten keren terug in een uitgebreide verhalenreeks over sprookjeswezens, die in alle streken van Lapland onder verschillende benamingen voorkomen: *Kadnihak, Guvittarak, Ultah, Haldek*, en het *Saivo*-volk - figuren in mensengedaante, die onder de aarde en op de zeebodem wonen. Ze zijn mooi, rijk en leven precies zoals de Samen, maar onder paradijslijke omstandigheden, met grote kudden witte rendieren of een overvloed aan vette vis. Zij vertonen veel gelijkenis met de oude schutsgeesten. Ook in hun nabijheid mag men geen kabaal maken, want dan worden zij uiterst gevaarlijk. Over het algemeen zijn zij de aardse Samen echter welgezind. Grote rijkdommen kan men aan hen te danken hebben. Ook onderlinge huwelijken zijn mogelijk. Er bestaan sprookjes over verdwenen kinderen, die bij het onderaardse volk werden opgevoed en het daar zeer goed hadden.

De noaide is eveneens een veelvuldig voorkomende sprookjesgestalte. Na de kerstening is hij, als tovenaar, voorspeller en genezer, lang blijven voortbestaan - de geloofsijver van de lutherse zendelingen ten spijt. In onze eeuw wordt zijn optreden nog geregeld door de schrijvers Thuri en Pirak vermeld. Zo zien wij hem ook in de sprookjes van geheel Lapland ten tonele verschijnen. Vele eigenschappen van de oude sjamaan zijn bewaard gebleven: het voorspellen van de toekomst, het uitspreken van bezweringen, het genezen van zieken, het uitoefenen van toverkunst, het aannemen van een andere gedaante, meestal die van een beer, wolf, vogel, vis of rendier. Vooral van de Skolt-Samen zijn over dit onderwerp prachtige teksten opgetekend.



Uit Russisch Lapland. Links: noaide offert een rendier aan de zon. Rechts: tocht van de noaide op de rug van de vis naar het onderaardse rijk.

De Skolten hebben altijd in het grensgebied van Noorwegen, Rusland en Finland gewoond, doch staan van oudsher onder Russische invloed. Evenals de Samen van het Kolaschiereiland zijn zij Grieks-orthodox. Hun kerstening, waarvan de heilige Trifonius de grondlegger is, gebeurde minder drastisch dan in de Scandinavische en Finse gebieden. De verhalen van de Skolten zijn dan ook doorspekt met overblijfselen van het oude sjamanisme. Het is tekenend, dat het enige verhaal, waarin de noaide zijn trommel gebruikt om naar het dodenrijk te reizen, in het Russische gedeelte werd genoteerd. Veel mooie teksten van de Skolten zijn afkomstig van de in 1875 geboren Noorse Same, Isak Saba, onderwijzer in Finnmarken en schrijver van het Samische volkslied. Hij tekende ze ter plaatse op, publiceerde ze in bladen of gaf ze door aan de bekende Noorse verzamelaar, Just Qvigstad, die ze in zijn uitgebreide bloemlezingen opnam.

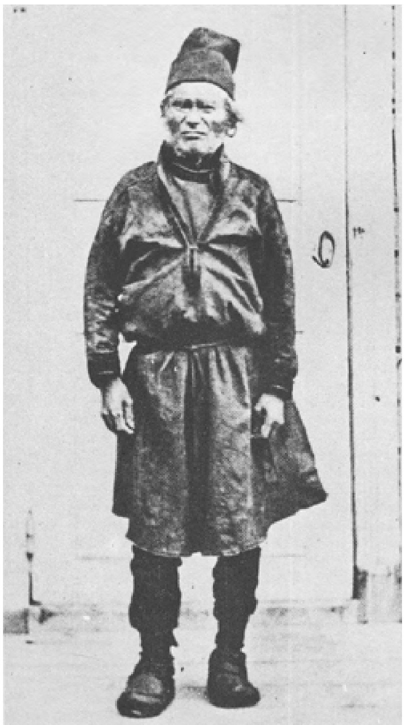
Er zijn vele vertellingen, waar het dier in optreedt. In fabels en oorsprongsverhalen vervullen zij de hoofdrol en kunnen zij spreken. Doch ook in de rest van de sprookjesschat komen zij geregeld voor: als onderdeel van het dagelijkse leven, als jachtbuit en als offerande. Vele viervoetige dieren, vogels, vissen en insecten, die de noordelijke streken bevolken, komt men erin tegen. Vogels zijn in de verhalen soms behulpzaam en zelfs brengers van geluk, maar vaak ook onheilsboden, zoals de koekoek, de raaf en de roodkeelduiker. De rol van de vos werd reeds vermeld. De wolf, door de duivel geschapen, was de aartsvijand van de Samen. Voor de beer had men groot respect en men beschouwde hem min of meer als heilig. De berejacht ging gepaard met een voorgeschreven ritueel met het zingen van bepaalde jojkmelodieën en andere sacrale handelingen. Slechts een enkele tekst is louter aan het rendier gewijd, doch des te meer - en hoe kan het anders - behoort het tot de natuurlijke stoffage van het overgrote deel der sprookjesschat. De hond ontbreekt evenmin. Hij vergezelt zijn meester op eenzame tochten en is zijn trouwe knecht bij de rendierteelt. Er bestaat een schitterend verhaal over de hond, die in dienst treedt bij de Same, waarbij wederzijds verschillende afspraken worden gemaakt - die tot op de dag van vandaag gelden.

Ten slotte komen wij toe aan twee reeksen van zeer originele verhalen: de eerder genoemde Stallo- en Tsjudensagen. Ook deze zijn, in verschillende versies, over geheel Lapland verspreid. Het karakter van de verhalen en het verweermiddel van de Samen tegen hun overvallers werden eveneens besproken. De herkomst van de Stallofiguur is nog steeds niet verklaard. Bij de Samen uit oostelijke gebieden speelt hij de rol van een boze demon. In de Scandinavische landen treedt hij op als een eenzaam door de bossen zwervende, reusachtige, menselijke figuur, gehuld in een ijzeren kiel - een gevaarlijke kannibaal, maar niet erg snugger. Ook naar de oorsprong van de Tsjuden moet men gissen, hoewel wordt aangenomen, dat zij in het grijze verleden, wel degelijk als volk hebben bestaan. Vermoedelijk zijn de georganiseerde rooftochten van Russen en Kareliers, waarbij gruwelijke wreedheden werden bedreven, in de Tsjuden-sagen verwerkt. Het is zeker, dat de vertellers bij de ontknoping van deze verhalen, waarin de Samen doorgaans als overwinnaars tevoorschijn traden, groot succes oogstten, want zij schonken de uitkomst van een wensdroom, waardoor de voorafgaande spanning zich kon ontladen in een bevrijdende schaterlach. De werkelijkheid was anders. Nog lang koesterden de Samen een hevige angst voor mogelijke aanvallen van roversbenden.

Wij keren nu terug naar de verzamelaars en vertellers. Tot de eerste verzamelaars in de aanvang van de 19de eeuw behoorden enkele predikanten. In Zweden waren dit de gebroeders Laestadius, die het Samisch uitstekend beheersten. Als reizend zendeling bezochten zij, te voet of te paard, uitgestrekte delen van Lule en Pite Lappmark. Op die tochten hoorden zij vele verhalen, ook sprookjes. Door Petrus Laestadius (1802-1841), de jongste, werden enkele opgenomen in zijn beroemde dagboek in twee delen *Journal* en *Fortsättning af Journalen* - Journaal en Vervolg van het Journaal - (Stockholm 1831 en 1833). Lars Levi Laestadius (1800-1861), die internationale bekendheid kreeg als botanicus en streng geloofsijveraar, schreef omstreeks 1840/45 *Fragmenter i Lappska Mythologien* - Fragmenten uit de Samische mythologie -. Dit buitengewoon interessante boek is geheel gewijd aan het oude geloof der Samen, hun folklore en sprookjes. Het oorspronkelijke manuscript was lange tijd zoek. Pas in de jaren veertig van deze eeuw werd het teruggevonden, een deel in Frankrijk, de rest in Amerika. In 1959 verscheen de volledige Zweedse uitgave.

In dezelfde periode verzamelde de Finse predikant, Jakob Fellman, die zijn standplaats had te Utsjoki, in Fins Lapland, soortgelijke gegevens. Aspecten van mythologie en folklore, liedteksten en sprookjes werden verwerkt in zijn boek *Anteckningar under min vistelse i Lappmarken* - Aantekeningen tijdens mijn verblijf in Lapland -. Het werd pas in 1906, door toedoen van zijn zoon, Isak Fellman, gepubliceerd.

Iets langer moet stilgestaan worden bij de figuur van de Samische predikant, Anders Fjellner (1795-1876). Tijdens de trek door de bergen naar het wintergebied kwam hij, als kind van rendierhoudende Samen, in het zuidelijkste deel van Zweeds Lapland, ter wereld. Hij werd in de gelegenheid gesteld een behoorlijke schoolopleiding te volgen. Na zijn theologische studie te Uppsala - onder de behoeftigste omstandigheden - kreeg hij in 1821 een aanstelling als hulppredikant te Jukkasjärvi, in het Hoge Noorden. Ook daar leefde Fjellner in bittere armoede, doch omringd door zijn geliefde boekenschat: Latijnse en Zweedse klassieken, die hij met zijn slechte ogen telkens weer herlas. In 1841 werd hij benoemd tot predikant in Sorsele, 700 km ten zuiden van Jukkasjärvi. In de meimaand van 1842, toen er nog een dik sneeuwdek lag, deed hij per sledekaravaan, na een lange tocht vol ontberingen, zijn intrede in zijn nieuwe standplaats - tezamen met zijn vrouw en twee kinderen, waarvan één nog zuigeling.



De predikant, Anders Fjellner - de Samische Homerus, in kiel van rendierleder. Foto: Lotten van Düben.

Dit is tekenend! Fjellner was Same gebleven - in hart en nieren; klein en schraal van postuur, toen reeds half blind, een zachtmoedig mens, vervuld van grote liefde voor zijn land, zijn volk en de eigen cultuur. Hij is een van de weinige Samen geweest, die in zijn eigen taal kon schrijven - totdat hij volslagen blind werd. Daarna dicteerde hij: in het Samisch en Zweeds. Van hem zijn enige lange, zeer poëtische liedteksten afkomstig, gebaseerd op sprookjesmotieven: het huwelijk van de zonnejonkvrouw, de vrijersvaart van de zonnezonen en het vernietigen van Stallo, zowel door list als in een heldhaftig tweegevecht. De teksten zijn mythisch, hier en daar zelfs episch van karakter. Volgens Fjellner waren het fragmenten van een oud, samenhangend epos, waarvan delen nog door zijn volk, in gebonden vorm, werden gezongen. Via enkele Zweedse en Finse wetenschapsmensen, wie hij ze dicteerde, kregen zijn liedteksten grote bekendheid, zelfs in Duitsland, Rusland en Engeland. Zij werden voor het eerst volledig gepubliceerd in het klassieke boek *Om Lappland och lapparne* (Stockholm 1873) van Gustaf von Düben (1822-1892). Ook de Finse taalgeleerde Otto Donner (1835-1909) nam ze op in zijn standaardwerk *Lieder der Lappen* (Helsingfors 1876). Von Düben en Donner, die Fjellner in Sorsele bezochten, waren diep onder de indruk van zijn meeslepende verteltrant. In von Dübens boek, dat een groot succes werd, is veel stof aan Fjellners verhalen ontleend.

De Samische predikant, Bo Lundmark (rechts), op bezoek in plaggenhut; over de schouder een lasso, voor het vangen van rendieren, in de hand een houten nap met koffie.
Foto: V. Nilsson.

In 1906, gelukkig na Fjellners dood, gaf de bekende Zweedse linguist, K.B. Wiklund, in zijn boek *Lappames sang och poesi* een genadeloze kritiek op de liedteksten. Volgens hem was Fjellner niet anders dan een vervalser en bedrieger. Dit is een hardvochtig en onrechtvaardig oordeel van een geleerde, zonder een sprankje kunstzinnig gevoel. Later, bij het bekendworden van liedfragmenten uit andere streken, heeft hij zijn mening moeten wijzigen, maar inmiddels was Fjellners naam wel zeer geschaad. Reeds spoedig echter vond hij verdedigers en bewonderaars in enkele autoriteiten op het gebied van de Samische cultuur. De taalgeleerde, Björn Collinder, maakte zelfs een schitterende vertaling van het gedicht over de zonnezonen. Een totale rehabilitatie kwam ten slotte met het boek *Anders Fjellner - Samernas Homeros* (Umea 1979), geschreven door de Zweedse Same, Bo Lundmark - predikant, dichter en schrijver. Het is een voortreffelijke studie, uitvoerig gedocumenteerd en met een overvloed aan gegevens over de oude religie, folklore, zangteksten en sprookjes. Door zijn functie als zieleherder van alle Zweedse Samen, met een rayon dat half Zweden beslaat, kent Bo Lundmark zijn land, zijn volk en de oude cultuur tot in de finesses. In zijn boek brengt hij een hommage aan de kleine, blinde, uiterst begaafde Same: de dichter en dromer, Anders Fjellner.

Fjnellers poëtische werk gaf enkele Scandinaviërs, voornamelijk Noren die de Samische taal beheersten, de stoot tot verder onderzoek op het gebied van de sprookjesliteratuur en het verzamelen van teksten. In het eind van de 19de eeuw werden boeken gepubliceerd, die geheel aan deze materie waren gewijd. In 1871 verscheen *Lappisk Mythologi - Eventyr og Folkesagn* - Samische mythologie - Sprookjes en volkssagen - van de Noor Jens Andreas Friis (1821-1896). Hij bereisde Noors, Fins en Russisch Lapland en noteerde ter plaatse sprookjesteksten.

Vooral uit de gebieden onder Russische invloedssfeer zijn mooie verhalen afkomstig.

In 1887 werd de bundel *Lappiske eventyr og folkesagn* uitgegeven, geschreven door de Noren Gerhard Sandberg en Just Qvigstad (1853-1956!). Ook zij hebben de teksten nauwkeurig uit de mond der Samen opgetekend. Dit was mogelijk, omdat zij langdurig in contact met hen stonden. Sandberg was predikant in Finnmarken en Qvigstad rector aan een opleidingsschool voor onderwijzers in Tromsö. Tijdens zijn lange leven bouwde de laatste een enorm oeuvre op, geheel gewijd aan Lapland en de Samen, grotendeels op taalkundig en folkloristisch gebied. Uit 1927 stamt zijn omvangrijke werk in vier dikke delen: *Lappiske eventyr og sagn* met Samische en Noorse tekst.

Verschillende boeken zijn nog uitgekomen, waarin Laplandse sprookjes, hetzij het hoofdthema, hetzij een onderdeel vormen. Wij doen slechts een greep.

Van de Rus, Nikolaj Charuzin, verscheen een studie over de Russische Samen *Ruskije Lopari* (Moskou 1890). Hierin worden onder andere vergelijkingen getrokken tussen de mythische en epische teksten, die de auteur op het Kolaschiereiland noteerde, en de poëzie van Fjellner. Zeer interessante, folkloristische gegevens, nagelaten door de Zweedse predikant, Jonas A. Nensén, werden na zijn dood geordend door Sigrid Drake en gebruikt bij haar dissertatie *Västerbottens lapparna* - De Samen van Västerbotten -. (Uppsala 1918). Van Valdemar Lindholm kwam in 1918 een bundel Laplandse sprookjes voor kinderen uit: *Sagor fran Lappland - Berättade för barn.*

Aandacht willen wij nog besteden aan het werk van twee kunstenaars. De reeds eerder genoemde Emilie Demant schreef een sprookjesbundel onder de titel *Ved Ilden* - Bij het open vuur - (Kopenhagen 1922). De verhalen zijn met fijn stijlbegrip, direct uit de mond van vertellers opgetekend. Als illustraties dienen forse linoleumsneden van haar hand, die zich uitstekend aanpassen bij de sobere teksten. Een groot verzamelaar van folkloristisch materiaal, waaronder ook sprookjes, was de Finse tekenleraar, Samuli Paulaharju (1875-1944). Hij doorkruiste alle streken van Lapland en maakte ter plaatse notities. Zij kwamen onder verschillende titels in boekvorm uit, voorzien van eigen illustraties. In 1944 verscheen van hem in Duitsland de sprookjesbundel *Nachtschatten der Tunturis - Sagen aus Lappland.* De verhalen zijn met veel liefde en kennis van zaken geschreven, doch iets te ‘westers’ van verteltrant. Een authentieker en krachtiger resultaat bereikt hij bij de verwerkte teksten in zijn boek *Lappmarks minnen* - Herinneringen uit Lapland - (Stockholm 1977).

Als laatste verzamelaars van Laplandse sprookjes noemen wij nog twee schrijvers van andere nationaliteit. Van de Duitser, Ludwig Kohl Larsen, is de bundel *Die steinerne Herde* (Kassel 1975). De verhalen werden hem verteld door de Noorse Same, Maties Aslaksen Eira, die hem op zijn tochten begeleidde. De sprookjes van de Skolt-Samen, geschreven door de Frans-Zwitser, Robert Crottet, werden in het Nederlands vertaald en oogstten veel succes. Zij kwamen uit onder de titels *Betoverde bossen* (Arnhem 1951) *en Noorderlicht* (Arnhem 1964). De stof voor zijn verhalen is afkomstig van Kaisja Gavriloff uit Suenjel, waar een groep Skolt-Samen voor de Tweede Wereldoorlog woonde. Crottet heeft de teksten heel vrij en poëtisch verwerkt. Het zijn echte kunstsprookjes geworden: producten van onze westerse cultuur. Het is de vraag of Kaisja ze in deze vorm heeft verteld, want zij kon lezen noch schrijven.

Het merendeel van de genoemde verzamelaars heeft bekendheid gekregen, vaak tot ver over de grenzen. Toch hadden zij hun werk nooit kunnen volbrengen zonder de hulp van de grote schare Samische vertellers, waarvan men - op een enkele uitzondering na - de namen niet of nauwelijks weet. Onder onze Samische vrienden tellen wij vele, uitnemende vertellers. Sommigen zijn reeds gestorven, zoals de uiterst begaafde Noorse Same, Per Haetta, die niet alleen het gesproken woord meesterlijk beheerste, maar daarnaast een jojker er beeldend kunstenaar van formaat was. Ook Kristina Kitti is er niet meer. Ontelbare verhalen deed zij ons bij het koesterende vuur in de plaggenhut, onder het genot van vele kopjes koffie met schijfjes rendiervlees of eigengemaakte worst. Bij de nog levende vrienden zijn de vertellers eveneens in ruime mate vertegenwoordigd. Carl Johansson werd in de aanvang reeds genoemd. Vele levensgeschiedenissen hoorden wij, herinneringen, verhalen over de rendierteelt, jacht en visserij. Sprookjes waren er nauwelijks bij. En toch kent men ze nog. Enige jaren geleden beluisterden wij een fascinerende voordracht, gehouden door onze Samische vriend, Johan Märak, predikant te Jokkmokk (Zweden). Sprookjes en spookverhalen werden afgewisseld door jojkmelodieën - een onvergetelijke belevenis!

Installatie van de Same Johan Härak (in witte kazuifel) als Kyrkoherde te Jokkinokk, geflankeerd door secondanten.

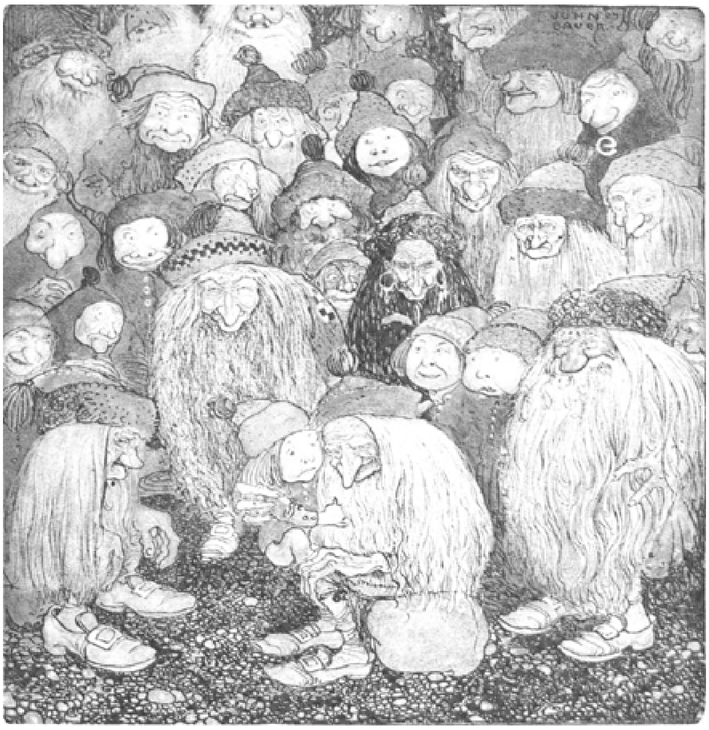
De tijd is rijp voor het samenstellen van een omvangrijke bundel, waarin sprookjesteksten worden bijeengebracht, afkomstig van alle vertellers, die publicaties van verzamelaars in Noorwegen, Zweden, Finland en Rusland mogelijk maakten. Daarnaast zouden er varianten in opgenomen moeten worden, die nog de ronde doen. Niet langer ligt dit op de weg van ‘buitenstaanders’. Het kan niet anders dan het werk van een Same zijn - onder twee voorwaarden: hij moet de vertelkunst van zijn voorouders geërfd hebben en zijn moedertaal beheersen, liefst tweetalig zijn. Dit is nu mogelijk.

In de aanvang van onze eeuw dreigde de Samische taal te verdwijnen. Dat is niet gebeurd, dank zij het verbeterde onderwijssysteem, het werk van Scandinavische taalgeleerden en vele Samische onderwijzers, die hun kennis dikwijls met veel moeite vergaarden. Als redder van de taal moet echter in de allereerste plaats de Zweedse Same, professor Israel Ruong, genoemd worden. Het doel, dat hem voor ogen stond, bereikte hij niet alleen door zijn begaafdheid en intelligentie, maar ook door grote, persoonlijke inzet. In zijn functie als inspecteur van nomadenscholen heeft hij veel op het gebied van het taalonderwijs weten te verbeteren. Ook later, als hoogleraar, bleef hij aan dit streven vasthouden, onder het motto: ‘*De sterkste band, die ons verenigt, is onze taal.*’

Zelf zal hij er waarschijnlijk niet meer aan toe komen om de sprookjes van zijn volk te verzamelen, hoewel hij altijd die wens koesterde en er ook de aangewezen figuur voor was. Door zijn toedoen echter is de mogelijkheid er nu voor de jongere generatie om de Samische sprookjesschat, een van de belangrijkste bouwstenen van hun oeroude cultuur, te inventariseren en vast te leggen.

Voor een uitgebreide literatuurlijst wordt verwezen naar: *Sprookjes, vertellingen en sagen uit Lapland* - samengesteld en vertaald door Nancy en Frederik de Graaf. A.W. Bruna & Zn, Utrecht, 1977.

Amy van Marken
Trollen



Illustratie van Theodor Kittelsen bij de *Noorse volkssprookjes.*

Sinds het woord ‘troll’ officieel is opgenomen in de Grote van Dale (7e uitgave) mogen we ervan uitgaan dat dit natuurwezen - ontleend aan het Skandinavische volksgeloof zoals het zich in sagen en sprookjes manifesteert - in Nederland min of meer een begrip is geworden. Over de etymologie van het woord troll bestaat weinig duidelijkheid. Het heeft waarschijnlijk iets te maken met ‘rollen’ of ‘zich snel voortbewegen’. In het Noors en het Zweeds is het onzijdig, terwijl we het in het Deens en het Nederlands als een woord van het mannelijk geslacht beschouwen. In Denemarken is er in het oude volksgeloof trouwens zelden sprake van de benaming trollen voor deze supra-normale wezens. In het Deense sagen- en sprookjes-materiaal worden ze gewoonlijk aangeduid als ‘het heuvelvolk’ of ‘de onderaardsen’, die zich onderscheiden van het ook in de rest van Skandinavië bekende ‘elvenvolk’ (in Noorwegen het z.g. ‘huldrefolk’), dat in bossen, moerassen en velden huist. Gaat het om een afzonderlijk type van de soort, dan heet hij in Denemarken gewoonlijk ‘bergman’ of ‘heuvelman’. In Zweden vormen ze, evenals in Denemarken, een gemeenschap. Ze leven in familieverband, worden geboren en sterven, trouwen en hebben kinderen, ze eten en drinken, dansen en vieren feest en ze kibbelen en vechten met elkaar. Het is vooral uit Noorwegen dat we de solitair levende trollen kennen. Wat hun uiterlijk betreft, hebben ze in het volksgeloof in heel Skandinavië twee gemeenschappelijke trekken: hun lelijkheid en hun rijkdom. Vaak zijn ze ook dom. De afmetingen echter variëren. Ze kunnen dwergachtig klein zijn, maar ook normaal menselijke lengte bezitten dan wel op reuzen lijken. Vooral de laatste soort is vrijwel altijd van het mannelijk geslacht. Ten opzichte van de mens hebben de trollen overwegend een kwaadaardige instelling. Het komt echter wel degelijk voor, dat zij als helpers optreden. Tot hun onplezierige eigenschappen hoort, dat zij niet alleen levensmiddelen en vee stelen, maar ook mensenroof bedrijven. Vrouwen en meisjes (liefst zwangere vrouwen en jonge bruiden), mannen en kinderen worden op slinkse wijze de heuvel of berg binnengelokt en is men eenmaal in de macht van de troll, dan is er - althans in het volksgeloof en de sage - nauwelijks verlossing meer mogelijk. Tot hun meest verderfelijke streken wordt de z.g. kinderruil gerekend. Berucht zijn de sagen, waarin wordt verteld hoe de jonge moeder bij het wakker worden ontdekt, dat haar pasgeboren (nog niet gedoopte) kind verwisseld is voor een gebrekkig en mismaakt trollenkind. Tegenover deze boosaardigheid beschikt de mens niettemin over enkele verdedigingsmiddelen. Door bepaalde magische handelingen te verrichten, b.v. het werpen van stalen en in het algemeen scherpe voorwerpen, het afschieten van een geweer, het blazen op een hoorn enz. gelukt het soms de troll op de vlucht te jagen. Daarnaast zijn het noemen van de trollennaam, het aanroepen van de maagd Maria, het bidden van het Onze Vader, het maken van het kruisteken en het luiden van de kerkklokken deugdelijke afweermiddelen. Ze staan immers buiten de christelijke gemeenschap. Maar ook de natuur zelf kan te hulp schieten: als de troll door het zonlicht of de bliksem wordt getroffen, is het met hem gedaan: hij verandert in een brok steen of spat uit elkaar!

Er bestaan echter, zoals we al hoorden, ook trollen met een vriendelijker inborst. Zij zijn het die de mens een handje helpen bij het maaien, oogsten, spinnen of brouwen. We horen niet zelden hoe troll en mens gereedschappen van elkaar lenen en diensten uitwisselen. Soms vragen de onderaardsen zelfs vroedvrouwhulp aan de mens! In het algemeen geldt, dat als men op goede voet met hen staat, men daarvoor ook wordt beloond. Ze komen hun beloften na.

In grove trekken is dit het beeld van de trollen, zoals we het uit het volksgeloof en de daarin wortelende sagen leren kennen. Dit beeld echter verschilt duidelijk van de trollen voorstellingen in het z.g. wondersprookje, hoeveel elementen dit ook heeft overgenomen uit het volksgeloof, resp. de sage. Over het verschil èn het verband tussen sage en sprookje is veel geschreven en de definities en meningen lopen soms sterk uiteen. In de International Dictionary of regional European ethnology and folklore, vol, II, Folk Literature (Germanic), geredigeerd door de bekende Deense folklorist Bødker (Kopenhagen 1965) en b.v. bij Max Lüthi, de Zwitserse sprookjeskenner, is over deze problematiek veel te vinden. Hier beperken we ons tot de verhouding tussen troll en mens in de beide vertelgenres.

In de sage, die gewoonlijk aan tijd en plaats is gebonden, die vaak een verklarend of een waarschuwend karakter heeft en die iets vertelt over wat zelf beleefd, gezien of via anderen gehoord is, in die sage is de mens - zij het niet altijd - in het defensief tegenover trollen die als demonische, mythische natuurmachten, zijn alledaagse werkelijkheid bedreigen. Het is de numineuze angst voor alles wat buiten onze normale ervaringswereld ligt, die de mens naar beschermingsmiddelen doet grijpen. Zo men op het laatste moment weet te ontsnappen, is men voor het leven getekend, maar in verreweg de meeste gevallen is er geen verlossing meer mogelijk, als men eenmaal in de macht van de troll is.

In het wondersprookje daarentegen bindt de held(in) zonder vrees de strijd tegen de troll aan. De numineuze angst lijkt hem of haar geheel vreemd. En de mens overwint. De trollen worden verslagen of gedood en wie in hun macht gevangen zat, wordt bevrijd. Bovendien bereikt de held(in) zelf vrijwel altijd een hogere sociale status. Koelbloedigheid en dadendrang, de wil om de opgedragen taak te volbrengen en de overwinning te behalen - al dan niet gepaard aan magische hulpmiddelen - helpen hen in de strijd. Als deze magische hulpmiddelen eraan te pas komen, dan zijn ze gewoonlijk ontvangen als beloning voor een goede daad dan wel in een eerdere strijd veroverd, maar het komt ook veelvuldig voor, dat de schijnbaar ongelijke strijd tussen held en troll wordt gewonnen door de slimme vindingrijkheid van de ogenschijnlijk onnozele, maar listige held.

Evenals in de sage kan de troll ook in het wondersprookje als helper optreden, meestal op basis van het principe dienst en wederdienst. Een goed voorbeeld vormt het sprookje van de drie misvormde spinsters die het meisje dat niet spinnen kan, helpen haar taak te volbrengen op voorwaarde, dat ze op haar bruiloft met de prins wordt uitgenodigd.

Omdat de trollensagen minder bekend zijn dan de trollensprookjes volgen hier enkele voorbeelden:

> Mans Böss was een troll die in de Kapellaheuvel huisde. Zij vrouw kwam eens bij een buurvrouw op bezoek die linnen zat te spinnen. Toen wilde dat trollenwijfje voor haar spinnen en ze vroeg of het met twee of drie draden moest zijn. Toen het klaar was, was het garen zo fijn, dat de buurvrouw het zelf niet kon weven en ze zei tegen de troll, dat zij het dan ook maar moest weven. Het trollenwijfje deed het en het was zo'n mooi weefsel, dat het een altaarkleed voor de kerk in Veinge werd. Toen vroeg de vrouw aan de troll wat ze wilde hebben voor haar werk. ‘Ja, je kunt me niets anders geven dan dat eiertonnetje daar, dat onder je bed staat, want dat is het enige dat geen kruisteken heeft’.
> (Bengt af Klintberg: *Svenska folksägner.* Stockholm 1972)
>
> Grootmoeder vertelde, dat de boerin op Staby op een avond buiten stond om zich te kammen. Maar opeens was ze weg. Het was de bergtroll die haar had meegenomen, de heuvel in, vlakbij de boerderij. Ze konden buiten horen, hoe ze in de berg psalmen zong.
>
> Op een avond kwam ze aankloppen. Maar toen was de boer hertrouwd. Hij wilde open gaan doen, maar zijn vrouw hield hem tegen. Toen hoorden ze een harde gil. De volgende morgen waren er bloeddruppels op de stoep. Sindsdien heeft niemand ooit meer iets van haar gehoord.
> (Bengt af Klintberg. *Svenska folksägner.* Stockholm 1972)
>
> Er was eens een moeder die een kind kreeg, en ze hadden de schaar weggenomen uit de wieg, want die hadden ze nodig. En toen de moeder even weg was en weer binnenkwam, lag er een ander kind in de wieg, een wisselkind. Het groeide, maar het was niet als andere kinderen, zijn hoofd groeide en werd heel groot. Maar soms in het schemerdonker liep hij door het bos en riep: Ringa, Bella, Habba, hop! Het waren vast de namen van zijn soortgenoten die hij riep.
> (Bengt af Klintberg: *Svenska folksägner.* Stockholm 1972)

Een kwart mijl van Sorø vandaan ligt Pedersborg en een eindje verderop ligt Lyngen. Tussen die twee plaatsen ligt een heuvel, Brøndhøj genaamd. Ze vertellen dat die bewoond wordt door trollenvolk. Onder hen was er eens een oude jaloerse troll die door de anderen Knorremorre werd genoemd, want het was vaak zijn schuld dat er ruzie en herrie was in de heuvel. Eens was die Knorremorre er achter gekomen, dat zijn jonge vrouw bevriend was en het hield met een jonge troll en hij nam het ze zo kwalijk, dat hij haar met de dood bedreigde, Ze vond het daarom maar beter om weg te vluchten uit de heuvel en veranderde zichzelf in een rode poes en begaf zich naar Lyngen, waar ze in deze vermomming een wit voetje kreeg bij een arme keuterboer, die Plat heette. Daar leefde ze een hele tijd, kreeg elke dag melk en pap en lag dag in dag uit in de leunstoel bij de warme kachel. Op een avond kwam Plat thuis en toen hij binnenkwam zat de poes juist op haar vaste plekje en likte de meelpap uit een schotel en maakte haar pootjes schoon. ‘Nou, vrouwtje!’, begon de man. ‘Zal ik je eens vertellen wat me is overkomen onderweg! Toen ik voorbij de heuvel liep, kwam er een troll naar buiten en die riep me en zei: Hoor eens, Plat! Zeg tegen je poes, dat Knorremorre dood is.’ Bij deze woorden stond de poes op haar achterste been, liet de schotel melk in de steek en zei op weg naar de deur: ‘Wat? Is Knorremorre dood? Dan moet ik gauw naar huis!’ (*Dansk Folkedigtning*, ved Erik Dal. Kopenhagen 1967)

De Noorse sage over Peer Gynts ontmoeting met een hele reeks trollen vinden we uitvoerig naverteld bij de Noorse sprookjesverzamelaar Asbjørnsen in een fragment uit het verhaal ‘Na een rendierjacht in Rondane’. (Ned. vertaling door Greta Baars-Jelgersma in *Noorse Volkssprookjes*, Utrecht 1944)

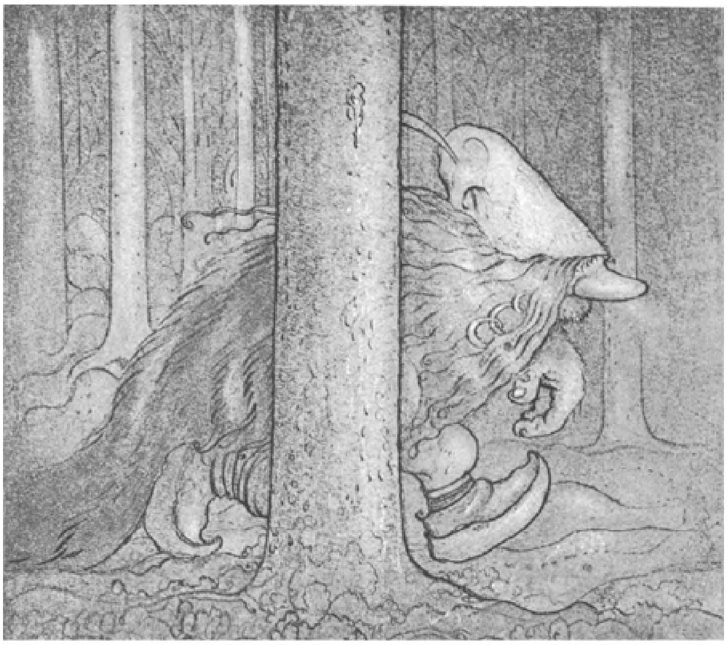
Het blijkt duidelijk uit deze sagen dat het uiterlijk beeld van de trollen heel neutraal is, of liever: we komen nauwelijks iets over hun uiterlijk te weten. De wat meer gedetailleerde beschrijvingen van de trollen waar sprookjes- en trollenminnaars zo verzot op zijn, vinden we gewoonlijk in de navertelde sprookjes. Daar horen we over gedrochtelijke oerwezens uitgerust soms met heel lange neuzen, soms met een staart, trollen met een griezelig aantal hoofden en anderen die met zijn drieën maar over één oog beschikken. Een trollenwijf draagt haar hoofd onder haar arm en heeft een geheimzinnige zak op haar rug, een andere heeft maar één oog en de drie spinsters hebben resp. een hele dikke lip, een enorm achterwerk en een reusachtige voet of duim. Van lange neuzen gesproken: in een Deens sprookje is sprake van trollenvrouwtjes met neuzen die resp. drie, vijf en zeven el lang zijn en via hun neusgaten (!) kunnen ze driehonderd, zeshonderd en twaalfhonderd mijl ver zien!

Toch volstaan verreweg de meeste oorspronkelijke informanten met de simpele aanduiding: en toen kwam er een grote, lelijke troll ... zonder verdere bijzonderheden dus, geheel in overeenstemming met een van de ‘epische wetten’ die de Deense folklorist Axel Olrik in 1908 formuleerde, dat sagen en sprookjes zelden uitvoerig beschrijven. Dat vooral latere vertellers en bewerkers van de sprookjesstof en met name de auteurs van z.g. kindersprookjes de trollattributen maar al te graag hebben aangedikt, is een geheel andere zaak. Het is bovendien duidelijk, dat de verschillende illustratoren van de sprookjesstof een groot aandeel hebben gehad in de visuele beeldvorming ten aanzien van de troll.

Nu kan men zich afvragen, waarom van alle bovennatuurlijke wezens in de Skandinavische sagen- en sprookjeswereld juist de troll voor niet-Skandinaviërs zo'n aantrekkingskracht heeft gekregen. Want dat de trollen ‘in’ zijn tegenwoordig is duidelijk! Een aantal factoren is hieraan debet: de vrij talrijke sprookjesvertalingen en vooral de sprookjesillustraties; voorts het feit dat wereldwijd beroemde Skandinavische auteurs als H.C. Andersen, Henrik Ibsen en Selma Lagerlöf trollmotieven hebben gebruikt in hun werken, en tenslotte het toerisme annex de souvernirhandel. Wat dit laatste betreft: ik geloof dat in onze late twintigste eeuw de niet-Skandinaviër, veelal afkomstig uit dichtbevolkte streken, als toerist de onmiskenbare mystiek van de ongerepte natuur in het Noorden zeer sterk ondergaat. Hij ziet de trollen in het landschap tot leven komen, zoals de vroegere en huidige geslachten in Skandinavië dit ook hebben ervaren en zoals de Skandinavische illustratoren van de volkssprookjes en sagen die hebben gevisualiseerd. Over de bloeiende commercie in trollenfiguren behoef ik niet uit te weiden. In de overigens voortreffelijke ANWB-gids over Noorwegen wordt trouwens vele malen verwezen naar lokale trollensagen en sprookjes, en ook de toeristische uitgaven voor buitenlanders in Noorwegen besteden aan de trollen- en sprookjeswereld ruime aandacht. In Zweden en Denemarken is van een soortgelijke trollencultus alleen sprake ten aanzien van de illustraties.

Wat de sprookjesvertalingen betreft: De meest representatieve Nederlandse vertaling van in het bijzonder de Noorse volkssprookjes in de versie van de verzamelaars Asbjørnsen en Moe kwam in 1941 en in 1944 op de Nederlandse markt in een ruime keuze van Greta Baars-Jelgersma, die ze ook vertaalde. De oorspronkelijke uitgave verscheen tussen 1842 en 1848. Een eerste bloemlezing daaruit in het Nederlands stamt uit de jaren 1875. Recentelijk kwamen in de populaire pocketreeks ‘Sprookjes, Mythen en Legenden’ van Bruna een bundel Deense en een bundel Zweedse sprookjes uit, helaas uit het Duits vertaald.

De sprookjesverzameling van Asbjørnsen en Moe is te betitelen als een nationaal cultuurgoed. Ze verscheen op een uiterst gunstig ogenblik, toen de Noren bezig waren - na eeuwenlange voogdijschap onder Denemarken - een eigen identiteit te heroveren. Dat het hier gaat om een werkelijk levende cultuurschat blijkt uit het feit, dat ze tot op de dag van vandaag telkens weer inspireren tot nieuwe scheppingen binnen alle gebieden van beeldende kunst, literatuur, toneel, ballet en muziek. Na Asbjornsen en Moe hebben vele andere Noorse folkloristen zich beziggehouden met het verzamelen en uitgeven van sprookjes- en sagenmateriaal, maar het zijn de klassieke bundels van Asbjørnsen en Moe, die dank zij hun briljante verteltrant hun blijvende plaats hebben behouden in het hart van de Noren, ook al is men er zich nu duidelijk van bewust dat het hier om een literaire versie van het oorspronkelijke informantenmateriaal gaat. De sprookjesbundels van Zweedse en Deense verzamelaars, hoe goed zij hun werk ook deden, hebben nooit de centrale plaats in het volksbewustzijn gekregen als in Noorwegen het geval is. Van de Zweedse uitgaven noem ik die van Afzelius (1839) en van Hylthén-Cavallius en zijn Engelse vriend George Steffens (1844-1849). Onder auspiciën van de Koninklijke Gustav Adolf Akademie verscheen in de jaren 1939-1947 de verzamelde Zweedse sprookjes- en sagenschat, waarvan een licht bewerkte en geïllustreerde volksuitgave, verzorgd door Jöran Sahlgren en zijn vrouw, in 1945 het licht zag. Deze uitgave is dit jaar met de illustraties van Einar Norelius herdrukt in vier delen (Gidlunds förlag, 1981). Tussen 1949 en 1952 kwam een andere wetenschappelijk verantwoorde uitgave tot stand van de hand van Waldemar Liungman (*Sveriges samtliga folksagor i ord och bild I-III*). De eerste kleine verzameling Deense volkssprookjes werd geredigeerd door Matthias Winther in 1823. De grote doorbraak volgde in de jaren vijftig van de vorige eeuw dank zij de inzet van Svend Grundtvig. Deze bewerkte later een groot deel van de door hem verzamelde stof ingrijpend in een driedelige uitgave *Danske Folkeeventyr* (1878-1884). Verreweg de grootste verzamelaar in Skandinavië was echter Evald Tang Kristensen (1843-1929), die in 1868 zijn eerste bundel publiceerde. Maar geen van deze uitgaven noch die van de vroegere en latere verzamelaars zijn tot een zo uniek cultuurmonument geworden als, nogmaals, de sprookjes van de Noren Asbjørnsen en Moe. Maar ze hadden dan ook niet de concurrentie van Andersens sprookjes en vertellingen! Dat drie wereldberoemde auteurs als Andersen, Ibsen en Lagerlöf, trollenmotieven in hun kunst hebben verwerkt (hetzelfde geldt o.a. voor de componist Edvard Grieg) zal zeker ook zijn sporen hebben achtergelaten bij de beeldvorming van trollen bij niet-Skandinaviërs. Bij H.C. Andersen hebben de trollen iets weg van kleine duiveltjes - b.v. in de proloog van ‘De Sneeuwkoningin’ - terwijl hij in het sprookje ‘De Elvenheuvel’ zijn beeldfantasie in de beschrijving van de Deense elvenkoning en de Noorse bergtrol uit Dovre geheel de vrije loop laat. Hij wijkt daarbij grondig af van de geijkte voorstellingen uit het volksgeloof. Hetzelfde geldt voor de Laplandse IJstroll die Selma Lagerlöf ten tonele voert in haar beroemde leesboek *Nils Holgerssons wonderbare reis.* Ibsen die talloze sprookjes- en sagenmotieven gebruikte in zijn kunst visualiseerde in *Peer Gynt* (1867) de trollenkoning van de Dovreberg als half dier half mens. Hij rustte hem uit met een staart, een attribuut dat in het volksgeloof eerder bij de vrouwelijke ‘huider’ behoort. Het duidt ook op een zekere verwantschap met de duivel. Dat ze in het drama een symbolische functie hebben en als projecties van Peer Gynts driften en schuldgevoelens dienen en daarnaast ook nog een satirisch aspect bezitten (Ibsen neemt in de Dovre-scènes n.l. een loopje met het Noorse nationalisme van die dagen), is een heel andere zaak. In de bekende episode, waarin Peer Gynt geconfronteerd wordt met de zogeheten B0ygen, de troll van het Etnedal - onzichtbaar, groot, koud, glibberig en ongenaakbaar - heeft Ibsen andere bekende sagenstof gebruikt. Trollensymboliek komt ook elders in Ibsens werk voor. Men denke slechts aan de beroemde dichtregels ‘Leven is een strijd met trollen / in het gewelf van hart en hoofd...’.



Illustratie van Theodor Kittelsen bij de *Noorse volkssprookjes.*

Toen Ibsen en Andersen hun trollen gestalte gaven, was er nog geen geïllustreerde uitgave van de sprookjes van Asbjørnsen en Moe verschenen. Die kwam pas in de jaren '80. Van de vele illustratoren die in de loop der jaren deze Noorse sprookjes hebben verlucht, is Theodor Kittelsen (1857-1914) de ongeëvenaarde trollentekenaar gebleven. Dank zij de moderne reproductiemethoden zijn zijn trollen tot ver buiten de grenzen van Noorwegen doorgedrongen. Hetzelfde kan gezegd worden van de trollenvoorstellingen van de Zweden John Baur, Einar Norelius en Rolf Lidberg. De ‘posters’ van de eerst- en laatstgenoemde worden op grote schaal gedistribueerd en dragen in sterke mate bij tot de internationale popularisering van het weliswaar heel schilderachtige en fantasievolle, maar in relatie tot het oorspronkelijke ‘model’ toch wel wat overtrokken beeld van de troll.

Dat de trollen in sagen en sprookjes een symbolische functie vervullen zal niemand betwijfelen. De uiteenlopende en dikwijls zeer gedetailleerde interpretaties van b.v. psychoanalytische, dieptepsychologische, antroposofische en sociologische zijde zjn helaas maar al te vaak heel speculatief, subjectief en eenzijdig. De mening van de folkloristen wordt bij deze interpretaties te zeer buiten beschouwing gelaten. Er valt echter niet te ontkomen aan de gedachte, dat de mens in deze natuurwezens een brok van zijn angsten, driften en dromen heeft geprojecteerd. Ieder die in wisselende omstandigheden alleen heeft rondgedwaald in de bossen en bergen van het Noorden zal ten volle beamen dat de Skandinavische natuur alle aanleiding geeft tot trollenvoorstellingen. Daar hoeven geen hallucinaties, koorts-, honger- en vermoeidheidsvisioenen aan te pas te komen, al zullen deze factoren in het verleden zeker een rol hebben gespeeld bij het ontstaan van trollengedaanten. De enorme afhankelijkheid ten opzichte van de natuur en het beeldend denken van de mens die zoekt naar verklaringen voor wat hem onverklaarbaar lijkt, ook dat behoort tot het ontstaan en het voortleven van deze ‘oervoorstellingen’, die ons in de sprookjes en sagen van Skandinavië zo concreet tegemoet-treden en waarover met zo'n enorm bevrijdend gevoel voor humor wordt verteld. Want juist dat laatste is het verrassende kenmerk van de sagen en sprookjes uit het z.g. zwaarmoedige, sombere Noorden: hun nuchtere èn sappige humor en realiteitszin, waaraan iedere sentimentaliteit vreemd is.

Literatuur:

Bengt Holbek /Iørn Pio: *Fabeldyr og sagnfolk.* Kopenhagen 1979.
Elisabeth Hartmann: *Die Trollvorstellungen in den Sagen und Märchen der skandinavische Völker.* Stuttgart-Berlin 1936.
Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen.* Bern 1947; 5., durchgesehene Auflage, München 1976.
Max Lüthi: *Das Volksmärchen als Dichtung.* Düsseldorf-Köln 1975.

Cyrille Offermans

Mythen lezen

Notities bij H.C. ten Berge's verzamelingen van circumpolaire mythen

Wat is een mythe? Het woord aan een kenner

'Wij kunnen mythe, sprookje, sage en legende tesamen nemen, omdat in alle vier de fantasie een overheersende rol speelt: mythe en sprookje zijn geheel fantasie, sage en legende hebben een (soms zwakke) historische achtergrond. De verdelende streep tussen genoemde genres kan echter ook anders getrokken worden, en wel zo dat aan de ene kant mythe en legende komen te staan (beide religieus, de eerste voor-christelijk, de tweede van christelijke aard), aan de andere kant sprookje en sage (beide wereldlijk).' (H.J.M.F. Lodewick. *Literaire kunst*, p. 17)

Met het van buiten laten leren van dit soort afbakenende definities doet men in het Nederlandse onderwijs aan cultuuroverdracht, nog steeds. Het enige wat er werkelijk wordt overgedragen ligt echter op het vlak van de methode. De geheime boodschap daarvan luidt: de wereld is al volledig gedefinieerd, voor eens en voor altijd; gedraag je daarnaar! Verhinderd moet worden dat het geleerde op enigerlei wijze voor de leerling toetsbaar is aan de eigen ervaring, ja zelfs dat die überhaupt op het idee komt dat leren en toetsen niet per se zo met elkaar verbonden hoeven te zijn als dat tegenwoordig vrijwel altijd het geval is, namelijk via tests waarin een deel van het geleerde moet worden samengevat of gereproduceerd. Wat is een mythe? 'Wij kunnen mythe, sprookje, sage en legende tesamen nemen...' Dat zou kunnen, ongetwijfeld, niettemin zou het een heel wat meer voor de hand liggende methode zijn om eerst wat mythen te gaan *lezen*: wat men zoal 'tesamen' kan nemen, wat fantasie is en wat realiteit kan beter niet vooraf worden gedicteerd. Wie weet, zijn er andere combinaties mogelijk. Constante trek in taal (zoals Hamelink die lees- en leergierigheid eens heeft genoemd) krijg je bovendien niet van horen zeggen, maar alleen door zelf taal te verorberen, en wel in mateloze hoeveelheden.

Eten

Eten? Dat is een te mooi woord voor wat mensen doen die nooit verzekerd zijn van hun dagelijkse kostje. Eten heeft iets risicoloos en plichtmatigs. Als het voedsel verschalkt of bevochten moet worden, als het gaat om *een prooi* heeft eten altijd het karakter van verslinden. Dat is het geval bij de circumpolaire volkeren waarvan H.C. ten Berge tussen 1974 en 1979 drie uitgebreide verzamelingen mythen en fabels uitgaf[1.]: de zorg voor het voedsel was daar nog werkelijk een zorg die het hele leven beheerste. Te eten was er alleen voor wie risico's durfde te lopen, voor wie zijn leven op het spel durfde te zetten. Vaak, in de meest barre omstandigheden, lijkt het een kwestie van eten of gegeten worden, verslinden of verslonden worden. De talloze verhalen met kannibalistische motieven hoeven er weliswaar niet zonder meer op te wijzen dat menseneterij er schering en inslag was[2.], ze geven in elk geval een indicatie van het gevaar dat het leven van de mensen permanent bedreigde. Menig verhaal dat de eskimo's en de indianen (van Noordwest-Amerika) elkaar vertelden kan onder meer gelezen worden als waarschuwing voor die bedreigingen.

In het Joekagieren-verhaal 'De vrouwekop' bij voorbeeld betreft die waarschuwing 'een luilak', 'een lamzak zonder weerga'. In plaats van water uit de rivier of brandhout uit het bos te halen, loopt meneer liever langs de kust te wandelen en liedjes te zingen - onnutte bezigheden die men zich hier niet ongestraft kan permitteren. De nietsnut wordt dan ook - aanvankelijk via een list, daarna met geweld - door een meisje meegenomen naar 'een ander land' aan de overkant van de zee, en wel nadrukkelijk omdat hij 'te onverschillig was om de raad (van zijn ouders) op te volgen.' Dat andere land blijkt het land van de menseneters te zijn; voor het huis van het meisje staan drie droogrekken 'die alle goed gevuld waren met mensenvlees: hoofden, hele armen met hoofden, en benen met voeten eraan.' Wie zich laat verleiden éénmaal mensenvlees te eten, is voorgoed verkocht: ook hij zal het dan in de toekomst niet meer kunnen laten. In dit verhaal loopt het echter nog goed af. De jongeman, die door een oude man gewaarschuwd was voor wat hem boven het hoofd hing (of liever: welk kostje er voor hem bereid werd: 'een overvloedig maal van volvet mensenvlees'), vermoordt zijn kannibalistische bruid 's nachts, na een neukpartij van jewelste, en weet te ontsnappen.

Ook het Zeekorjakken-verhaal waarin Ememkoet, de zoon van Grote Raaf, zich ontpopt als een zo radicaal menseneter dat hij niet alleen zijn schoonouders en zijn eigen kinderen oppeuzelde, maar op advies van Grote Raaf zelfs zijn tanden in zijn eigen lichaam zette zodat daar uiteindelijk alleen nog maar de hals en de nek van over waren ('maar die kon hij niet meer verorberen omdat hij al gestorven was'), ook dat verhaal is in een moraliserend kader geplaatst: Ememkoet was ondanks de waarschuwing van zijn vrouw Grasvrouw de wildernis ingetrokken. Aan het eind van dat verhaal maken Ememkoet en zijn zoon ('het verloren tweetal') overigens een verrassende rentree in de familiekring, blijkbaar voorgoed tot rede gebracht: 'Ememkoet heeft (...) nooit meer gezegd dat hij de wildernis in wilde trekken. Hij bleef rustig in zijn huis wonen en verlangde niet meer naar verre zwerftochten zoals tevoren. Hij heeft sindsdien honkvast geleefd.'

Mythe: waarheid en onwaarheid

De voorbeelden kunnen moeiteloos worden uitgebreid, maar noodzakelijk is dat niet. Ook zo is het wel duidelijk dat het hier geenszins om louter fantasieën gaat. Het woord 'fantasie' is trouwens ter onderscheiding van wat dan een 'realistische' kijk op de werkelijkheid moet heten volstrekt onbruikbaar, zoal niet in het algemeen, dan toch zeker voor alle pre-industriële samenlevingen. Nog in zestiende-eeuwse Europese encyclopedieën worden eigen waarnemingen, door anderen beschreven waarnemingen of bedenksels van anderen zonder onderscheid, met een zelfde aanspraak op waarheid, door en naast elkaar geregistreerd[3.]. Voor onvergelijkbaar primitievere samenlevingen als die van de circumpolaire volkeren is het starre onderscheid fictie-realiteit al helemaal kunstmatig: een projectie vanuit een tijd waarin men kunst als een autonome, van de praktijk van het leven geïsoleerde sector ging beschouwen (of liever: *kon* gaan beschouwen, de kunst verloor immers werkelijk haar functie in achtereenvolgens het magische, het religieuze en het vorstelijke ritueel). Het gaat in deze en andere mythen allerminst om onschuldige fantasieën, en evenmin gaat het er om verklaringen - althans niet in de abstract-intellectuele zin die dat woord via de natuurwetenschappen en Popper tegenwoordig in het algemeen heeft gekregen[4.]; de mogelijkheid daartoe ontstaat pas als verschijnselen zich min of meer hebben geïsoleerd en verzelfstandigd uit de directe levenssfeer. Nee, de mythen hebben in de praktijk van het leven een hoogst praktische, het gedrag van de mensen regulerende en in zoverre ook 'rationele' rol gespeeld. De antropoloog Malinowski - Ten Berge baseert zijn definitie van de mythe in *De dood is de jager* goeddeels op diens werk - zegt het zo:

> De mythe vervult een onmisbare functie in de primitieve cultuur: zij systematiseert, verheft en geeft uitdrukking aan het geloof, zij beschermt en versterkt de zedelijke beginselen, zij waarborgt de doelmatigheid van het ritueel en bevat praktische regels voor de leiding van de mens.(...) *Zij is geen intellectuele verklaring of artistieke beeldspraak, maar een bruikbaar (pragmatisch) handvest van primitief geloof en zedelijke wijsheid*[5.] (cursivering van mij, CO.), de mythe

geeft met andere woorden onder meer 'een rechtvaardiging van de sociale ordening.'[6.]

Of de mythen door de mensen die ze vertelden al of niet als de volledige waarheid werden beschouwd, is een vraag die pas kon opkomen vanuit een perspectief waarin de kennis en de beheersing van de natuur een niveau hebben bereikt dat het intuïtief postuleren van vele goden, halfgoden, geesten en andere bovennatuurlijke wezens, compleet met de mogelijkheid om via offers en alle mogelijke andere magische praktijken invloed uit te oefenen op hun grillige gedrag, iets irrationeels krijgt. Evenals het morele onderscheid juist-onjuist is het wetenschappelijke onderscheid waar-onwaar in archaïsche samenlevingen eenvoudigweg ondenkbaar.

In het mythische wereldbeeld bestaan er nog geen fundamentele onderscheidingen: alles hangt met alles samen. Het mythische denken construeert, op basis van de sociale relaties in familie en stam (meer omvattende sociale relaties zijn er nog niet), een totaliteit van analogieën en correspondenties; voor elk waarneembaar element is er een zinvolle plaats. Daardoor absorbeert het mythische wereldbeeld 'de onzekerheden van een maatschappij, die bij een lage ontwikkelingsstand van de produktiekrachten haar omgeving nauwelijks of niet kan controleren. Vrijwel al het toevallige kan door interpretatie zijn toevallige karakter verliezen'.[7.] Zolang het onderscheid tussen de afzonderlijke individuen, het familie- of stamverband waarin ze leven, de natuur (inclusief de planten en de dieren) en de goden nog helemaal geen vaste vormen heeft aangenomen, zolang het hier - net als in de ervaring van kinderen in hun eerste levensfase - om gelijksoortige, dus ook probleemloos in elkaar overgaande substanties gaat (en de transformaties en metamorfosen in alle mythen bewijzen dat), kunnen er op geen enkel niveau identiteitsproblemen ontstaan. Zolang bestaat ook de vraag naar de waarheid niet. Mythen kunnen pas een aspect van onwaarheid krijgen als het organisatorische primaat van de familie- en verwantschapsstructuren in de traditionele hoogculturen wordt overgenomen door stad, koninkrijk of staat, als het met andere woorden mogelijk wordt door middel van betrekkelijk autonome politiek instellingen het toeval in de natuur (in Alaska slaat dat harder toe dan elders: de weersomstandigheden kunnen daar zeer plotseling omslaan) in plaats van het weg te interpreteren daadwerkelijk onder controle te brengen. Zonder een *willekeurige* machtsuitoefening over mensen zou men daar nooit in geslaagd zijn.

Ten Berge herinnert eraan dat het woord ‘mythos’ in Griekenland dan ook vanaf de tijd van Xenophanes (565 tot 470 voor het begin van de jaartelling) alleen nog de betekenis heeft van ‘dat wat niet werkelijk bestaat’, als zodanig is ‘mythos’ het contrabegrip van ‘logos’ en ‘historia’[8.]. Het betekenisaspect ‘onwaarheid’ is sinds die tijd onverbrekelijk met het woord verbonden; in de tegenwoordige omgangstaal is dat vaak zelfs de belangrijkste, zo niet de enige betekenis van het woord geworden. Ten Berge beschouwt dat laatste als een geval van ‘woordinflatie en taalvervuiling’[9.], mijns inziens ten onrechte: woorden hebben helemaal geen oorspronkelijke betekenissen die op een of andere manier respect verschuldigd zouden zijn, ze krijgen hun betekenissen van de historische en sociale contexten waarin ze functioneren. Als die laatste veranderen, veranderen ook de betekenissen van de woorden. Het gebruik van het woord ‘mythe’ voor interpretaties van de werkelijkheid die die werkelijkheid rechtvaardigen door haar als een zinvolle eenheid voor te stellen, met de al of niet bewuste intentie de vanuit een ander perspectief maar al te duidelijke onrechtvaardigheid ervan te verbloemen, is alleen een geval van taalvervuiling als men de oude situatie van volstrekte, maar ondoorziene afhankelijkheid als het paradijs voorstelt. Dat doet Ten Berge echter geenszins, als weinig anderen is hij zich van het geweld en de hardheid van archaïsche samenlevingen bewust.

Wie mythen niettemin *alleen* als de produkten van een oorspronkelijke verbeelding wil zien (zonder het door de historische ontwikkeling blootgelegde aspect van hun onwaarheid), neemt een standpunt in dat uiteindelijk verrassend veel lijkt op dat van zijn tegenhanger die de mythen louter als fantasieën afdoet: beiden negeren de historische dialectiek die het aannemen van een absoluut referentiepunt onmogelijk maakt. Vanuit een historischer optiek ligt het veel meer voor de hand dat men zich afvraagt welke reële ervaringen aan de mythische verbeeldingswereld ten grondslag liggen. Het blijkt dan om ervaringen te gaan waarvan het de vraag is of ze wel aanspraak op die benaming kunnen maken: ze hebben namelijk nog het onmiddellijke, niet-reflexieve karakter van een leven dat nog voor een groot deel bepaald wordt door de natuurlijke omstandigheden. Leerprocessen die het overleven mogelijk maken vinden hier nog uitsluitend in de praktijk van het leven plaats, kennis kan niet geïsoleerd van die praktijk worden overgedragen; daarom is een meer dan marginale uitbreiding van die kennis uitgesloten.

De aarde is het ‘natuurlijke laboratorium’[10.] van de archaische mensen, in feite is ze niets anders dan het verlengstuk van hun lichamen[11.]. Voor de werktuigen en de wapens geldt hetzelfde: het succesvol hanteren ervan is nog nagenoeg uitsluitend afhankelijk van een lichamelijke behendigheid. Een realiteit buiten dat lichaam, of in andere termen dan die van het lichaam, is er niet. Natuurlijke en bovennatuurlijke krachten stelt men zich naar eigen beeld en gelijkenis voor. Middelen om kennis ergens anders dan in het eigen lichaam, in het waarnemings- en reactievermogen, in bewegingen, zang en dans op te slaan, zijn er niet. Duurzaamheid en cyclische patronen hebben een ondoorgrondelijk natuurlijk fundament, niets kan nog buiten dat ‘natuurlijke laboratorium’ in een gedachtesamenhang gefixeerd worden: alles vervluchtigt op hetzelfde moment dat het zichtbaar of hoorbaar wordt. Dat betekent ook dat de geldigheid van kennis niet anders dan in de onmiddellijke praktijk getest kan worden: wat men via het eigen lichaam en de eigen zintuigen ervaart, vormt de *enige* maatstaf. Dat is met andere woorden het absolute tegendeel van het type kennis- en cultuuroverdracht dat in het tegenwoordige onderwijs en in socialisatieprocessen in het algemeen overheersend is: wat men zelf ervaart heeft niet alleen (en uiteraard terecht) als absolute maatstaf afgedaan, het legt nu doorgaans geen enkel gewicht meer in de schaal[12.].

Een gesprek met Charlie Quinhagak over de verschillen tussen vroeger en nu

‘‘Wat wordt er in de zomer gevangen?’ vragen wij aan een visser die bezig is zijn buitenboordmotor te repareren. Hij heet Charlie Quinhagak. Ik vraag hoe je zijn naam spelt en schrijf die op in mijn notitieboekje.

Hij lacht: ‘Blanken zijn nieuwsgierig als robben, ze willen alles weten. Robben zijn ook nieuwsgierig. - Wat er gevangen wordt? De zomer is de mooie tijd: zalmen en eenden en zeehonden. Walrussen ook, die komen in juli en augustus hier langs de kust, nee, ze zwemmen niet, laten zich meest drijven op ijsschotsen, ze zijn lui.’

‘Wordt er meer gevangen dan vroeger nu er gemotoriseerde boten zijn?’

‘It's kind of easy’, zegt hij. ‘Je kunt contact met elkaar houden. Als we op walvis afgaan hebben we draagbare radio's aan boord. We hebben nu automatische harpoenen en geweren. Vroeger gingen er meer jagers dood. Mijn vader verdronk toen hij veertig was, maar toen was ik al oud genoeg om de familie te onderhouden. Als kind al imiteerde je je vader, later ging je met hem de zee op. Nu gaan de kinderen naar school, hebben ze geen tijd meer om te leren jagen.’

‘Zal het vak dan uitsterven?’ vraag ik.

Hij haalt zijn schouders op, schuift zijn pet omhoog van zijn Japans aandoend gezicht, zijn ogen glijden van ons weg naar de zee. ‘Er zullen altijd wel jagers blijven,’ zegt hij, ‘maar niet veel. Kijk, vroeger begon je al te leren als je vijf was, je moest de slee opladen of de honden eten geven, je was verantwoordelijk voor iets. Als de kinderen nu van school komen hebben ze niets geleerd, meestal hebben ze geen zin meer om het beroep te leren, ze nemen een job in de stad bij de Health Service, bij het onderwijs of de Oil Company. Ze willen meer verdienen, hebben geen liefde voor het vak.’

Maar hij spreekt toch ook Engels, is hij niet naar school geweest? vragen wij.

Hij zegt: ‘Ik heb Engels geleerd van mijn kinderen. Ik heb ook als gids gewerkt.’

‘Wat is het grootste verschil met het leven vroeger?’

‘We had absolutely nothing’, zegt hij. ‘Je stond er niet bij stil dat je arm was, we wisten niet beter. We hoorden pas dat we arm waren toen de blanken hier kwamen. We maakten gebruik van alles wat de natuur ons bood, verspilden niks. Het werd als een schande beschouwd wanneer je het karkas van een walrus op het ijs liet liggen en alleen de slagtanden meenam, zoals ze nu vaak doen.’

(Uit: Inez van Dullemen, *Eeuwige dag, eeuwige nacht*, p. 61-62)

Lichamelijke produktiviteit, onvermogen tot synthese, mimetisch vermogen

Als het inzicht in de zelfregulatie van een organisme toeneemt, verdwijnt de noodzaak om zich elke beweging voor te stellen als het resultaat van een qua tijd, duur, richting en intensiteit onvoorspelbare kracht die er van buitenaf op wordt uitgeoefend: demonen en goden verdwijnen als de kennis toeneemt. Vandaar dat het monothïsme, en meer in het bijzonder de deistische vorm daarvan, pas mogelijk zijn op een tamelijk hoog niveau van natuurbeheersing. Het postulaat van één veroorzaker, en zeker (in de deistische vorm) van een veroorzaker die zich met het eenmaal gemaakte niet meer bemoeit, heeft inzicht in het mechanische verloop van dat gemaakte tot voorwaarde. De voorstelling van l'homme machine gaat ten slotte dan ook consequent gepaard met athïsme.

In culturen waar men daar nog het verst van verwijderd is, moet men het bestaan en, het functioneren van de natuur en de mensen noodgedwongen denken als het resultaat van toevallige, door de mensen alleen langs magische (sjamanistische) weg beïnvloedbare oorzaken. Daarom zijn zoveel mythen scheppingsverhalen. Dat de circumpolaire volkeren zich die scheppingen niet anders dan in direct lichamelijke termen kunnen voorstellen, ligt voor de hand: zij kenden geen andere dan een direct lichamelijke produktiviteit. Het oermodel van alle voortbrenging is dan ook gebaseerd op de tastbaarste bewijzen daarvan: het baren van kinderen (het uit de aarde te voorschijn komen van dieren is daarvan een equivalent) en de afscheiding van faecaliën. Zowel in scheppingsmythen als in fabels komen de geslachtsdelen voor als produk-tiemiddelen en de uitwerpselen als grondstof voor natuurverschijnselen, maar ook bij voorbeeld voor wapens.

In ‘Het raadsel van de grote regen’ stelt Grote Raaf Ememkoet voor om samen eens een kijkje te gaan nemen in het luchtruim, hij wil achterhalen wat toch de oorzaak kan zijn van de ononderbroken regenval die niet alleen zijn kleren, maar ook de levensbelangrijke voedselvoorraad in de opslagruimte doet wegrotten. ‘Ze gingen naar buiten, trokken hun ravejassen aan en vlogen weg. In de buurt van het huis van het Opperwezen gekomen hoorden ze het geluid van een trommel. Ze steken neer en liepen naar binnen, waar ze het Opperwezen op de trommel zagen slaan, terwijl zijn echtgenote - Regenvrouw - naast hem zat. Om regen voort te brengen had hij de schaamspleet uit zijn vrouw gesneden en die aan de trommel gehangen. Daarna had hij zijn penis afgesneden: in plaats van een gewone trommelstok gebruikte hij zijn eigen stok. Als hij ermee op de trommel sloeg, spoot het water uit de schaamspleet, waarvan zware regenval op aarde het gevole was.’

In ‘De schepping van de wereld door Raaf’ (‘die door niemand werd geschapen. Die zichzelf gemaakt heeft’) gaat Raaf Kuurkil, nadat zijn vrouw eerst in een wip twee jongens heeft gebaard, proberen de aarde te maken, wat al snel tot komische toestanden leidt. Kuurkil ontmoet namelijk mensen die zeggen ‘vreselijk uit (hun) doen te zijn’, omdat er ‘geen aarde is waarop (ze) kunnen wonen.’ Waarna Kuurkil opvliegt en zich direct begint te ontlasten: ‘Alle uitwerpselen vielen in het water waar ze snel aangroeiden en land werden. Ieder stukje dat hij vallen liet werd land - het vasteland en eilanden, kortom: een overvloed aan grond. “Wel,” zei Raaf, “zal ik het nog eens proberen?” Daarop liet hij zijn water lopen en overal waar een druppel neerkwam ontstond een meer en waar een straal terechtkwam een rivier. Raaf was niet meer te stuiten. Hij begon nu een stroom van keiharde uitwerpselen af te scheiden. Grote brokken werden bergen, kleinere werden heuvels. De hele aarde kreeg de vorm die ze nu heeft.’ Toch blijkt dat allemaal nog niet voldoende, dus vloog Raaf - ‘die goeie lobbes’ - weer verder. ‘Hij spande zichzelf tot het uiterste in, schiep gronden en bergen, perste zichzelf volledig uit en maakte al het water voor de rivieren en meren.’

Maar niet alleen het ontstaan van de aarde stelt men zich op deze wijze voor, in andere verhalen dienen faecaliën als grondstof voor dieren of mensen en zelfs voor werktuigen (wapens). Toleq de vos bij voorbeeld maakt een pijl van urine en een boog van uitwerpselen, om daarmee een ‘nietsvermoedende beer’ in de flank te schieten. Dat men de produktieve functies van de geslachtsdelen nog evenmin al te beperkt eenzijdig zag als de grenzen van de lichamelijke produktiviteit blijkt uit menig verhaal. Uit een openbarstende penis kunnen zonder enige omhaal mensen te voorschijn komen, een meisje baart maar liefst een walvis, al moet gezegd dat het gevolg was van een verkrachting door vele mannen, van wie de laatste bovendien ‘een zeer lange penis had’ - tegelijk een voorbeeld van magische causaliteit: de analogieredenering moet nog het werk verzetten van de abstracte oorzaak-gevolgconstructie.

Ook *vermogens* worden in deze mythen nogal eens voorgesteld als dingen die organisch met het lichaam verbonden zijn, als een soort bezit van het lichaam. Raaf wil van zeehond een liedje kopen en als die ingaat op het ruilvoorstel (Raaf geeft zijn dochter Jinanoewt) spuwt hij het liedje in de mond van Raaf. Deze episode maakt niet alleen duidelijk dat men vermogens alleen in direct lichamelijke vorm kent, maar ook dat men zich tijd als een abstract stelsel waarin een leer- of produktieproces geprogrammeerd kan worden helemaal niet kan voorstellen. Men kent tijd *uitsluitend* als dimensie van de concrete ervaring, niet los daarvan[13.]. Daarom kunnen leer-of produktieprocessen niet evolutionair beschreven worden, resteert de mogelijkheid om ze als ruiltransacties voor te stellen: die zijn concreet maar tijdeloos.

Dat is ook karakteristiek voor de tijdsstructuur van de mythen. Enerzijds gebeurt alles er netjes na elkaar, anderzijds is deze ‘chronologie’ niet doortrokken van het causaliteitsprincipe: van enige synthese, laat staan van manipulatie met de tijd is geen sprake. De taal is er middelpuntvliedend, de zinnen staan verbrokkeld naast elkaar, hun overgangen zijn *plotseling.* Als een mens in een dier, of het ene dier in het andere dier kan veranderen door een andere jas (huid) aan te trekken, als de zuster van zeehond er zelfs in slaagt de gestalte van de dochter van Raaf aan te nemen door ‘haar lichaam tegen dat van het ongelukkige meisje te wrijven’, als veranderingen met andere woorden steeds worden voorgesteld in de vorm van een duurloze ruil, ligt het voor de hand dat die duurloosheid, die afwezigheid van evolutie en causaliteit, ook in de structuur van de vertellingen tot uitdrukking komt. Die structuur is, zoals gezegd, brokkelig; in het algemeen geldt dat vrijwel elke synthese - het op elkaar betrekken van verleden, heden en toekomst - ontbreekt. Interne verwijzingen en gevallen van tijdsverdichting komen niet voor. Anderzijds is er wel nogal eens sprake van tijdvergende en de spanning bepaald niet bevorderende herhalingen (‘Het verhaal van Raafman’ is daarvan misschien wel het duidelijkste voorbeeld), terwijl op microstructureel niveau het vermoedelijk weinig voorkomen van onderschikkende zinsverbanden een indicatie is voor de geringe synthetische vermogens van de vertellers. Ik zeg ‘vermoedelijk’ omdat Ten Berge ‘bewerkende ingrepen’ helaas ‘soms onvermijdelijk’ achtte[14.], zodat het niet goed mogelijk is zich op dit punt een authentiek beeld te vormen.

Ten Berge motiveert die ingrepen door te wijzen op de ‘fundamentele verschillen tussen indiaanse en westerse talen’ die tot ‘moeilijkheden bij de betekenisoverdracht van de ene in de andere taal leiden. Die ‘fundamentele verschillen’ geven inderdaad aan dat de indianen nauwelijks over enig synthetisch vermogen beschikten. Een reeks enkelvoudige mededelingen als ‘Hij ging naar buiten. En hij ging naar de rivier. En hij ging naar zijn visval’ heeft Ten Berge tot een ‘doorlopende mededeling in één samengestelde zin’ veranderd: ‘Hij ging naar buiten en liep naar de rivier om zijn visval te bekijken’. Of ‘de inhoud van de mededelingen door deze ingreep nauwelijks wordt aangetast’[15.], is wat mij betreft nog de vraag: wat in de additieve, weinig coherente vorm van de mededeling onbewust wordt meegedeeld, lijkt me minstens zo belangrijk als de ‘inhoud’ ervan.

Afgezien van deze afwijkingen van het origineel is het voor de *lezer* van deze mythen ook om een andere reden erg moeilijk zich een concrete voorstelling van het vertellen te vormen. Het betreft hier immers een verhaalcultuur van volkeren die het schrift niet kenden. Alles wat men zich herinnerde, alles wat men kon en kende was opgeslagen in hoofd en lichaam, bevond zich dus in de tegenwoordige tijd (het lichaam kent geen verleden en geen toekomst), maar dat werd in de praktijk van het leven en in het vertellen gecompenseerd (als dat woord hier al gebruikt mag worden) door een directe lichamelijk-zintuiglijke betrokkenheid op de omgeving. Men leerde uitsluitend door het herhaald nadoen van anderen. Bovendien vergde overleven vaak een ruiloffer: afzien van de normale houding en bewegingen om zodoende één te worden met de omgeving. Dit vermogen tot nadoen, tot mimesis is de primitieve voorvorm van alle latere synthetische vormen van kennis en beheersing. De prestaties van dat synthetische vermogen moeten, bij het nog onvoldoende ontwikkeld zijn daarvan, terwille van het overleven zo goed en zo kwaad mogelijk verricht worden door het mimetische vermogen. Voor het vertellen houdt dat in dat de gestische en mimische kwaliteiten van de verteller van doorslaggevend belang waren, net zoals ze dat in een sjamanistische sceance waren. Zoals er een onmiddellijk, niet-verbaal, magisch contact met de goden en de geesten mogelijk was, zo moest de inhoud van de verhalen niet zozeer via de betekenislaag van de afzonderlijke woorden worden overgedragen, maar rechtstreeks, van het gezicht van de verteller te lezen zijn (zoals Ten Berge het in *De beren van Churchill* uitdrukt).

Het geweld van de scheiding

In archaïsche maatschappijen is er voor identiteitscrises in de feitelijke zin van het woord nog geen plaats. Die veronderstellen namelijk een identiteit, zowel op individueel als op maatschappelijk niveau: het individu moet zich als een lichamelijk-geestelijke eenheid beschouwen[16.]
Deze zin is ook illustratief voor het vreugdeloze karakter van de seksualiteit in deze mythen: er wordt vaak geneukt dat de stukken ervan afvliegen, maar zelden of nooit zijn er aanwijzingen dat dat met enige lustbeleving gepaard gaat. Vermoedelijk is het voorkomen van lust in deze nog louter op het zelfbehoud gerichte levens ook nog helemaal niet mogelijk. Lust veronderstelt doelloosheid. Evenals schoonheidservaring heeft lustbeleving een gedistantieerde, niet-instrumentele relatie tot de omgeving (natuur zowel als andere mensen) tot voorwaarde, die pas veel later, en dan aanvankelijk ook nog uitsluitend voor de van lichamelijke arbeid vrijgestelden, mogelijk wordt (in onze cultuur vanaf de vroege renaissance). Daarom is ook de grootste voorzichtigheid geboden bij de beoordeling van oude culturen: inleving is - indien überhaupt al mogelijk - wel de slechtste methode. Was Zoon van de Zon een seksist? Een belachelijke vraag. Wat minder voor de hand liggend is het wellicht dat ook de bewondering die vaak spreekt uit uitspraken als zouden deze archaïsche culturen zoveel zuiverder en eerlijker zijn dan de onze berust op misplaatste twintigste-eeuwse projectie. Die termen krijgen pas bestaansrecht als ook hun tegenhangers reële mogelijkheden worden, als er met andere woorden gekozen kan worden tussen gedragsvormen. Zuiver waren de oude circumpolaire culturen alleen in die zin dat alle vormen van geweld, macht en onderdrukking nog een vanzelfsprekend, natuurlijk (door bovennatuurlijke krachten gesanctioneerd) karakter hadden - als men het tenminste over iets anders dan over de natuur heeft. De goede wilde is een burgerlijke mythe, in de oude mythen zelf komt hij niet voor: goedheid is daar altijd een kwestie van eigenbelang. en zich als zodanig scherp afbakenen van zijn omgeving en van andere individuen. Bovendien moeten de individuen onderling op een hoger economisch en politiek organisatieniveau dan dat van familie en stam een eenheid vormen. In archaïsche samenlevingen is er nog geen interne tegenspraak tussen een staatkundige en ideologisch-religieuze *eenheid* aan de ene kant en een feitelijke politieke *klasseheerschappij* aan de andere kant, zodat er ook nog geen systeemimmanente crises kunnen voorkomen. De eskimo's en de indianen leefden van jacht en visserij, maar daarbij hoefden ze uitsluitend in hun eigen behoeften te voorzien. Er is nog geen meerprodukt, dus ook nog geen uitbuiting[17.]. Alles wat het leven bedreigt (kou, honger, rivaliteit van anderen) heeft nog een direct, 'natuurlijk' en onpolitiek karakter, in geen geval kunnen die gevaren tot een identiteitscrisis leiden, dat wil zeggen: tot

een crisis die op basis van de organisatorische grondslag van deze samenleving niet opgelost kan worden en derhalve dwingt tot de ontwikkeling van organisatieprincipes met een grotere stuurcapaciteit[18.]. Die dwang kan daarom uitsluitend van buitenaf komen (ecologische veranderingen, oorlogen, etc). Bij de circumpolaire volkeren werd die dwang steeds veroorzaakt door *buitenlandse indringers*, die zich aan de autochttone culturen niets gelegen lieten liggen.

Weliswaar heeft die kolonisering niet overal in dezelfde tijd en op exact dezelfde wijze plaatsgevonden, maar die verschillen wegen niet op tegen één essentiële constante. Of het nu gaat om Groenland, waar de kolonisering in de achttiende eeuw door de Denen ter hand werd genomen; om Canada, waar het isolement van de eskimo's (zelf noemden die zich trouwens Inuit, wat 'mensen' betekent) tegen het einde van de vorige eeuw door walvisjagers uit het zuiden werd doorbroken; om Alaska, waar in diezelfde tijd behalve door walvisvaarders ook door pelshandelaren en goudzoekers flink werd huisgehouden; of om Oost-Siberië, waar de inheemse bevolking eerst twee eeuwen door Russische pelshandelaren werd uitgebuit, om na de inlijving bij Rusland in 1923 in strak tempo gerussificeerd te worden; overal worden de oorspronkelijke organisatieprincipes vernietigd, overal wordt men gedwon gen zijn oude leefwijze op te geven en zich te schikken naar het leven van de indringers, *overal wordt aan het traditionele leven van jagen en vissen met geweld een eind gemaakt.*

De veranderingen die hier plaatsvonden vertonen een wezenlijke overeenkomst met die waarvan in Europa sprake was ten tijde van de overgang van een feodaal-agrarische naar een burgerlijk-kapitalistische maatschappijvorm. In beide gevallen werden mensen met geweld gescheiden van hun natuurlijke produktievoorwaarden en hun eigen produktie-middelen: de aarde, respectievelijk de dieren die daarop leven, en de middelen om die te bewerken, respectievelijk de wapens waarmee gejaagd werd. In beide gevallen werd er zodoende ook met geweld een einde gemaakt aan de natuurlijke, voorbewuste ‘identiteit’ van het individu. Doordat hij werd opgenomen in een grotere economische orde, waarvan het beheer volledig aan hem onttrokken was, werden ook de oorspronkelijke vanzelfsprekende produktieve handelingen van hem vervreemd, dat wil zeggen: onder vreemd beheer geplaatst. Die handelingen van boer en jager verloren hun vanzelfsprekendheid, omdat ze voortaan op bevel van anderen verricht moesten worden; daardoor werden zij zich noodzakelijkerwijs bewust van die handelingen.

Naast die essentiële overeenkomst zijn er natuurlijk ook enorme verschillen te constateren. Het belangrijkste verschil is vermoedelijk wel dat van het tempo waarin de veranderingen zich voltrokken: eskimokinderen van wie de grootouders nog alle oeroude taboes in acht namen, die bij voorbeeld nog een lied zongen voor het prooidier om hem vergiffenis te vragen (anders zou hij wel eens wraak kunnen nemen door zich in een nieuw leven niet te laten doden), die kinderen kijken nu kleuren-t.v. Generatieconflicten moeten hier wel een diepgang hebben in vergelijking waarmee die in moderne westerse samenlevingen onschuldig en oppervlakkig zijn.

De afbraak van de oude taboes was niet alleen een automatisch bijprodukt van de inschakeling in een andere produktiewijze, ze werd ook nog eens bewust ter hand genomen door de missionering, die vaak - bij voorbeeld in Groenland en Alaska - nog aan de economische kolonisering voorafging. Wat er dan nog van de oude cultuur restte, werd er ten slotte door het op westerse leest geschoeide onderwijs wel uitgeramd.

Dat onderwijs zorgde in elk geval voor de diepst ingrijpende onteigening die er überhaupt mogelijk is, die van de taal. In de taal ligt de leef- en denkwijze van een volk het diepst verankerd. Wie dat leven en dat denken wil veranderen, zal een volk zijn taal moeten afnemen. Daarvan waren de kolonisatoren van de indianen en de eskimo's zich terdege bewust, al moet gezegd dat bij voorbeeld de anglicaanse zending wat dat betreft oneindig veel rigoureuzer te werk ging dan de katholieke. Ten Berge geeft daar in *De beren van Churchill* een duidelijk beeld van: ‘Op de scholen wordt Engels gepraat en spreekt men de kinderen alleen met de doopnamen aan. Het is zoiets als Nederlandse kleuters in het Spaans onderwijzen en ze hardnekkig anders noemen dan ze heten. De zoon van Isaakie, een jongetje van twaalf jaar oud, heeft niet zomaar een eind aan zijn leven gemaakt.’ Daarvan had de schrijver in een eerder hoofdstuk al melding gemaakt. Isaakies zoontje had zich opgehangen omdat hij niet naar school wilde. “Wat te doen als je geen uitweg meer ziet en de taal je woord voor woord ontnomen wordt?” Zeer bewust, het hoofd van de afdeling onderwijs van het Departement of Northern Affairs (zegt Ten Berge) merkte al jaren geleden op “dat het vanuit politiek oogpunt voor de regering noodzakelijk was de uitroeiing van de eskimotaal (the elimination of the Eskimo language”) te voltooien. Hij voegde daaraan toe dat deze taal alleen museumwaarde had, van zeer gering belang was en de oplossing van sociale problemen in de weg stond. Een echte deskundige dus.’

Willekeur als voorwaarde voor zelfverwerkelijking

Zoals de verhouding tot de natuur en de andere mensen haar natuurlijke karakter verliest en daardoor pas werkelijk een (willekeurige) verhouding wordt, zo verliezen ook het spreken en de taal hun natuurlijkheid. Een vreemde taal die op geen stukken na de fijne onderscheidingen van de eskimotalen kent waar het de benoeming van de natuur betreft, moest de mensen wel bijzonder grof en willekeurig in de oren klinken. Door die taal sprak niet langer de natuur zelf, maar een vreemde macht. Op die manier werd de inheemsen op pijnlijke wijze een waarheid ingepeperd waar de Europeanen al een paar eeuwen eerder aan hadden moeten geloven, die namelijk dat er tussen de woorden en de dingen geen onverbrekelijke verwantschapsrelatie bestaat, die haar fundament vindt in de orde der dingen, maar dat de woorden de dingen slechts representeren, of - om het in een wat moderner linguistisch idioom te formuleren - dat de verhouding tussen de materiële betekenisdrager (betekenaar, signifiant) en het immateriële concept (geestelijke inhoud, betekenis, signifié) arbitrair, willekeurig is. Die waarheid geldt weliswaar met terugwerkende kracht ook voor de voorafgaande periode (ofschoon het concrete, direct door de natuur gemotiveerde karakter van de talen toen door een uitgebreider aandeel onomatopoëtische woorden en uitdrukkingen ongetwijfeld groter was), maar daarvan kon men zich moeilijk bewust zijn. Dat bewustzijn wordt pas mogelijk als het vanzelfsprekende, louter en alleen door de eigen traditie gemotiveerde spreken doorkruist wordt door andere talen waarvan de sprekers machtiger zijn of waarvan het kunstmatige karakter evident is. Aan die voorwaarden was in archaïsche samenlevingen in elk geval niet voldaan, daar werd het spreken uitsluitend door de eigen, onveranderlijke levensomstandigheden bepaald. Hoezeer dat gebeurde op grond van een precieze kennis van die omstandigheden, is waarschijnlijk door niemand duidelijker gemaakt dan door Lévi-Strauss.

Het wilde denken, zegt Lévi-Strauss, is allesbehalve synoniem van onnauwkeurig denken. Veel meer dan het wetenschappelijke denken laat het zich juist leiden door de specifieke kenmerken en eigenschappen van de natuur. Vooral op basis van zintuiglijk waarneembare overeenkomsten en verschillen komt men tot uiterst gespecificeerde classificaties van dieren en planten. Hoe concreet en nauwgezet men daarbij te werk ging, blijkt misschien het duidelijkst uit het feit dat het grondbeginsel van die classificaties nooit gepostuleerd kan worden, maar alleen door etnografisch onderzoek a posteriori aan het licht kan worden gebracht[19.]. Aan het primitieve naamgeven lag wel degelijk een systeem ten grondslag, alleen was dat nooit een abstract en algemeen geldend systeem; de logica ervan had steeds een fundament in de natuur. 'Deze primitieve Indianen', schrijft Lévi-Strauss met betrekking tot de Guarani uit Argentinië en Paraquay, 'lieten de naamgeving van de dingen der natuur niet over aan het toeval, ze riepen de stamraad bijeen om de begrippen vast te stellen die het best pasten bij de kenmerken van de species, waarbij ze met grote nauwkeurigheid de groepen en subgroepen vaststelden'.[20.]

Dat respect voor de concrete overeenkomsten en verschillen tussen de verschijnselen der natuur verdwijnt pas als men niet meer beheerst wordt door het idee dat het hele universum een totaliteit van door goed of de goden gewilde analogieën en sympathieën vormt[21.]. Daarvoor moet men echter eerst zelf zijn losgewrikt uit de als natuurlijk beschouwde sociale verhoudingen. Pas dan wordt het mogelijk de natuur als een louter functionele samenhang te beschouwen, die - als men de wetten daarvan eenmaal kent - beheersbaar wordt. Niet toevallig valt het begin van de moderne natuurwetenschap historisch samen met het begin van de kapitalistische produktiewijze: de willekeurige verhouding tot de uiterlijke natuur in de eerste heeft haar correlaat in de willekeurige verhouding tot de natuur van de mensen in de tweede. Later, toen de nadelen van die willekeur aan het licht traden, werd de opheffing van die willekeurige scheidingen de drijfkracht van alle utopieën. Soms meende men daarbij dat het eenvoudig op een herstel van de oue toestand aankwam. Dat was niet alleen naief, het getuigde ook van weinig inzicht in de nieuwe, tot dan toe volstrekt ongekende mogelijkheden die de maatschappelijke ontwikkelingen boden. *De reeks scheidingen die het begin van de moderne tijd markeren (en die het meest algemeen gekarakteriseerd kunnen worden als een* *scheiding tussen natuur en rede) hebben überhaupt pas de voorwaarden opgeleverd die een leven mogelijk maken dat niet is overgeleverd aan de* *grillen van de natuur, aan onbegrepen en onbeheerste krachten, of - zo men wil - aan de mythe.* Alleen heeft de volledige rationalisering van alle verhoudingen niet, zoals het program van de Verlichting dat wilde, een einde gemaakt aan die blinde afhankelijkheid. Juist doordat die geleid werd door een blind principe, dat van het winst maken, en niet door de behoeften en de mogelijkheden van de onmiddellijke producenten, is er in de ontwikkelde kapitalistische maatschappij een immanente economische wetmatigheid en een verengde, gekortwiekte, namelijk alleen daarop gebaseerde opvatting van rationaliteit ontstaan, die allerwegen bezig is het natuurlijke fundament van het leven te vernietigen.

Een universum van sympathiéeën en antipathieën

Het ontstaan van de moderne literatuur (van de moderne kunst in het algemeen) moet tegen deze achtergrond worden gezien: ze is een niet aflatende rebellie tegen de mythe van het rationalisme, een rationalisme dat ze doorziet als gekortwiekt, als instrument van heerschappij en onderdrukking[22]. Meer dan eens sympathiseert ze dan ook openlijk met het wilde denken, met magie en sjamanisme - maar even vaak, en dat lijkt paradoxaal, met wetenschap en techniek. Een hoog opgevoerde, alleen in de praktijk van het schrijven te verwerven techniek staat het de maker namelijk toe om de woorden schijnbaar de vrije teugel te laten, ze in werkelijkheid echter zodanig te rangschikken dat ze plotseling, op volstrekt onvoorziene ogenblikken méér zeggen dan ze elk apart voor hun rekening kunnen nemen. Omdat de oorzaak daarvan niet ondubbelzinnig fixeerbaar is, kan die ervaring met recht magisch worden genoemd[23]. Die magie wordt dus geenszins veroorzaakt doordat een schrijver mythische motieven opneemt of naar mythologische figuren verwijst: magie is hier uitsluitend het resultaat van technisch meesterschap. Het afdwingen van respect voor het irrationalisme of de ondoorgrondelijkheid van het leven is allerminst de intentie van de moderne schrijver, dat is meer de branche van onderdaniger geesten, *hem gaat het er eerder om de fascinatie van de onmiddellijkheid zélf te bewerkstelligen.* Respect voor eigenlijke, diepere of essentiële betekenissen van woorden of van dingen is hem volslagen vreemd, aan symbolen heeft hij een broertje dood. In het algemeen geldt dat hij geen enkel woord als voor eens en voor altijd gedefineerd accepteert. De afbakenings- en scheidingsprocedures waarmee in de realiteit macht gevestigd en geconsolideerd wordt, wil hij juist te niet doen: in de moderne literatuur gaat het er al meer dan een eeuw om om los te komen van de maatschappelijke dwang die schuilgaat in de geïhstrumentaliseerde en instrumentaliserende spreeken schrijfvormen. De schrijver probeert ‘de syntaxis uiteen te rafelen, de gedwongen spreekwijze te doorbreken, en de woorden weer te wenden in de richting van alles wat door die woorden heen, tegen die woorden in, en ondanks die woorden wordt gezegd.’[24]

Andermaal gaat het om de creatie van een universum waarin - als in de vroegste tijden - alles met alles samenhangt, waarin woorden op basis van sympathieën en antipathieën (bij Paul van Ostaijen komen deze magische woorden nagenoeg letterlijk voor in dit verband[25]) krachtvelden vormen waarin alle fundamentele en definitieve begrenzingen worden doorbroken: een totaliteit van analogieën en correspondenties. Maar die totaliteit is allesbehalve totalitair, ze wordt niet vanuit één statisch punt bij elkaar gehouden, er is geen commandotoren van waaruit verhinderd wordt dat de verschillende elementen *bewegen*, van waaruit ze gedwongen worden tot schijnbewegingen, tot passen op de plaats, tot onveranderlijkheid, tot herhaling. De moderne tekst is een veld doortrokken van grillige bewegingen, geen enkele correspondentie, geen enkele analogie is gegeven in de natuur der woorden: ze ontstaan plotseling om meteen daarop weer te verdwijnen.

Het oude mimetische vermogen stond het de sjamaan toe te antwoorden op de configuraties van de hemellichamen, de oude vertellers stond het toe om in gelaatsexpressies en gebaren gebeurtenissen uit het verleden in het hier en nu tot leven te brengen, even vluchtig, ongrijpbaar en vergankelijk als het leven zelf. Tegenwoordig dreigt dat vermogen, bij gebrek aan enige waardering voor ongeprogrammeerde reacties, weg te kwijnen. *Gecultiveerd* wordt het alleen nog in de moderne kunst. Het is daarbij haar al of niet uitgesproken intentie om het door de gedwongen mechanische herhaling veroorzaakte onvermogen om op onverwachte situaties adequaat te reageren tegen te werken. De blinde, door het kapitaal geleide ontmythologisering van de realiteit heeft namelijk tegelijk met de rücksichtslose kanalisering van alle ongebonden energieën niet alleen de daaraan inherente potentiële gevaren vrijwel volledig bezworen, maar daarmee tegelijk zeer veel leven, niet alleen buiten maar vooral ook in de mensen, misvormd of vernietigd. En voor zover mensen daar nog onder lijden wordt het hun wel afgeleerd om daar op een niet al te gesublimeerd niveau uitdrukking aan te geven. Geen enkele directe realiteitservaring wordt op prijs gesteld. Liefst moet iedereen een taal spreken waarin hij, ook al is hij zich daarvan niet bewust, geheel en al afwezig is, precies zoals het voor een ordelijk verloop van een en ander wenselijk is dat hij zich ook tijdens zijn werk en elders zo gedraagt alsof hij er met zijn verstand en zijn emoties niet bij is. Socialisatieprocessen zijn daar dan ook op afgestemd: leren is afleren; afleren dat je iets gezien of gehoord hebt, afleren om überhaupt ergens bij te willen zijn, afleren dus ook vooral om in je eigen spreken en schrijven present te willen zijn, om zodanig te willen (leren) spreken en schrijven dat je intenties *onmiddellijk* in de beweging van de woorden worden uitgedrukt. Het reactievermogen dat nodig is om die onmiddellijke presentie in de geschreven taal te realiseren is de moderne verschijningsvorm van het oude mimetische vermogen[26.].

Misschien is het verlangen naar onmiddellijke aanwezigheid in de taal wel de diepste drijfveer van het moderne schrijven; daarin staat het diametraal tegenover de ik-cultus van de officiële en de minder officiële pulpfabrikanten. Terwijl die de taal gebruiken als een serie door en door geijkte suggestieve middelen om de lezer een brok in de keel te bezorgen of anderszins een teken te geven (ook dat is een magisch genre, helaas een heel wat populairder), duikt de moderne schrijver onder in de beweging van de woorden - in de hoop dat die daardoor uitsluitend contextueel gemotiveerde contacten leggen (en alle louter sociale contracten verbreken). Het gaat hem om de constructie van veelzijdige bewegingen ('de tijd van de eenzijdige bewegingen is voorbij') die *het verschil* tussen de afzonderlijke betekenaars en de betekenissen van de woorden - om met Derrida te spreken - *in-different* maken. Zo kan de schrijver die een scherp en geoefend oor heeft voor wat de woorden onwillekeurig oproepen de oude en definitief verloren gegane verwantschap tussen woord en ding in de constructielijnen van de tekst, dus op rationeel niveau, herstellen; ook hier geldt dus dat de scheiding en de willekeur de voorwaarden zijn voor de realisering van niet-willekeurige verhoudingen[27.].

Epiloog: liplezen

Van alle Nederlandse dichters is de mythofiel H.C. ten Berge vermoedelijk het meest expliciet en het meest bewust bezig met de uitvoering van dat centrale programmapunt van de moderne literatuur. Ongetwijfeld heeft hij bij het lezen, selecteren en vertalen van 'zijn' mythen geen moment de intentie gehad die te plunderen voor eigen gebruik. Niettemin hebben ze zijn schrijfwerk beslissend beïnvloed. Daarmee heb ik niet zozeer de arctische landschappen op het oog waarin nogal wat van zijn werk is gesitueerd, en evenmin de pooldieren of de mythische wezens die erin voorkomen. Maar wel Ten Berge's wil om, net als de archaïsche volkeren en in het spoor van Bashō, 'het onbereikbaar dichtbije zijn vorm' te laten behouden, om met andere woorden een eind te maken aan de willekeur van het 'perfide vernuft'. Dat kan niet simpel door dat dichtbije wetenschappelijk te catalogiseren of in spontane, bewonderende termen te beschrijven; het moet 'een ogenblik in (zijn) verlorenheid (worden) begrepen' om in het gedicht te kunnen overleven. Alleen als het in de onmiddellijke, 'magische' laag van het gedicht wordt geobjectiveerd, kan men het vele jaren later op de lippen nemen - zoals Ten Berge Bashō's gedicht van diens 'lippen kan lezen'. Met welke technische middelen Ten Berge dat in zijn poëzie probeert te realiseren, is een ander verhaal.

Heel, 15 oktober 1981

Eindnoten:

1. Het gaat in totaal om 255 verhalen, verdeeld over de volgende boeken: *De dood is de jager.* Indiaanse mythen van Noordwest-Amerika, Amsterdam 1974; *De raaf in de walvis.* Mythen en fabels van de Eskimo, Amsterdam 1976; *Siberiese vertellingen*, Amsterdam 1979. De verwantschap tussen al deze verhalen wat betreft motieven, protagonisten en vertelwijze staat het toe ze onder de overkoepelende aanduiding 'mythen van circumpolaire volkeren' te brengen.
2. In barre tijden kwam menseneterij overigens wel degelijk voor. Zie hiervoor: *De raaf in de walvis*, p. 305 e.v.
3. Zie hiervoor: Michel Foucault. *De woorden en de dingen.* Een archeologie van de menswetenschappen, Bilthoven 1973, vooral p. 61-63.
4. 'In een discussie tussen de Iglulik-Eskimo Aua en zijn Deense gast Knud Rasmussen vraagt de laatste naar het waarom van bepaalde handelingen in een gegeven situatie. Aua beschouwt deze vraag als onredelijk: weet Rasmussen soms het waarom van slechte jachtresultaten, van barre weersomstandigheden, ziekte en andere tegenslagen? Men kan wel een beschrijving van, bij voorbeeld, religieuze opvattingen geven, maar geen rechtvaardiging of verklaring daarvan. 'Als we jou vragen waarom het leven is zoals het is, ben je evenmin in staat een verklaring te geven. En zo moet het zijn. Al onze gebruiken komen voort uit het leven en richten zich naar het leven. Wij leggen niets uit, we geloven niets, maar in wat ik je heb laten zien ligt het antwoord op al je vragen besloten.' ' Zie: *De raaf en de walvis*, p. 306.
5. *De dood is de jager*, p. 58.
6. Idem.p. 47.
7. Jürgen Habermas. *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt 1976, p. 98.
8. H.C. ten Berge. *Kraftbrühe mit Einlage.* In: *Aan het werk.* Nieuwe verhalen, gedichten, beschouwingen. Amsterdam 1981, p. 20.
9. Idem, p. 19.
10. Karl Marx. *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie*, Frankfurt z.j., p. 375.
11. Idem. p. 391.
12. De als paddestoelen uit de grond schietende praat- en therapiegroepen zijn daarop alleen maar een machteloze reactie. Daarin wordt wat men zelf ervaart volstrekt gefetisjeerd, losgemaakt van elke objectieve realiteit buiten het individu. Het niet ophoudende, merkwaardigerwijs overal exact eendere gesnotter en gestotter maakt duidelijk dat men, zo teruggetrokken in het eigen wereldje, zélf helemaal niets meer ervaart.
13. Zoals in de industriële produktie en in de filosofische anticipatie daarvan in het werk van Kant. In de transcendentale esthetica (in de *Kritik der reinen Vernunft*) beschouwt Kant tijd en ruimte als de *aprioristische* vormen van het kenvermogen die, samen met de categorieën van het verstand, zekere kennis pas mogelijk maken.
14. *De dood is de jager*, p. 52.

15. Idem. Het kan overigens geen kwaad erop te wijzen dat de meeste verhalen in het begin van deze eeuw werden opgetekend, ruime tijd nadat het isolement van de verschillende circumpolaire volkeren was opgeheven. Aan de verhalen is dat ook te merken: in sommige komen duidelijk christelijke elementen voor, in andere gebruiksvoorwerpen van uitheemse origine. Het is dan ook zeer wel mogelijk dat de opgetekende versies van de verhalen ook in verteltechnische zin al allerlei 'beschaafde' trekken vertonen.
16. Van de ervaring van een lichamelijk-geestelijke, in de loop der tijden aan zichzelf gelijkblijvende eenheid is nog geen sprake (evenmin als dat in het archaïsche Griekenland bij voorbeeld het geval was: Paul Feyerabend wijst er in *Against Method* op dat het Grieks geen uitdrukking voor het menselijk lichaam als geheel kende, het lichaam is een verbinding van losse onderdelen, zoals het 'bewustzijn' uit een losse verzameling gebeurtenissen bestaat). Dat blijkt enerzijds uit de gedaanteverwisselingen, anderzijds uit de vanzelfsprekendheid waarmee lichaamsdelen los van de personen voorkomen. Vooral waar het de geslachtsdelen betreft is dat nogal eens het geval. Zo komt het in een Kwakiutl-verhaal voor dat Mink, de Zoon van de Zon, na een reeks mislukte huwelijken met onder meer de Prinses van de Geesten en de Zeewiervrouw, het met Zaagbek-vrouw wil aanleggen: 'Zoon van de Zon verbleef al geruime tijd in het huis van de vrouw; hij wachtte daar het ogenblik af waarop zij misschien haar schaamspleet zou uittrekken en in een kist stoppen.' Dat moment komt inderdaad, waarna hij er ijlings 'herhaalde malen overheen (ging)'. Vaginaroof is in de verhalen waar Zoon van de Zon in optreedt trouwens aan de orde van de dag. In 'De kutlapper' bij voorbeeld is Hert verantwoordelijk voor die roof. Als Zoon van de Zon merkt dat Zaagbek-vrouw haar geslacht kwijt is, is het meteen uit met de liefde. 'Hij hield niet meer van haar, omdat zij haar kut - het enige wat zijn begeerte naar haar had opgewekt - was kwijtgeraakt.'
17. Zie: Jürgen Habermas. *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, p. 165.
18. Idem, vooral het titelessay en 'Geschichte und Evolution'.
19. Claude Lévi-Strauss. *Het wilde denken.* Amsterdam 1981, p. 75.
20. Idem.p. 60.
21. Zie hiervoor: Michel Foucault. *De woorden en de dingen*, p. 40 e.v.
22. Wat natuurlijk nog niet wil zeggen dat die rebellie alleen nog in de kunst mogelijk is. Overal waar vormen van zelforganisatie worden nagestreefd op basis van een onverkorte rationaliteit is dat het geval, dat wil zeggen: overal waar men alle resten 'natuur', alle als vanzelfsprekend beschouwde *normen* die schuilgaan in organisatiestructuren en een rol spelen in beslissingsprocedures expliciteert en aan een machtsvrije discussie onderwerpt. Ofschoon aan de voorwaarden voor die machtsvrije discussie als gevolg van belangentegenstellingen (die, als ze al niet herleidbaar zijn tot klassentegenstellingen, er in elk geval mee verweven zijn) vrijwel nergens voldaan is, is dat toch de enige mogelijkheid om tot zelfverwerkelijking van de menselijke natuur te komen. De kansen voor de ontwikkeling van zulke communicatiestructuren zijn het grootst waar de dynamiek van economische en administratieve macht domeinen van het leven gaat exploiteren en reglementeren die tot voordien 'natuur' waren, waar dus de normen die aan de verkeersvormen ten grondslag lagen ongereflecteerd worden geaccepteerd. Daar waar mythen leesbaar worden gemaakt door de expansiedrift van het kapitaal ontstaan de beste mogelijkheden tot georganiseerde tegenactiviteit. Niet in de laatste plaats om nog iets van de natuur te redden!
23. Zie hiervoor ook mijn essay 'Contactstoornissen' in de bundel *Macht als trauma*, Amsterdam 1982.
24. Michel Foucault. *De woorden en de dingen*, p. 324.
25. 'Deze metafysiese bekommernis van de dichter mag niet zo geïnterpreteerd worden dat zij hem zou toelaten de woorden enkel als beelden van de fenomenen te gebruiken. Deze metafysiese bekommernis moet zich geheel oplossen in de sensibilisering van het woord door de keus van de plaats in het gedicht, door zijn akties en reakties, door zijn vriendschapsbanden en zijn vijandschap, door zijn keusverwantschappen.' Zie: Paul van Ostaijen *Verzameld werk IV*, Amsterdam 1977, p. 375.
26. Snelheid is daarbij essentieel, zelfs als het om teksten gaat waarin vertragende bewegingen worden uitgevoerd. Niet in die zin dat het schrijfwerk zelf in een vloek en een zucht moet verlopen, allerminst zelfs, maar in die zin dat de reacties op papier een plotseling karakter hebben. Het feitelijke schrijven kan best zeer moeizaam verlopen zijn; mogelijk is de juiste reactie pas gevonden na eindeloos wikken en wegen, na vele variërende oefeningen, na talloze missers. Juistheid heeft te maken met maatgevoel, met trefzekerheid: het intellectueel-verbale equivalent van de lichamelijke trefzekerheid van de archaïsche jager. Niet voor niets komt de jagerfiguur in zoveel moderne poëzie voor - en zijn soortgenoten: de schutter, de fotograaf, in zekere zin ook de gokker, de roulettespeler.
27. Vergelijk mijn essay 'Literatuur en utopie' in 'Wending', oktober 1981.

M. Prick van Wely
Russische sprookjes

Over de Russische sagen en sprookjes was er tijden lang in bepaalde kringen in Rusland, laat staan in West-Europa weinig of niets bekend. Toch was er reeds aan het einde van de achttiende eeuw een boek verschenen met de titel *Oude Russische gedichten*, verzameld en verteld door Kirsja Danilov. En zelfs hiervóór, in de zeventiende eeuw had al een Engelsman, Richard James, die tijdens een bezoek aan Moskou onder de indruk kwam van de Russische volksliederen, ze laten vertalen en opschrijven.

In het midden van de achttiende eeuw verschijnen de eerste sprookjes en verhalen. Zij waren zeer eenvoudig uitgegeven, maar wel geïllustreerd. Kort daarop echter verschenen de eerste verzamelingen in boekvorm. De beroemde dichter Poesjkin was zeer geïnteresseerd in de volkspoëzie en vele sprookjes werden door hem bewerkt en uitgegeven. De interesse voor deze nationale schat groeide, maar toch duurde het nog tot de jaren 1855-'57 eer Alexander Nikolajewitsj Afanassiev met steun van een groep belangstellenden, de eerste bundel volkssprookjes liet verschijnen. Dit was ruim veertig jaar later dan de eerste uitgaven van de gebroeders Grimm. Hierna begon men met veel enthousiasme verder te zoeken, en zo ontstonden de uitgaven met vertellingen uit alle delen van het rijk. Spoedig daarna verschenen er ook vertalingen in het Duits, Frans en Engels.

De indeling van de sprookjes

De Russische volkspoëzie kan men verdelen in twee grote groepen: De Heldensagen of 'byliny' en de echte Volksverhalen of 'skazki'. Laatstgenoemden waren de eigenlijke sprookjes die in geheel Rusland bekend en geliefd waren, bij jong en oud, bij mannen en vrouwen, bij de eenvoudige dorpeling en, hoewel in mindere mate, bij het meer ontwikkelde deel van de natie. De byliny leefden hoofdzakelijk voort in het eenzame, noordelijke deel van het land.

Men mag aannemen dat de middeleeuwse speellieden, 'scomorochi' genaamd, naast hun werkzaamheden als muzikant, zanger, goochelaar en acrobaat, zich ook bezig hielden met het vertellen van sprookjes. Hierop wijst o.a. het feit dat in de Russische sprookjes veel meer dan in de andere muzikanten en sprookjesvertellers optreden en er ook veelvuldig verzen, door hen gezongen, in voorkomen. Heel dikwijls eindigt het sprookje met een niet mis te verstaan lied:

> 'Op de bruiloft was ik,
> Mede en wijn dronk ik,
> Maar het kwam niet in mijn mond,
> Doch vloeide langs mijn baard.'

Hiermee gaf de verteller te kennen dat zijn keel droog was en eerst gesmeerd diende te worden voordat hij verder kon vertellen en ... zingen. Had hij bovendien ook nog honger, dan zong hij:

> 'Daar was ik ook te gast,
> Dronk mede en bier, zoals het past.
> Het liep langs mijn snor
> En kwam niet in mijn mond,
> Maar een stukje steur...
> Stelt mij niet teleur.'

of:

> ‘Wat zullen wij drinken, wat moeten wij eten,
> Wanneer ieder ons is vergeten?’

Zoals alle sprookjes kan men ook de Russische indelen in drie hoofdgroepen:

1. Het *Fantasie-sprookje*, waarin wonderlijke gedaanteverwisselingen en vreemde avonturen worden beschreven. In deze sprookjes kunnen ook geesten en demonen, heksen en feeën, reuzen en dwergen optreden.
2. Het *Dierensprookje.* Hierin treden dieren als denkende, pratende of zingende en handelende personen op; er kunnen ook mensen in voorkomen, doch de dieren blijven de hoofdpersonen, evenals in de dierenfabels.
3. Het *Komische sprookje*, in het Duits ‘Schwank’ is kluchtig en niet zelden boertig-plat; er komen vaak erotische toespelingen in voor.

Van deze drie soorten heeft het eerste type de meest uitgewerkte vormgeving, bestaande uit de introductie, de ontwikkeling en tenslotte de ontknoping. In het fantasie-sprookje vindt men een veelheid van motieven die veel ouder zijn dan het sprookje zèlf, dat uit deze motieven is opgebouwd. Het volkssprookje is op de eerste plaats bestemd om er naar te luisteren en dit houdt in dat de mondelinge voordracht in haar directheid en levendigheid ook afhankelijk is van de reacties van het auditorium dat op het gehoorde reageert met opmerkingen, aanvullingen en vragen. Dat is een van de redenen dat het volkssprookje zo aan veranderingen onderhevig is. Niet zelden nam de verteller bepaalde opmerkingen over.

Naast deze z.g. beroepsvertellers, die de sprookjes op hun vele reizen verspreidden, waren er de moeders of andere gezinsleden die deze weer doorvertelden aan de kinderen.

Dr. Boris Raptschinsky schrijft in de inleiding tot zijn *Sprookjes van de Russische Wouden en Steppen* hoe zijn moeder haar kinderen met deze oude verhalen vertrouwd maakte. De sprookjes speelden meestal in de wouden van Noord-Rusland en minder in de hun bekende steppe. In die eindeloze bossen gebeurden de meest griezelige dingen en er woonde o.a. de heks Baba Jaga in haar hutje op kippepootjes.

Overeenkomst met de sprookjes uit West-Europa

Hoewel de Russische sprookjes een typisch Russisch karakter hebben door de milieu- en personenbeschrijvingen neemt dit niet weg dat vele sprookjes van vreemde herkomst zijn. Verwant aan Grimm zijn bijv. *Het zingende Beentje, Van de Wakelboom, Kleine Duimpje, De twee Broeders, De Ganzenhoedster, Tafeltje dekje* en *Sneeuwwitje.* Behalve gehele sprookjes komen wij ook talrijke fragmenten en motieven tegen die ons bij Grimm bekend zijn. Het muiltje van Assepoester bijv. vinden wij terug in de pantoffel die de Tsarendochter in de kerk verliest (in *De Tsarendochter in het onderaardse Rijk*).

Illustratie uit *Slavische Sprookjes, uitgeverij Ankh-Hermes bv*

Ook in Rusland zijn er boze stiefmoeders, zoals die van Oletschka. Ik haal hier het begin van dit sprookje aan, omdat het interessant is om de vergelijking met Grimm's *Sneeuwwitje*:

> In een Tsarenrijk, hier ver vandaan, leefden eens een Tsaar en een Tsarina die een dochter hadden die Oletschka heette. Toen de Tsarina was gestorven, nam de Tsaar een tweede vrouw die een heel slecht karakter had. Zij hield niet van haar stiefdochter en wilde deze tegen elke prijs laten doden. Oletschka was heel knap, maar de Tsarina wilde mooier zijn dan alle vrouwen. Wanneer zij zich mooi maakte, nam zij haar geliefde spiegel in de hand en vroeg, terwijl zij zich bekeek: ‘Mijn lief spiegeltje, zeg mij de waarheid en verberg niets voor mij: Ben ik de mooiste, de meest blozende en de meest blanke vrouw ter wereld?’ En het spiegeltje antwoordde haar: ‘Nòg mooier, nòg blozender en nòg blanker is Oletschka.’
> Bang! Daar lag het spiegeltje in duizend stukken op de grond.

De volgende dag gaat de Tsarina met een andere spiegel voor haar kaptafel zitten en krijgt op haar vraag hetzelfde antwoord. Ook deze spiegel sneuvelt en een derde eveneens.

Iedereen die het sprookje van Sneeuwwitje kent - en wie zou het niet kennen? - merkt duidelijk dat de Russische stiefmoeder wat temperamentvoller is dan de ons bekende. Bovendien is zij nog veel gemener, want wanneer zij haar koetsier en haar dienstmaagd opdracht heeft gegeven Oletschka te doden, maar zij het kind uit medelijden sparen en de Tsarina twee gedode duiven te eten geven om haar te doen geloven dat het overblijfselen zijn van haar stiefdochter, kent haar blijdschap geen grenzen. Zoals bekend, is het bij Grimm een jager die de opdracht krijgt om

Sneeuwwitje te doden en zet hij de stiefmoeder longen en lever van een hert voor. Het grote verschil van de Oletschka-lezing met *Sneeuwwitje* bestaat hierin dat Oletschka niet in het huisje van de zeven kabouters terecht komt, maar in een kristallen paleis waar elke avond twaalf valken neerstrijken die zich dan ontpoppen als evenzovele knappe jongelingen.

Typische kenmerken van het Russische sprookje zijn o.a. de dialoogvorm, het gebruik van oude spreekwoorden en typische uitdrukkingen zoals ‘de morgen weet meer dan de avond’, veel herhalingen en brede uitweidingen. De mondeling overgeleverde sprookjes zijn duidelijk van de literaire te onderscheiden door hun naive en soms wat onbeholpen verteltrant. Zij worden eveneens gekenmerkt door het voorkomen van typisch Russische figuren als de reeds genoemde Baba Jaga, die vaak nog enige zusters heeft, die ook Baba Jaga genoemd worden. Dan is er nog Kosjtsjei, de onsterfelijke, wiens dood ergens verborgen zit, de Tsaar van de Zee en de Vuurvogel. De milieubeschrijving is dikwijls echt Russisch: de eindeloze wouden, wijde steppe, de bonte levendigheid van de jaarmarkt en de geïsoleerdheid van de dorpen worden er treffend in geschilderd.

Een van de meest geheimzinnige en griezelige figuren in de Russische sprookjeswereld is Baba Jaga. Zij woont in een hutje op kippepootjes in het dichte woud. Deze hut staat met de achterkant naar het pad gericht dat zich door het bos kronkelt. Wanneer iemand echter Baba Jaga wil spreken, hoeft hij slechts te roepen: ‘Hutje, draai je om!’ en de kippepoten komen in beweging en draaien de hut zó dat de bezoeker de voorkant te zien krijgt. Vervolgens kan hij door een laag deurtje naar binnen kruipen om Baba Jaga te ontmoeten - wanneer zij tenminste thuis is. Zij heeft lange puntige tanden en een neus die tot de grond reikt. Zij is een gevaarlijk vrouwmens en dreigt de bezoekers te doden en daarna op te peuzelen indien zij haar niet wensen te helpen in het huishouden. Veel bezoek krijgt zij echter niet, daarom moet zij er meestal zelf op uit om haar maag te vullen, waarbij zij een grote voorkeur aan de dag legt voor kleine kinderen. Zij beweegt zich voort in een vijzel; door met de stamper op de grond te slaan, verplaatst deze zich schoksgewijze, terwijl Baba Jaga met een bezem de sporen uitwist. Haar tochten gaan altijd met onweer gepaard. De naam Kosjtsjei is afgeleid van kosjt (been, knook). Uiterlijk lijkt hij dan ook op onze ‘Magere Hein’, maar hiermee houdt de gelijkenis op. Kosjtsjei woont in een prachtig paleis, dat heel moeilijk te bereiken is, omdat de weg erheen door barre woestijnen en langs kale rotsen leidt, waar een menigte slangen iedere indringer bedreigt. Doch prins Iwan (in *De Vuurvogel*) is zó'n held dat hij zich hier door niet laat afschrikken! Ten koste vanalles wil hij de prinses, die Kosjtsjei in zijn paleis gevangen houdt, bevrijden. Het lukt hem eindelijk Kosjtsjei te vinden, maar wanneer hij met zijn zwaard de helm van het monster doorboort, ontdekt hij dat onder die helm alleen maar een doodskop is verborgen. Kosjtsjei is onsterfelijk omdat hij zijn dood op listige wijze verborgen houdt. Die dood huist soms in een vis, diep in de zee, een andermaal in een vlammetje of in het puntje van een naald. Pas wanneer de prins het puntje van die naald afbreekt, sterft Kosjtsjei.

Als in zovele sprookjes komen er in de Russische ook draken voor. Zij hebben zes, acht, twaalf of meer koppen. Wanneer men één van die koppen afslaat, groeien er weer twee nieuwe aan. Maar zover komt het meestal niet, want vóórdat de moedige held zijn zwaard heeft kunnen trekken heeft het vuur uit de muil van het monster hem al verschroeid.

Achter de muren van een groot paleis leefde de Vuurvogel. Wanneer iemand één veer van deze vogel weet te bemachtigen, bezit hij een grote schat. Alleen prins Iwan gelukte het eens een veer uit de staart van de Vuurvogel te trekken. Toen hij deze veer in het paleis van zijn vader tevoorschijn haalde, baadde het gehele slot in een zee van licht. De meeste prinsen in de Russische sprookjes heten Iwan en de prinsessen Marja, ongetwijfeld namen die het Russische volk zeer vertrouwd zijn. Naast deze bekende figuren, zijn er ook nog de dieren, soms betoverde dieren zoals het wonderpaard Siwko-Boerka dat met elke stap zeven mijlen aflegt en de Grijze Wolf die door het onmetelijke Rusland zwerft om prinses Marja te vinden en aan zijn meester, de prins, terug te geven. Veie figuren in de sprookjes zijn personificaties van natuurverschijnselen of van bepaalde begrippen. Zo zijn de ruiters die soms als dienaren van Baba Jaga optreden - een witte, een rode en een zwarte - de personificaties van de dag, de zon en de nacht.

De armoede is belichaamd in een geest ‘Nood’ genaamd; zo zijn er ook ‘Recht’ en ‘Onrecht’. De winter is ‘Morozko met de rode Neus’.

Naast al deze sprookjesfiguren ontmoeten wij in deze verhalen ook de gewone Rus. Meestal is dit de boer en zijn gezin, die, in kleine gemeenschappen levend, zich nauwelijks een voorstelling kon maken van een prins of prinses, laat staan van een Tsaar of Tsarina. In hun fantasie waren dezen dan ook gekleed op de meest vreemdsoortige wijze, bijv. als een held, maar ook wel in de gewone Russische klederdracht, zoals wij die zien op vele afbeeldingen.

Figuren die wij in de latere sprookjes dikwijls tegenkomen zijn: de duivel, de soldaat en de pope.

In *De soldaat en de heks* wordt de soldaat elke nacht door een heks gekweld, zodat hij broodmager wordt. Maar de sergeant-majoor geeft hem een goeie raad:

> Je moet niet bang voor haar zijn en wanneer zij vannacht weer verschijnt, moet je meteen opspringen en roepen: ‘Niet jij zult op mij rijden, maar ik

> op jou!' Wanneer de soldaat dit doet, staat er een ravenzwarte merrie voor zijn bed! Hij bestijgt het dier en rijdt nog diezelfde nacht naar Moskou en Sint Petersburg...

De geschiedenis van de soldaat die zijn ziel aan de duivel verkoopt, is vooral bekend geworden door Strawinsky's *Histoire du Soldat.*

Een andere soldaat heeft er vijfentwintig dienstjaren opzitten, nog geen kopeke verdiend en nog nooit verlof gehad. Wanneer hij op een nacht op wacht staat, geeft hij er de brui aan, en na allerlei avonturen beleefd te hebben, trouwt hij met een dochter van de Tsaar, die zoveel vertrouwen in hem heeft dat hij hem daarna tot zijn opvolger benoemt. Een dergelijke eer valt ook soldaat Alexei ten deel, nadat hij de koningin van Zweden, die Riga bezet hield, met een koperen knoop van zijn uniform heeft doodgeschoten. De koningin had immers gezegd: 'Noch lood, noch tin kan mij treffen, alleen koper.'

Maar nog vreemder ervaringen had de soldaat die in de hel met een pope bevriend was geraakt. Hij stelde de pope voor om er een kerk te openen: 'Dan kun jij je oude beroep weer uitoefenen en zal ik voor koster spelen.' 'Een uitstekend idee!' vond de pope, 'maar wij moeten wel eerst toestemming aan Lucifer vragen.'

Toen de vorst der duivelen hoorde wat zij van plan waren, werd hij zó verschrikkelijk kwaad dat hij hen meteen de hel uit smeet. Nu gingen zij het maar in de hemel proberen. De pope met zijn lange pij en zijn vroom gezicht, mocht meteen naar binnen, maar de soldaat kreeg de poort voor zijn neus dichtgesmeten.

'Waar moet ik nu in hemelsnaam naar toe?' dacht de soldaat, en op hetzelfde ogenblik lag hij op een frisse weide naar de voorbij drijvende wolkjes te turen. De vogels kwinkeleerden dat het een lieve lust was, de bloemen geurden en achter zich hoorde hij het zacht gemurmel van een beekje. Hij snoof de geurige lucht op en dacht: 'Nu ben ik in de hel geweest en in de hemel, maar op aarde is het toch het allermooist.' En met een diepe zucht viel hij in slaap...

De byliny

Wij kunnen dit artikel niet besluiten zonder nog iets geschreven te hebben over de Russische heldensagen of byliny.

Hoewel deze sagen oud, zelfs zeer oud waren, enkele ervan uit de voorchristelijke tijd stamden, werden zij toch door velen uit de meer ontwikkelde kringen niet naar waarde geschat. Zelfs taalgeleerden besteedden er weinig of geen aandacht aan. Gelukkig waren er toch ook die meer belangstelling hadden en, evenals de gebroeders Grimm, het land doorkruisten, de sagen hoorden voordragen en ze opschreven. Zo verschenen er in het midden van de negentiende eeuw verschillende bundels, die enthousiast werden ontvangen en grote interesse wekten voor het nationale heldendicht.

De byliny stammen uit verschillende tijden, de oudste noemt men de *mythische* en stammen uit voorchristelijke perioden. De helden of bogatyri beschikken over bovennatuurlijke krachten. Hierna ontstonden de *heroische* en op het laatst de *historische sagen*, waarin bijv. Wladimir de Heilige en Ilja Moeromjets een grote rol spelen. In veel van deze verhalen komt men de 'Tartaren' tegen, zelfs wanneer de sage in een tijd speelt, waarin hele andere volksstammen in strijd zijn met de Russen. Doch men moet bedenken dat de langdurige overheersing van de Tartaren met al zijn geweld en wreedheid zo'n indruk op het Russische volk heeft nagelaten, dat iedere vijand met dit volk vereenzelvigd werd.

Het grootste deel van de byliny is waarschijnlijk ontstaan tijdens de regering van Wladimir de Heilige (956-1015). Deze vorst bijgenaamd 'Het zonnetje' werd gezien als de zon, waaromheen alle planeten, de bogatyri en poljenitsy (de vrouwelijke helden) zich bewogen en schitterden. De feestzaal van de vorst was de plaats waar zij tezamen kwamen en onder het ledigen van reusachtige bekers wijn luisterden naar de liederen die de zangers onder begeleiding van de goesli zongen. Om de figuur van Wladimir zijn allerlei legenden geweven die met de werkelijke persoon weinig gemeen hadden. Deze vorst is de centrale figuur in de sagen van de Kiefse cyclus.

De byliny van de Novgorodse cyclus bezingen de helden van deze rijke koopmanstad, een Hanzestad en eens het grote handelscentrum van Noord-Rusland. Hierin ontmoeten wij geen helden die vechten ter verdediging van het vaderland of andere nobele motieven, maar alleen voor hun eigen voordeel. Een bekende figuur is Wasili Boeslajev, die samen met enige nietsnutten zijn geboortestad tiranniseert, strooptochten onderneemt tot Perzië toe en vrouwen noch kinderen spaart. Dit verhaal doet soms denken aan dat van Stenka Razin, met dit verschil dat Wasili berouw krijgt en een pelgrimstocht naar Jerusalem onderneemt om vergiffenis te vragen voor zijn zonden.

De naam van Stenka Razin is verbonden aan een van de bloedigste opstanden die het Tsarenrijk hebben geteisterd. Geboren uit een welgestelde Don Kozakkenfamilie trok hij zich het lot aan van gevluchte lijfeigenen waaruit hij een leger formeerde. Hiermee ondernam hij strooptochten langs de Wolga, verwoestte moslim nederzettingen langs de Kaspische zee en was in staat het hoofd te bieden aan het leger dat de Tsaar op hem afstuurde en aan de vloot die de Sjah van Perzië tegen hem uitzond. Toen hij Simbirsk aanviel was zijn leger tot ± 20.000 man aangegroeid. Tsaar Alexis vond het toen welletjes en stuurde een leger onder bevel van Prins Yoeri Baryatinsky uit, dat de slecht getrainde en ongedisciplineerde strijdkrachten van Stenka Razin versloeg. De laatste vluchtte, maar werd gevangen genomen en later in 1670 in Moskou terechtgesteld. In talrijke sagen en volksliederen leeft deze held nog voort evenals het zoeken naar zijn goud- en zilverschat, verzameld tijdens zijn strooptochten, die zich zou bevinden in een grot tussen Zaryzin en Solotoje. Alleen Stenka Razin zèlf wist de plaats, maar heeft hem nooit verraden, zelfs niet toen hij vreeslijke folteringen moest ondergaan voordat hij ter dood gebracht werd.

Er wordt verteld dat hij gedoemd is te blijven leven tot er iemand de kerkschatten gevonden heeft die in de grot verborgen zijn en ze aan de eigenaren heeft teruggegeven. Tot nu toe is dat echter niet gebeurd.

De byliny zijn het beste bewaard gebleven in Noord-Rusland, in het gebied van de meren, hoewel zij daar niet thuishoren. Hierover zijn verschillende theorieën, één ervan veronderstelt dat na de verovering door de Tartaren en de verwoesting van grote delen van het land vele mensen uit het zuiden naar het noorden emigreerden, een andere gaat er van uit dat in de eertijds grote handelsstad Novgorod lieden uit alle delen van Rusland elkaar ontmoetten, en er zeker na de verwoesting van Kiev velen naar het veiliger Novgorod gevlucht zijn.

Wanneer wij deze sprookjes en sagen lezen, kunnen wij ons voorstellen hoeveel zij betekend hebben en dat misschien nog doen voor het Russische volk. De grote charme die er van uitgaat maakt het ook voor ons een genot ze te leren kennen.

Literatuur

Ch. Downing, *Russian Tales and Legends*, Oxford University Press, London.
A. Tolstoi, *Märchen aus Russland*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M.
A. Afanassiev, *Erotische Märchen aus Russland*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M.
A. von Löwis, *Russische Volksmärchen*, Diedrichs Verlag, Jena *Das Feuerpferd, Märchen aus der südlichen Sowjetunion*, Diedrichs Verlag, Jena.
D. Verroen, *Slavische Sprookjes*, Ankh-Hermes, Deventer

Z. Nováková (vertaling B. Prick van Wely), *Kaukasische Sprookjes*,
Ankh-Hermes, Deventer.
U. Benzel, *Kaukasische Märchen*, Verlag Englisch, Wiesbaden.

vervolg van pag. 12

die ze voor de kinderlijke ontwikkeling hebben. Alles wat we uiten van onze 'binnenwereld' heeft immers diezelfde 'manifold meanings on many different levels', iets dat de psychoanalyse ook steeds met klem heeft benadrukt. Het is te hopen dat er tegenkrachten op gang komen die voorkomen dat sprookjes langzaam maar zeker uit onze Westerse cultuur gaan verdwijnen. Een van de belangrijkste middelen om dit te bereiken is ouders, maar ook al diegenen die beroepsmatig iets met pedagogiek te maken hebben, ervan te overtuigen dat 'het tere kinderzieltje' niet bestaat, zeker niet voor wat betreft hetgeen zich op het toneel van hun sprookjeswereld afspeelt. Het zijn juist de sprookjes die, wanneer ze verteld worden door de ouders, het kind helpen met die sprookjeswereld klaar te komen.

Sprookjes, en dan niet in een verfraaide of 'gezuiverde' versie, dienen als hulpmiddel voor het tot stand komen van een harmonische ontwikkeling, dat is waar het betoog van Bettelheim over gaat en dat is waar ik mij van harte bij aansluit.

*Volgens Stoller (1968) is 'gender identity': 'knowledge and awareness, whether conscious of unconscious, that one belongs to one sex and not the other'.

Literatuurlijst

Bettelheim, B. (1976)
The Uses of Enchantment
The Meaning and Importance of Fairy Tales.
Alfred A. Knopf, New York.

Freud, S. (1901)
Uber den Traum.
Gesammelte Werke II-III
Imago Publ. London.

Groen, J.A. (1980)
Achter spiegels en maskers.
Boom, Meppel.

Habermas, J. (1969)
Erkenntnis und Interesse.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Kuiper, P.C. (1976)
De mens en zijn verhaal
Polak en van Gennep, Amsterdam.

Sandler, J. (1977)
'Tegenoverdracht'.
T.v. Psychotherapie. 3. p. 1-7.

Stoller, R.J. (1968)
Sex and Gender.
Hogarth Press, London.

Winnicott, D. (1971)
Playing and Reality.
Basic Books, London.

Jan van der Vegt

Het maanlicht in de ogen

Iets over elfen en hun verwanten

De interessantste wezens die in de volkssprookjes leven, zijn de elfen. Vooral in de verhalen die van de Britse Eilanden komen, konden ze gedijen, al zijn ze ook ruim verspreid over Skandinavië en de rest van het Europese vasteland. Goethe liet in zijn *Erlkönig* hun nevelige gedaanten zien, maar in de Ierse of Schotse volksverhalen zijn ze heel wat duidelijker omlijnd. Elfen zijn er in allerlei soorten en wie zich wil wagen aan hun fenomenologie, krijgt handen vol werk. Ze kunnen zo groot als mensen zijn, maar ook niet hoger dan enkele tientallen centimeters. Een kind aan wie voldoende sprookjes zijn verteld, denkt bij het woord ‘elf’ aan lieflijke, wat ijle en gevleugelde wezentjes. Dat is de onschuldigste variant van het genre, want meestal moet men voor elfen uitkijken, of ze nu verleidelijk mooi of schrikwekkend lelijk zijn. De ranke schoonheid van sommige vrouwelijke elfen komt uit dezelfde wereld als het monsterachtige van de Pooka, die in Ierland meren en rivieren bewoont, want het elfenrijk grenst wel aan de ene kant aan onze wereld, maar aan de andere kant aan de hel. Er moet dan ook eens in de zeven jaar door de elfen schatting aan Satan worden betaald en dat is een van de redenen waarom zij mensen, bij voorkeur kinderen, ontvoeren. Met die slachtoffers wordt de schatting voldaan en die maken dan wel iets anders mee dan het avontuur waar de elf Windekind de kleine Johannes op tracteert in het verhaal van Frederik van Eeden. Maar die elf is ook tegen zijn ware aard in gevangen in een moralistisch sprookje. Zijn soortgenoten zijn over het algemeen volstrekt a-moreel, ze zitten vol streken en vooral de elfen van Keltische origine kunnen door hun grillig gevoel voor humor, een ware plaag zijn.

De Ierse dichter Yeats heeft in zijn boek *The Celtic Twilight* heel wat verhalen over de ‘faeries’ verteld, die hij optekende uit de mond van Paddy Flynn, een oude man die omstreeks de eeuwwisseling in het dorp Ballisodare in het graafschap Sligo woonde. ‘Am I not annoyed with them?’ antwoordde Paddy Flynn op de vraag of hij de elfen wel eens gezien had.[1.]

Elfen kunnen de mensen helpen, wat meestal op basis van dienst en wederdienst gebeurt, want voor een schotel romige melk en een koek met honing doen ze veel. Soms gebeurt het ook zomaar. Yeats vertelt ook over een vrouw die bij een elfenpad woonde, waarlangs de elfen elke avond van de heuvels naar de zee gingen en daarna terug. Op een avond was ze zo onverstandig geweest haar deur open te laten staan, omdat haar zoon nog niet thuis was. Een onbekende kwam binnen en ging bij het vuur zitten en toen de vrouw hem in Gods naam vroeg bekend te maken wie hij was, gaf hij alleen de waarschuwing nooit meer om die tijd van de dag de deur open te laten. Toen verdween hij. Dit was iemand van het ‘Goede Volk’, zoals de Ierse volksverhalen de elfen eufemistisch noemen. Het ging hier over een elfenpad en daar zijn in Ierland wel huizen voor afgebroken. Wie zo dom was zijn huis op zo'n pad te bouwen, kon erop rekenen dat het onbewoonbaar was, zelfs in de werkelijkheid. Wie heeft ooit vastgesteld hoeveel uitwerking de verbeelding kan hebben?

De wereld waarin de elfen wonen, slingert zich dwars door de onze heen. Elfenland is op de bodem van meren en rivieren, op plekken in de bossen, in het inwendige van heuvels. Vooral de grote ‘cairns’ in Ierland en Schotland, metershoge steenhopen over neolithische graven heen, werden als elfenpaleizen aangewezen, maar ook grillig gevormde rotsen en bulten in het land werden ‘fairy-knolls’ genoemd. Vlak achter de heg kon zich een ingang naar het elfenrijk bevinden, en men kon er maar beter niet binnengaan. Wie er niet werd gedwongen mee te dansen tot hij of zij er dood bij neerviel, kon als hij terugkeerde onder de mensen voor vreemde verrassingen komen te staan. De tijd in de elfenwereld loopt anders dan bij ons en iemand die dacht er enkele dagen geweest te zijn, bleek vaak vele jaren van zijn leven kwijt te zijn.

Waar zijn die elfen vandaan gekomen? Maartje Draak heeft in haar boek *Schimmen van het wester-eiland* uiteengezet[2.] hoe voorzichtig we moeten zijn met speculaties over het verband tussen de ‘fairies’, in het Iers de ‘side’ (sjie), en de natuurgoden van de voor-christelijke Kelten. Zo'n verband te leggen is verleidelijk, want in de volksverhalen doen de elfen zich als natuurgeesten voor, ze bewonen water en aarde, ze verschijnen in wind en nevel. Met de geesten van gestorvenen zijn ze ook vaak in verband gebracht en Hannah Aitken wijst in haar boek *A Forgotten Heritage* op treffende kenmerken die deze verbinding steunen. Het één hoeft ook het ander niet uit te sluiten en juist de fantastische gevarieerdheid van al die wezens die onder de verzamelnaam ‘elfen’ gebracht kunnen worden, steunt de veronderstelling dat hun afstamming niet in één richting gezocht moet worden. Van oorsprong goden of geesten, dwongen ze in elk geval van de volksverbeelding een heilig ontzag af en dat had het gunstige neveneffect, dat veel pre-historische monumenten in Ierland en Schotland bewaard zijn gebleven en niet werden gesloopt omdat men dan zo makkelijk aan stenen voor huizen, muren of wegen kwam. De elfen stelden het niet op prijs, dat er aan hun ‘fairy-forts’ of ‘fairy-hills’ geknoeid werd, en met de boosheid van elfen viel niet te spotten.

De volksverbeelding heeft de elfen eeuwenlang gekoesterd, maar heeft ook ingezien dat hun bestaan in een snel veranderende wereld niet onbeperkt voortgezet kon worden. Hannah Aitken vermeldt een verhaal dat al aan het eind van de 18e eeuw in Schotland werd verteld. Twee kinderen zien op zondagmorgen een lange stoet grauw en schamel geklede ruiters in grijze mantels en met rode kapjes op uit een ravijn komen. Aan de laatste ruiter vragen ze wie dit zijn en waar ze heengaan. ‘Niet van Adam's volk’, is het antwoord, ‘het Volk van de Vrede zal nooit meer in Schotland gezien worden.’[3.] Ook in dit verhaal zijn de elfen eufemistisch aangeduid.

Die uittocht was het begin van een grote volksverhuizing onder het elfenvolk. De volksverhalen verliezen hun kleur als de vertellers niet zelf in het bestaan van de elfen geloven; en als ze niet persoonlijk (zoals Yeats' zegsman) met ‘fairy’ of ‘brownie’ (zo heten in Schotland de ‘rough fairies’) in aanraking zijn geweest, moeten ze tenminste iemand kennen die ze kon zien. Maar in de loop van de 19e eeuw rukt de beschaving op met techniek en communicatie en begint het geloof in de elfen terrein te verliezen. Geheel verdwenen is het nog niet en er zijn in Ierland of op de Schotse eilanden of in een eenzaam dal in de Hooglanden nog wel oude mensen te vinden, die willen toegeven dat ze in een werkelijk bestaan van de elfen geloven; dat ze zelf wel eens zo'n wezen hebben gezien of een betrouwbaar familielid kennen dat er één heeft ontmoet. Dat is niet zo vreemd als het lijkt. Verhalen verleggen de grenzen van onze ervaring tot in het rijk van de verbeelding en de volksverhalen die aan hun anonimiteit een gezag ontlenen dat hun authenticiteit versterkt, doen dit nog overtuigender dan de literaire verhalen. Paddy Flynn uit Ballisodare was een van die oude vertellers voor wie de werkelijkheid niet van het verhaal te scheiden was. Verhalen 'leefden' voor zulke mensen, anders zou een eeuwenlange orale traditie zoals die in Keltische landen bestaan heeft, niet mogelijk zijn geweest. Op de directe vraag van Yeats gaf de oude man eigenlijk een prachtig dubbelzinnig en ontwijkend antwoord. Voor Yeats was dat antwoord afdoende, die was maar al te blij met een aanhanger van een geloof waar hij het zelf moeilijk mee had. Paddy werd door elfen lastig gevallen en dat kan zovéél betekenen in het grensgebied tussen fantasie en werkelijkheid.

Yeats wilde graag in de elfen geloven. Hij logeerde toen hij jong was, vaak bij familie in het graafschap Sligo en daar hoorde hij van de bedienden en mensen als Paddy Flynn zoveel verhalen dat ongeloof hem ongepast ging lijken. In *Reveries over Childhood and Youth* schreef hij: 'I did not believe with my intellect that you could be carried away body and soul, but I believed with my emotions and the belief of the countrypeople made that easy.' En een paar regels verderop: 'I began occasionally telling people that one should believe whatever had been believed in all countries and periods, and only reject any part of it after much evidence, instead of starting all over afresh and only believing what one could prove.'[4.] Maar in een van de verhalen in *The Celtic Twilight* heeft hij het over de 'Sidhe who live in the heart of fantasy'. Hij gebruikt ook niet het persoonlijke voornaamwoord 'ik' als hij vertelt hoe diep het elfengeloof in de Ierse volksverbeelding geworteld is, maar hij houdt een slag om de arm met het onpersoonlijke 'men': 'No matter what one doubts, one never doubts the faeries -'[5.].

Maar in zijn gedichten en drama's kon hij de elfen vrij baan geven, bijvoorbeeld in zijn poëtische spel *The Land of Heart's Desire*[6.], waarin een jonge vrouw de stem hoort uit:

> the Land of Faery,
> Where nobody gets old and godly and grave,
> Where nobody gets old and crafty and wise,
> Where nobody gets old and bitter of tongue.

Aan de betovering van het elfenkind dat in de nacht voor de eerste dag van mei - de nacht waarin de elfen melk en honing bij de mensen komen halen - de pasgetrouwde bruid komt ontvoeren, kan niemand in het spel weerstand bieden, zelfs de priester niet. Als de jonge vrouw aan het slot gestorven is, zingen buiten de elfen die haar ziel hebben meegenomen, een vervoerend lied:

> The wind blows out of the gates of the day,
> The wind blows over the lonely of heart,
> And the lonely of heart is withered away;
> While the faeries dance in a place apart,
> Shaking their milk-white feet in a ring,

Tossing their milk-white arms in the air;
For they hear the wind laugh and murmur and sing
Of a land where even the old are fair,
And even the wise are merry of tongue -

Yeats behoorde tot de schrijvers die de elfen, toen de volksverbeelding hen los begon te laten, naar de literatuur hielp verhuizen, en via zijn werk zijn ze ook in de Nederlandse poëzie terecht gekomen. In Nijhoff's bundel *Vormen* is er dat wonderlijke gedicht 'Zwerver en elven', dat door de ongebruikelijke (aan het Engelse 'elves' ontleende?) meervoudsvorm in de titel direct doet denken aan een gedicht van A. Roland Holst, aan 'Elven zingen bij een alleengelaten kind' uit *Voorbij de wegen.*

Er is bij Nijhoff een zwerver die door de natuur gaat en die de slapende geesten daarin stoort in hun stilte:

Over de duinen
Woei een lied:
- Verstoor je mijn tuin en
Stilte om niet?

En langs de stranden
Waar hij ging:
- Neem dan mijn handen,
Lieveling -

De stormwind riep en
De regen riep:
- Je voeten liepen
Waar ik sliep.

Zelden is het ijle, ongrijpbare van de elfse betovering zo mooi in het Nederlands weergegeven, maar toch heeft Nijhoff in dit gedicht vooral de weerstand daartegen willen uitdrukken. Ook al schreeuwen de elven hem toe, dat zijn lot niet van het hunne verschilt, de zwerver volhardt en daarom vervagen de geesten aan het slot van het gedicht:

Alom, toen, geheim en
Weg-stervende:
- Blijf bij me, bij me,
Zwervende -

En, eindelijk, stijgend de
Maan langs en heen,
Een bijna zwijgende
Wolk verdween.

De niet uitgesproken weigering van de zwerver heeft veel te maken met Nijhoff's aarzelende keus voor het aardse boven het hemelse. De dwaze bijen in het beroemde naar hen genoemde lied laten zich weglokken door een geur van 'hoger honing' (welk beeld past beter bij bekoringen als die van de elfen?), maar ze moeten dat bekopen met de dood. Nijhoff is in zulke gedichten de tegenpool van Roland Holst en dat hij in een vers als 'Zwerver en elven' die tegenstelling zichtbaar wilde maken, is een niet al te gewaagde veronderstelling.[7.] Bij Holst geven de zwervers, net als Mary Bruin in 'The Land of Heart's Desire', aan de verlokkingen van de 'andere' werkelijkheid toe. Dan worden hun 'handen / en ogen leeg', dan gaan zij als blind door de wereld 'om der eenzame wille / van sterren en wind.' Die regels zijn uit Hoist's gedicht 'De vagebond'. In 'De ontkomen zwerver' zingt een stem als 'de blauwe, koude manestralen' dwars door de materiële werkelijkheid heen, zoals dat licht door de glazen kan schijnen. Ook deze gedichten zijn uit *Voorbij de wegen*, een bundel waarvan de titel diezelfde vervoering uitdrukt. Bij het alleengelaten kind zingen de elven een lied waarin zij zeker zijn van hun macht:

> Blaas het maanlicht in zijn ogen,
> ritsel wilgenblaren bij zijn oren...
> Laten zij hem nu maar houden,
> altijd zal hij ons behoren,
> en zij zullen niet vermogen
> binnen muren die zij bouwden,

> binnen liefde van hun ogen
> hem te houden...
> o, wat zouden
> - als ons zingen door zijn jaren
> rust en duur hem heeft ontnomen -
> al hun klagen en ervaren
> tussen hem en onze dromen?
> hij zal komen, hij zal komen,
> en zijn ogen zullen staren...
>
> ritsel, ritsel wilgenblaren,
> blaas het maanlicht in zijn ogen.

Dat het gedicht ‘De vagebond’ in de bundel op dit vers volgt, lijkt niet toevallig, want de zwerver die met lege ogen en handen door de wereld gaat, zou het groot geworden kind kunnen zijn dat onder de betovering van de elven is geraakt. Nijhoff's zwerver gaat op de verlokkingen niet in, en ziet tenslotte langs de maan in een wolk de betovering wegvluchten. Maar het kind heeft geen keus, het is alleengelaten en de elven hebben vrij spel. Met maanlicht in de ogen zal het door de wereld moeten, net als Hoist's zwervers. Maar hun beloning is de toegang tot een andere werkelijkheid, die van tijdloze schoonheid, van licht en jeugd, van meeslepende muziek. Want de elfen van Yeats en Roland Holst hoeven de stervelingen die zij ontvoeren niet te misbruiken als schatting aan de hel, want zij hebben met de duivel van het christendom niets te maken. Zij belichamen het besef, dat er een andere, intenser werkelijkheid is, waarvan hier de tekenen alleen zichtbaar zijn voor wie het maanlicht in de ogen kreeg geblazen. Maar ook de oude volksverhalen vertelden dat men over ‘het tweede gezicht’ moest beschikken om de elfen te zien. De elfen van de dichters zijn tot een hoogte gestegen waar de volksverbeelding hen niet brengen kon. Misschien wees Nijhoff hen juist daarom af.

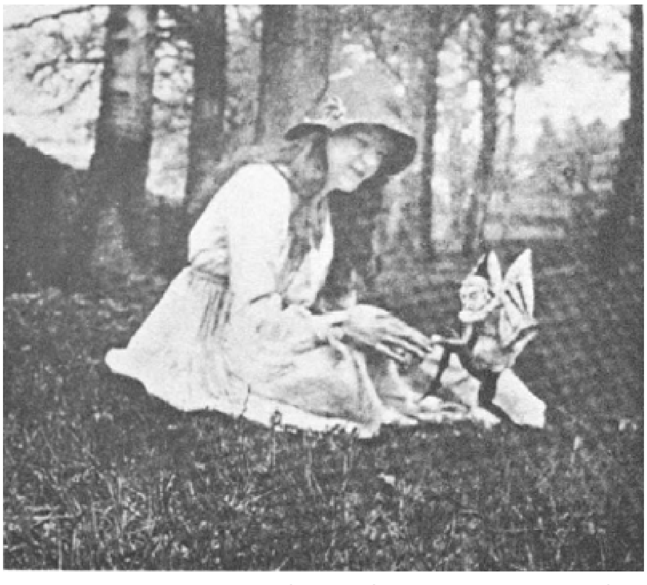
De anonimiteit gaf aan het elfenverhaal zijn geloofwaardigheid, maar toen de elfen aan het eind van de 18e eeuw begonnen te verhuizen, werd hun een literaire das omgedaan. Hoe we de schrijver ook bewonderen, we weten dat zijn fantasieën dichterlijk zijn, en dat wij niet eens hoeven aan te nemen dat hij er zelf in gelooft. De verteller Tolkien heeft in onze eeuw in zijn grote verhalen de elfen op een literair voetstuk geplaatst. Het zijn bij hem onvergetelijke wezens, voor wie hij zelfs een welluidende taal ontwierp. Zij zijn een beeldschoon ras dat niet veroudert omdat de goden, die hen schiepen vóór de mens, verzuimden hun de dood als geschenk te geven. Tolkien modelleerde zijn elfenvolk naar de Ierse ‘sïde’, van wie Maartje Draak de eigenschappen aldus samenvat:

> *Sïde* zijn mannelijke en vrouwelijke wezens die op en zelfs in onze aarde wonen, maar zij behoren niet tot de mensenwereld, zij vallen niet onder voor mensen geldende wetten en beperkingen. Zij treden met mensen in contact wanneer hun dat goeddunkt, zowel ‘hier’ als ‘daar’. Zij zijn zichtbaar of onzichtbaar naar believen en ook het ritme van hun tijd kan verschillen van het onze. Zij zijn in het bezit van schatten. Toverij vermag enige uitwerking tegen hen te hebben.[8.]

Tolkien's elfen in hun grijze mantels hebben veel met deze ‘sïde’ gemeen, maar men kan ook allerlei trekken in hen terugvinden uit de volksverhalen die anderssoortige elfen beschrijven, bijvoorbeeld hun uiteindelijke uittocht uit de mensenwereld naar de Grijze Havens toe. Tolkien heeft met de elfen gedaan wat de volksverbeelding nooit kon: ze in een consequent doordachte en zelf geconcipieerde wereld geplaatst, in een verband met talloze andere wezens dat wordt bepaald door een mythologie van eigen vinding. Wat *De Hobbit, In de ban van de Ring* en *De Silmarillion* ons vertellen is fascinerend en lijkt zich te voegen in een eeuwenoude traditie van fantastische vertelkunst, maar het mist het vermogen ons maanlicht in de ogen te blazen door geloofwaardigheid te suggereren. Tolkien's elfen komen niet buiten de ring van zin fantasie; die van Holst of Yeats laten zich nog gelden als het gedicht of het spel uit is, ze zijn dichter bij ons. Al weten we ook dat ze uit de dichterlijke fantasie gevoed worden, we weten ook dat ze vroeger leefden in verhalen waaruit ze plotseling in onze werkelijkheid konden overstappen: naast onze haard zittend, als wisselkind ons vanuit de wieg boosaardig en oud aankijkend, of zoals de brave leprechaun onze huiselijke karweitjes opknappend. We kunnen nog twijfelen aan ons ongeloof.

Toch is het geloof in de elfen niet verdwenen. Het heeft zich naar occulte kringen verplaatst. In 1979 verscheen in een Nederlandse vertaling het boek *Elfen in Ierland, een verkenning in het Ierse elfenrijk* van Dermot MacManus. In 1973 was het gepubliceerd als *The Middle Kingdom, the Faerie World of Ireland.* Het voorwoord is van 1959: we zitten dus midden in de sceptische 20e eeuw. MacManus wil geen volksverhalen navertellen, hij wil ons overtuigen dat wat hij meedeelt over verschijning en optreden van de elfen, op waarheid berust. Er is volgens hem een ‘Middenrijk’. Zo noemen de oude verhalen de elfenwereld, omdat die ligt tussen de onze en het rijk van dood en duisternis, van de hel misschien zelfs. MacManus droeg zijn boek op aan de nagedachtenis van zijn vriend Yeats en het is duidelijk dat hij diens interesses voor het occulte deelt.

Ook in 1973 verscheen het boek *The Dragon and the Disc* van F.W. Holiday, die het niet ten onrechte als ondertitel meegaf: ‘An Investigation into the Totally Fantastic’. Ironisch is dat overigens niet bedoeld, want Holiday gaat verder dan MacManus. Hij wil ons laten geloven dat de draken uit oude verhalen, monsters uit meren in Schotland en Ierland, elfen en UFO's tot eenzelfde ‘andere’ werkelijkheid behoren, die zich soms in de onze kan materialiseren. Foto's van UFO's, van het Monster van Loch Ness en zelfs van elfen begeleiden deze beweringen.



Elsie Wright, in 1917 gefotografeerd door haar neef, met een van de Cottingley ‘gnomes’.

De elfenfoto stamt uit 1917 en vertoont het meisje Elsie Wright in het gezelschap van een dansend dwergje met een puntmuts en vleugels. Natuurlijk bewijst zo'n foto niets anders dan dat er ooit een handige trucage is gepleegd. Of Holiday in al dat fantastische zelf echt gelooft, of zijn geest echt op hol geslagen is, blijft een vraag. Met het Monster van Loch Ness heeft hij zich in een eerdere publicatie (*The Great Orm of Loch Ness*, 1968) wat nuchterder proberen bezig te houden. Misschien speculeerde hij daarna op de goedgelovigheid die in de jaren '70 in de mode is geraakt.

Het 'monster', Kenneth Wilsons wereldberoemde foto.

Dat onbekende reuzendier in het Schotse Loch Ness en zijn vermoedelijke soortgenoot in Loch Morar horen niet in het gezelschap van elfen, draken en zelfs UFO's thuis. Ook sceptische biologen hebben na de onderwaterfoto's uit 1975 toegegeven dat er enorm grote dieren in dat meer leven, die zich maar heel zelden laten waarnemen. Zelfs Frank Searle krijgt ze maar af en toe te zien, en hij woont nu al zo'n tien jaar aan de oever van het meer in een simpele caravan en hij gaat er dagelijks op uit in de hoop dat hij eens een close-up foto van het beest zal maken, waarmee hij, ongeletterde amateur, de wetenschappelijke wereld versteld zal doen staan. Hij heeft een paar foto's gemaakt, maar die zijn niet allemaal betrouwbaar[9.], en hij heeft zich woede en minachting van de wetenschappelijke expedities op de hals gehaald. Nederlandse lezers kennen hem onder een andere naam als de hoofdpersoon uit het verhaal 'Monster zonder waarde' dat in de bundel *Het houden van vrouwen* van Theo de Jong staat. De Jong maakte van hem een weerloos slachtoffer van een practical joke en dat portret een mengsel van fictie een realiteit, is minder aardig dan Searle verdient, al zou hij ook trucfoto's voor echt laten doorgaan. Ik denk dat Theo de Jong niet in het beest van Loch Ness gelooft.

Het is wel mogelijk dat verhalen over zulke geweldige dieren die niet tot de alledaagse fauna behoren, geholpen hebben de geruchten over het 'waterpaard', de Pooka, te verbreiden. Er is in Ierland geen meer van betekenis waarin dat monster niet zou zijn waargenomen. Yeats vertelt in *The Celtic Twilight* dat hij een man kende, wiens vader in een meer in de bossen van Coole een beest had gezien zo groot als een kalf. En een vis was het zeker niet.

Zoals de elfen door Tolkien in een literaire betovering zijn geplaatst, waardoor we geen maanlicht meer in de ogen hoeven te hebben om ze te zien, zo is dat ook met de Pooka gebeurd in een van de wonderlijkste romans uit de 20e-eeuwse literatuur: *At Swim-Two-Birds* door Flann O'Brien in 1939 gepubliceerd (het boek verscheen in 1974 in Nederlandse vertaling als *Tegengif*). De Pooka heet in dit verhaal Mac Phellimey. Door het lakonieke realisme en de bizarre fantasie van dit boek is hij van zijn verschrikkingen ontdaan en we zien hem als vanzelfsprekend omgaan met ander volk uit de velden van het fantastische, zoals de held Finn Mac Cool en de 'Good Fairy'. Flann O'Brien heeft hier de volksverbeelding tegelijk geparodieerd en gesublimeerd en hij heeft de Pooka en de elf binnen de bancirkel van de literatuur gebracht. De prozaschrijvers deden met hun buiten-natuurlijke personages iets waar de dichters niet toe bereid waren: zij sneden hun de terugweg naar het Middenrijk af.

Maar zouden ze daar nog terecht kunnen nu de volksverbeelding hen heeft weggestuurd en de UFO's er zijn geland?

Eindnoten:

1. Opgenomen in W.B. Yeats: *Mythologies*, London 1962.
2. Dr. Maartje Draak: *Schimmen van het wester-eiland*, Amsterdam 1977, p. 25 e.V.
3. Hannah Aitken: *A Forgotten Heritage*, Original Folk Tales of Lowland Scotland, Edinburgh/London 1973, p. 122.
4. In W.B. Yeats: *Autobiographies*, London 1966; p. 78.
5. Yeats, *Myth.*, p. 7.
6. Opgenomen in W.B. Yeats: *The Collected Plays*, London 1960.
7. Zie bij Willy Spillebeen: *De geboorte van het stenen kindje.* Thematische analyse van het scheppend werk van Martinus Nijhoff, Nijmegen/Brugge 1977, p. 75-77.
8. Draak, o.c., p. 40.
9. Foto's en andere gegevens in: W.P. Hogendoorn: *Loch Ness, mythe of werkelijkheid*, Haarlem 1980.

Maartje Draak
De herkomst van Keltische volksverhalen

Verhalen moet men vertellen - zoals muziek moet worden uitgevoerd: èn verhalen moeten herhaalbaar zijn - juist weer zoals muziek. Verhalen vormen het mondelinge onderricht en een groot deel van het amusement bij samenlevingen die nog niet tot schrijven en lezen zijn overgegaan.

Wanneer er een verteller gaat optreden, verzamelt zich een groot deel van de gemeenschap om te luisteren. Is de gemeenschap al zo ver in de ontwikkeling der omstandigheden dat er een duidelijk verschil is tussen rijken en armen, dan bestemmen de rijken het repertoire, en ze zitten op de beste plaatsen. De armen groeperen zich in de hoeken en gaten waar men hen duldt, en ze luisteren naar hetgeen hèn aanspreekt. Ook de kinderen handelen zo, maar die lopen weg als ze het saai beginnen te vinden.

Een verhaal wordt pas een *volks*verhaal wanneer een volk, een stam, een gemeenschap dat verhaal in grote trekken kent, en er prijs op stelt het (vrij vaak) te doen herhalen. Het economisch rijke deel van een dergelijke samenleving kan zich daartoe vermaarde vak-solisten veroorloven; de armeren moeten zich tevreden stellen met amateurs uit hun eigen midden.

Bij dit uit elkaar wijken treden er veranderingen op. Het volksverhaal wordt eenvoudiger, conventioneler; de helden en heldinnen verliezen een deel van hun persoonlijkheid, de entourage wordt schetsmatiger. Daarenboven heeft er al voordien (?) een keus uit het bestaande repertoire plaats gehad: heroische ondergangen van grote vechters en verre geliefden mogen vorsten en hovelingen in vervoering brengen, arme bevolkingsgroepen verwarmen zich veel liever aan avonturen met een goede afloop. Ervaring wijst uit dat 'stilistische vereenvoudiging' en een 'obligaat blij einde' goede criteria zijn voor het herkennen van volksverhalen.

Is het echter mogelijk de *herkomst* van volksverhalen op het spoor te komen? In onze moderne beschaving wordt zoiets een historisch onderzoek, want de volksverhalen zijn bedreigd en aan het uitsterven, zoals de vele diersoorten die de TV-documentaires ons dagelijks voor ogen brengen. En nu toch al het bestaan van TV in dit betoog is binnengevoerd: radio en TV dringen tegenwoordig in zulke verre uithoeken van de aarde door, dat daar - zelfs in die schuilplaatsen - de oude (volks)verhalen niet langer als 'leeringh' en 'vermaeck' worden gewaardeerd.

Het wetenschappelijke onderzoek is feitelijk pas zo omstreeks 1800 op gang gekomen, wat waarschijnlijk betekent dat het genre destijds al in gevaar (b)leek, en - enkele uitzonderingen daargelaten - men heeft in de Europese wereld nauwelijks teksten van vòòr onze Middeleeuwen kunnen achterhalen. Dat betekent niet dat de verhalen niet ouder zouden (kunnen) zijn, maar dat ze in hun vroegste tijden niet op schrift kònden worden gesteld, en in latere tijd nog geen tekstoptekening werden waardig gekeurd. Bij onze westelijke beschavingen moeten wij het hebben van kleitabletten, papyrus, perkament of papier, en 'volksverhalen' zijn ons alleen per historisch toeval gespaard. Zelfs dan past ons grote voorzichtigheid: wij mogen niet verwachten ze in hun min of meer oorspronkelijke vorm tegen te komen, maar in een 'hoger' ontwikkelde 'kunst'-vorm - ongeveer zoals wanneer grote componisten gebruik maken van volksmelodieën.

Bovendien is 'overlevering' niet star en statisch. Veranderingen die verbeteringen geacht worden treden geleidelijk op - mogelijk eens bedacht door een bijzonder goed op dreef zijnde verteller, en zò door zijn hoorders geapprecieerd dat zij die variatie steeds opnieuw eisten.

Wat nu de Keltische volksverhalen betreft...

Wat ons bewaard bleef lijkt omvangrijk, en het is ongeveer vier eeuwen ouder dan wat wij van de andere (Europese) niet-klassieke stammen en samenlevingen kunnen opsporen. Alweer 'historisch' toeval; het hoe en waarom vraagt evenwel nadere verklaring.

Keltische stammen - *Keltoi* volgens de Grieken - worden behorend tot de Europese 'barbaren' (d.w.z. niet-Grieken) gemeld door Herodotus. Zij woonden volgens hem aan de bronnen van de Donau, maar enkele eeuwen later waren zij uitgewaaierd over grote stukken van Europa, en nu, na vele jaen van ziften en graven, kunnen we hen, in de derde eeuw voor onze jaartelling, herkennen als bewoners van een buffergebied in een wijde boog: van Spanje, door Frankrijk naar Zuidelijk Duitsland, door Oostenrijk, de Donauvlakte naar de Zwarte Zee en West-Azië; bovendien al overgestoken naar Engeland en Ierland. Het ziften van de klassieke berichten (: zij kwamen eerder in het zicht van Grieken en Romeinen dan de later zo belangrijke Germanen en Slaven), en het archeologische speurwerk naar nederzettingen en grafvondsten heeft geen enkele aaneengesloten tekst van de Continentale Kelten opgeleverd - wel losse woorden en één zin die we nog niet kunnen vertalen. Vanaf 600 na Chr. stuiten we echter in Engeland (oftewel *Britlannia Maior*) èn in Ierland (het gebied van de *Scoti*) op sporen van gedichten door de Kelten zèlf. Nauwelijks een eeuw later zijn er verhaal-sporen in proza, en vanaf de achtste eeuw zijn ook de handschriftsporen te volgen. Daarna loopt (in Ierland) de handschrift-stroom door tot de 19de eeuw toe. Dat is een bijzonder lange periode. De andere Westeuropese streken leveren vòòr het jaar duizend geen handschriften in de landstalen, en de grote stroom begint pas in de 12de eeuw. (Wat zou de wetenschap bijvoorbeeld niet willen geven voor het Germaans liedboek dat Karel de Grote deed samenstellen! Waar zou het gebleven zijn?) En in de tijden vòòr de uitvinding van gramofoon en bandopname is men nu eenmaal aangewezen op handschriften en een klein aantal gedrukte boeken om zelfs maar de sporen van mondelinge overlevering na te gaan.

Wat nu de Kelten betreft...

De Keltische talen van 'Engeland' en Ierland zijn in de vroege Middeleeuwen al wijd uit elkaar geweken, en de zo mooi doorlopende verhaalstroom van 700 tot de 19de eeuw vloeit alleen door Ierland. De Westelijke Hooglanden (van Schotland) en de Hebriden vormen tot de 17de met Ierland één grote cultuur-provincie. Wales heeft grote hiaten die men niet zou kunnen invullen of overbruggen wat volksverhalen betreft. De hiaten van Cornwall zijn nog veel groter, en Bretagne is een van *Brittannia Maior* in de vroege Middeleeuwen afgebroken cultuurdeel. Voor het nu volgende houd ik mij daarom aan de Ierse gegevens.

Waar ligt het nu aan dat Ierland zoveel te bieden heeft? Door zijn ligging aan de buitenkant van Europa werd het nooit betrokken in het Romeinse Imperium: de Kelten konden daar zich zelf blijven. Ingang van klassieke en vroeg-Christelijke cultuur had vreedzaam plaats bij de kerstening in de 4de à 5de eeuw. Een intellectuele bloeitijd was het gevolg, en deze duurde tot ongeveer de 10de eeuw, toen veel verwoest en veranderd werd door de aanvallen der Vikingen (wij zouden zeggen: de Noormannen). Daarna bleef het niet met fortuin gezegende volksdeel van Ierland - het overgrote deel dus - gevangen in middeleeuwse omstandigheden tot de 19de eeuw toe. De bevolking van het platteland (al is dat in Ierland geaccidenteerd terrein!) kwam ook na 1450 niet met gedrukte boeken in aanraking. Nieuws, kennis en amusement reisde van mond tot oor tot mond, enzovoorts. Vertellen bleef in ere onder de armen, toen de grote Heren al lang hun Europese kranten en boeken lazen en verzamelden. De iets welgesteldere plattelandsbewoners werden bezocht door rondtrekkende dichters/vertellers, die als vaklieden van inheems tekstmateriaal althans de lees- en schrijfkunst machtig waren, en in opdracht van hun gastheer soms een verhaal uit hun repertoire opschreven in een verzamelhandschrift van een armelijk soort, dat mogelijk later weer eens dienen kon om uit voorgelezen te worden.

Ik heb in de (nu wetenschappelijke) grote bibliotheken van Ierland tientallen van zulke aandoenlijke volkshandschriftjes uit de 16de, 17de en 18de eeuw onder ogen gehad en door mijn handen laten gaan; ze zijn meestal keurig gedocumenteerd wat betreft (af)schrijver, datum en plaats van vervaardiging. Op deze manier kan een onderzoeker zich vaak beter op de hoogte stellen van hetgeen in een bepaalde tijd (en omgeving) aan verhalen werd gewaardeerd dan in de stedelijke culturen met hun drukpersen in de rest van Europa.

Rond 700 had Ierland - bewijsbaar! - een geschakeerde literatuur voor de hogere standen, waarbij vorsten zich leerzaam amusement konden laten voordragen door reizende groepen van verhaal-kennende dichter/geleerden, in verschillende graden van opleiding onder een belangrijke meester. Aan de ‘meester’ werden zeer hoge eisen gesteld. Hij moest met het passende verhaal kunnen antwoorden op elke vraag omtrent een bekende held, een ingrijpende historische gebeurtenis, een rechtskundige uitspraak, etc., etc., van zijn aristocratische toehoorders. (En wanneer u meent dat één brein zoveel niet kan bevatten: hebt u wel eens nagedacht over het uit-hethoofd-speel-repertoire van een moderne piaono-solist? Dat moet ingestudeerd en onderhouden worden door vele malen herhalen - maar zo was het bij de middeleeuwse geleerde/verteller ook).

Uit verhalen en voorschriften blijkt dat de aankomende voordrager zich in het donker moest concentreren op verhaalinhouden en op de vele metra van de ingevlochten gedichten; voor de verdergevorderde leerlingen kwam er mogelijk pas het nader uitwerken van allitererende beschrijvingen en de techniek van trance-uitingen aan te pas. Voor de groep was er bovendien het luisteren naar de meester wanneer deze ‘optrad’, en het zelf voordragen wanneer deze meester hen ‘overhoorde’.

Zeker lang niet alles, maar in verhouding een behoorlijke hoeveelheid, hebben 8ste-tot-12de eeuwse kloostergeleerden *als stamgeschiedenis* genoteerd en aldus voor ons bewaard. Het voornaamste deel van het zo gespaard geblevene doet verslag over de rivaliteit van de koninkrijken Ulster en Connacht, en wat de meeste helden wedervaart is zelden vrolijk of blij-eindend. Maar het is ook wel heerlijk om zijn tranen de vrije loop te kunnen laten, zodat het noodlot van *Deirdre en de zonen van Usnach* (om de in Nederland best bekende titel te noemen) uitvloeien kon tot een later larmoyant 'volksverhaal', en in de 19de/20ste eeuw een nieuw leven beginnen als toneelstuk.

Satire, parodie en bulderend lachen is deze oudste verhalen nog vreemd; wel hebben sommige meer uitgewerkte (want het zou wel eens kunnen zijn dat de kloostergeleerden zich bij tijd en wijle tot samenvattingen beperkten) een zeer geraffineerde vormgeving. Deze bestaat uit sober, episch proza, veel markante dialogen, retorische passages en ingestrooide lyrische dichtstrofen. (Dit vorm-raffinement kunnen de volksverhalen niet handhaven, ofschoon de categorie van latere 'heldenverhalen' tot in de 20ste eeuw toe, zgn. 'runs' van retoriek kennen, waarbij de verteller bijna altijd sneller begint te spreken).

Verder is de Ier in zijn 'historie'-vertellingen vanouds vertrouwd met niet-menselijke wezens die niet altijd zichtbaar zijn, maar nogal eens ingrijpen bij menselijke lotgevallen - als het hunzelf te pas komt. Zij behoren niet allemaal tot dezelfde klasse: de voornaamste (in dubbele zin!) zijn de bewoners van de elfenheuvels. Zij zijn rijker, mooier, intelligenter en toverkrachtiger dan mensen; geen goden, maar wat ik 'aanwezigen' zou willen noemen, in een poging om de internationaal gebruikte technische term *Presences* te vertalen. De andere groep is spookachtiger, demonischer, en is m.i. te rangschikken onder onplezierige hallucinaties.

In de loop der tijden worden de elfenheuvel-wezens kleiner van formaat en ronduit plagerig; de andere 'demonen' verloochenen hun afkomst en vinden onderdak in de jongere spookverhalen.

Hoe nu een spannend 'aristocratisch' verhaal uit de oudste laag van voor ons bewaard gebleven teksten geëvolueerd is gedurende maar liefst twaalf eeuwen, is in 1940 het onderwerp geweest van een Ierse folkloristische studie onder de titel *Nera and the Dead Man*[1.]. Een woordelijke vertaling van de tekst *Echtra Nerai* komt als 'De Lotgevallen van Nera' voor in *Van helden, elfen en dichters*[2.].

Tijdens een feestgelag in de koningsburcht van Connacht op een avond van Samain (d.i. 1 November, een tijdstip waarop de 'elfenheuvels open zijn') neemt Nera, een Connachtse held, de uitdaging aan van zijn vorst om tegen een hoge beloning een wilgetwijg vast te maken om de enkel van één der twee gehangenen, buiten aan een boom. Vòòr de burcht is het grimmig en angstaanjagend, en de tak wil maar niet blijven vastzitten. De dode instrueert Nera; hij moet om de wilgetwijg te sluiten een pin van een andere houtsoort gebruiken, en ja, nu lukt het.

De dode beweert erg dorstig te zijn geweest toen hij gehangen werd, en vraagt om een dronk water. Daartoe moet Nera hem op zijn rug naar behuizingen in de buurt dragen, in de hoop daar water te vinden. Het eerste huis blijkt omgeven door een meer van vuur, omdat de bewoners het vuur naar behoren hebben ingerakeld voor het slapen gaan. Het volgende huis is beschermd door een meer van water; de bewoners hebben het vuile huishoud-water vòòr de nacht naar buiten gegooid. Het derde huis is 'open' voor de dode: de bewoners slapen zonder de boel te hebben opgeruimd, en ze moeten hun onachtzaamheid met de dood bekopen. De met (vuil) water gelaafde dode laat zich voldaan naar zijn boom terug brengen.

Nu beginnen Nera's avonturen eerst recht. Bij het teruggaan naar de koningsburcht ziet hij het bouwsel in vlammen, en afgeslagen koppen van zijn stamgenoten van de veste weggedragen door vreemde krijgers. Hij gaat daarop, achter dat leger aan, de grot van Cruachan binnen, zò een ander-werelds koninkrijk bereikend. Hij vindt er onderdak, trouwt een vrouw, etc., en komt met zomerbloemen als bewijsmateriaal terug naar de niet-verwoeste koningsburcht van Connacht, waar het voedsel voor de Samain-maaltijd nog niet eens gaar is. Nera heeft een de burcht bedreigende toekomst beleefd die nog kan worden afgewend.

Het onderzochte volksverhaal distantieert zich van de andere-wereld-avonturen (daarvan kent de Ierse volksliteratuur genoeg variaties), en bepaalt zich tot het didactische beginstuk. Het kan geen kwaad om mensen in te scherpen het huis vòòr de nacht op orde te brengen, daar vervuiling blijkbaar kwade gevolgen hebben kan. Het moderne verhaal-patroon (er waren in 1940 negen-en-dertig varianten bekend) meldt dat een jonge man door een familielid wordt uitgestuurd om buiten een verloren voorwerp te zoeken: een rozenkrans, een (gebeden) boek, een hoed, stok, jas, mes, pijp, of nog iets anders. De jongen ontmoet een 'duivel' (dat is geen vroege hoofdpersoon in Ierse verhalen!) en neemt op zich hem naar een huis te begeleiden of te dragen. De duivel kan het eerste huis niet binnen gaan omdat het met een vlammenwal of een watervloed is omgeven (hier zijn dus *Nera* 1 en 2 vermengd geraakt), of omdat de rozenkrans er wordt gebeden. Duivel kan het tweede huis niet binnen omdat de rozenkrans er gebeden îs, er wijwater is gesprenkeld óf omdat er zich een kraaiende haan in het huis bevindt. Het derde huis is onbeschermd omdat er een kibbelend of een kinderloos echtpaar woont. De echtgenoten worden niet gedood, maar er dreigt later (als er geen tegenmaatregelen worden genomen) een ramp die veroorzaakt zal worden door hun nu nog ongeboren zoon. (De rest van het verhaal houdt zich bezig met de wijze waarop de gemeenschap zich uit dat gevaar weet te redden).

Voor de bekende Ierse folklorist was het zonder meer duidelijk (*quite evident*) 'that Echtra Nerai and the modern folktale are identical, and even a cursory glance at the analysis of the folk-variants will show how closely they resemble each other.' Feitelijk interesseren *mij* de verschilpunten nog veel meer. Als hier werkelijk sprake is van een voortleven van Nera's verhaal door mondelinge traditie, dan is typisch voor het knussere, het 'lagere' peil der latere hoorders de veel alledaagsere opdracht (het uit gehoorzaamheid en niet bij uitdaging ophalen van een gebruiksvoorwerp) tegenover de bizarre taak in *Echtra Nerai.* De 'duivel' (een niet al te intelligente) is een algemeen aanvaarde tegenspeler, en veel minder geheimzinnig dan de dode man die zo'n dorst had toen men hem ophing. (Bovendien zijn de twee gehangenen zeer opvallend: ik ken geen ander oud Iers verhaal waarin zij een vernaai-functie hebben). Verschillende van de huisbelemmeringen voor de 'duivel' behoren tot het goede Katholieke volksgeloof, en voor de rest van het moderne verhaal zijn er geen oude equivalenten.

Wat mij verder nog moeilijkheden veroorzaakt is een beroemde Indiase verzameling, de *Vetalapancavimsatika*, de Vijfentwintig vertelsels van een lijken-demon[3.], waarbij een koning *in de raamvertelling* de taak krijgt een sprekend lijk uit een boom te verwijderen en op zijn rug te vervoeren. Moeten wij soms aannemen dat wij slechts aan de beide uiteinden van de Indoeuropese wereld een identiek motief terugvinden?

Verhalen reizen, maar er is een herkenbare gelijkvormigheid over het gehele Europese vasteland-gebied die afwijkt van Mongolië-China-Korea-Japan, van Afrika, en van Amerika. Ontmoeten wij in die andere wereldstreken vergelijkbare verhalen, dan neemt het onderzoek tot dusver aan dat kolonisten ze hebben meegebracht. Over verbreidingsterrein en over aanwezig materiaal meent men na honderdtachtig jaar wel enige kennis te hebben opgedaan, maar over de *herkomst* van de vertelstof? Waar kan men ooit hopen een verhaal op te sporen dat maar op één bepaalde geografische plek en op één bepaald historisch tijdstip ontstaan kan zijn?

Ierland's geschenk aan de wereld-cultuur bestaat uit verhalen en begenadigde vertellers. Het repertoire van de oude, reizende 'solisten' die optraden in de inheemse aristocratische samenleving, is ons in een vorm van archeologische te-boek-stellingen bewaard door nauw aan hun intellectuele interesse-gebieden deelhebbende kloosterlingen. Later werd die taak overgenomen door in klooster-scholen onderwezen leken-historici, die ons verscheidene zeer omvangrijke verzamelhandschriften nalieten, in opdracht van adellijke families vervaardigd. Na het slinken van de macht der inheemse edelen namen de volksvertellers de traditie over, en vinden we de menigte der aandoenlijke handschriftjes. Nog weer later zijn er de niet lezen-en-schrijven kunnende vertellers, die echter soms ronduit verbazingwekkende taalschakeringen beheersen.

Ik heb in 1953 een verteller uit South-Uist (één van de Hebriden) gehoord, die een verhaal van 55 minuten dat jaren geleden 'op de band was gezet', voor 95% exact in dezelfde bewoordingen wist te herhalen, zodat men de uitgewerkte en gepubliceerde band-tekst met de vinger kon bijwijzen, retorische raffinementen en al.[4.] En voor ons, 20ste-eeuwse 'lezers', klinken de talrijke meldingen dat een verteller een eenmaal beluisterd verhaal 'voor altijd' tot zijn beschikking kan hebben, ongeloofwaardig. Er schijnen echter bewijzen genoeg te zijn. Oude vissers die een verhaal 'hadden' (dat is de technische Ierse uitdrukking) omdat de dorpsschoolmeester het eens, lang geleden, in de kroeg had ten beste gegeven (zo kunnen ook literaire teksten uit andere samenlevingen binnensluipen); keuterboertjes die op ver familiebezoek eens meegenomen werden naar een *céili* (een gezellige avondbijeenkomst), en zo meer. Verhaalhongerige mensen dienen gretig te zijn.

Het 19de-eeuwse repertoire van de volksvertellers beweegt zich op drie gebieden: twee min of meer van eigen bodem, het derde internationaal (- indoeuropees). De oude, als historie opgevatte, aristocratisch/heroische verhalen (die ik nu hier maar zal samenvatten als Ulstercyclus, al is Connacht er in betrokken en allengs ook overleveringen van Leinster en Munster) hebben het niet kunnen volhouden. Vorm en denkwijze waren tè afwijkend. Het verhaal van Nera hierboven is mogelijk een merkwaardige uitzondering, en ook daar bleef alleen een deel van Nera's avonturen bewaard. Een in veel handschriften verspreide 17de-eeuwse poging tot een 'Geschiedenis van Ierland' door Geoffrey Keating heeft een aantal vroege 'geschiedenissen' weer onder de aandacht van de vertellers gebracht, maar meer levensvatbaarheid toonde een (waarschijnlijk) jongere en (waarschijnlijk) meer 'volkstümliche' vertelstof-cyclus: die van Finn (mac Cumaill). Ik zou die verhalen willen karakteriseren als avonturen van jagers en woudlopers in woeste uithoeken van Ierland, ver van de geciviliseerde koningsburchten. Een half nomadische groep van vrienden, verwanten en zich aansluitende vechters leeft met dieren, ontmoet monsters, verdedigt het land (oorspronkelijk tegen demonische bedreiging, later tegen buitenlandse invasie), en haalt grappen uit.

Hierop valt lange tijd voort te borduren. Opmerkelijk genoeg is deze woudloperswereld in een laat-middeleeuwse kadervertelling welhaast kerkelijk gesanctioneerd - onder de schutsmantel van niemand minder dan St. Patrick - St. Patrick ontmoet twee overmatig lang overlevenden van Finn's helden, trekt met één van hen als gids door het land, waarbij de gids ter plaatse de vroegere gebeurtenissen vertelt. Via een engel krijgt Patrick de goddelijke toestemming om de verhalen te doen opschrijven. Of de latere volkstraditie onder meer langs deze 'optekeningen' loopt, weet ik niet.

Wèl scharen zich bij de uitlopers van de vroeg-middeleeuwse 'geschiedverhalen' de heldenlotgevallen van vagere prinsen en vorsten: de Zoon van de Koning van de Oostelijke wereld, de Zoon van de Koning van Griekenland, en derg. Bij zulke verhalen behoren zee-avonturen: men kan Ierland nu eenmaal niet bereiken of verlaten dan over zee!

Het tweede inheemse terrein vullen de vele anecdoten - en als zodanig meestal kortere vertelsels - over de *Fairies.* De fairies zijn mogelijkerwijze de plagerige en vooral kleinere nazaten van de oude, met eerbied bejegende bewoners der elfenheuvels, al leven er ook later nog verhalen waarin een mens voor korter of langer tijd doordringt tot een ‘andere wereld’ met op mensen lijkende bewoners. (Hier stuit men misschien op een universeel menselijke verbeeldingsstof: men vindt daarvan waarlijk ‘anders en eendere’ teksten in China en Japan).

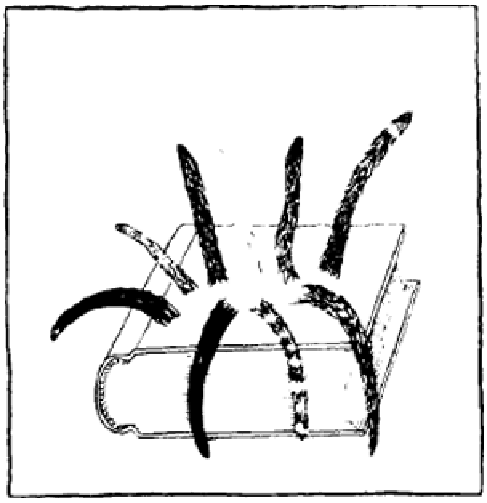
Tegen de ‘plaaggeesten’ hebben de latere Ieren bruikbare ‘Christelijke’ afweermiddelen: een kruisteken, wijwater, een gebed, en in dit vlak liggen ook vertelsels over het zeer ‘Ierse’ ingrijpen van Ierse heiligen. Maar als iemand zo begerig of gierig is om zich te laten bedotten door een *leprechaun* (een schatten wetend schoenlapper-dwergje), dan heeft hij de tegenvaller aan zich zelf te wijten. Daarentegen komt het ook wel voor dat fairies mensen helpen tegen angstaanjagende machthebbers, bijvoorbeeld wanneer ze de deurwaarder verdrijven als een arme boer zijn pacht niet kan betalen. Maar men dient er wel aan te denken om altijd een schoteltje met melk buiten te zetten!

Rest nog het laatste gebied: de Ierse varianten van internationale sprookjes. Ik moet bekennen dat ik de herkomst-problemen in de loop van de 19de eeuw angstig gecompliceerd ga vinden. Het vooral door de Grimms op gang gekomen sprookjesonderzoek en het fenomenale succes van hun *Kinderund Hausmärchen* hebben ook àbnormale ‘kruisbestuivingen’ teweeg gebracht. (Veel Europese ‘verzamelaars’ gingen meer romantisch dan wetenschappelijk verantwoord te werk). Laten wij evenmin vergeten dat de Grimms in 1826 voor Duitsland een bundel *Irische Elfenmärchen* uitgaven naar Crofton Croker's *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland.*

Ireland

Waar ligt dan het betrouwbaar inheemse bij zo-geheten Ierse sprookjes - varianten? Men zal alleen kunnen en moeten vaststellen of ze in vormgeving in taalbeheersing (in Gaelic voorop, maar desnoods in Anglo-Iers), in slagvaardige dialoog, sporen vertonen dat ze werkelijk zijn rondgegaan door het brein van een Ierse volksverteller. En in de meeste gevallen tonen ze dat, gelukkig.

Hoe jammer toch dat deze breinen aan het uitsterven zijn!



Eindnoten:

1. Delargy, Séamus, ‘Nera and the Dead Man’, in *Essays and Studies presented to Professor Eoin MacNeill*, Dublin, 1940, pp. 522-534.
2. *Van Helden, elfen en dichters, de oudste verhalen uit Ierland*, vertaald door Maartje Draak en Frida de Jong, Amsterdam, 1979, pp. 60-67 en 225/6.
3. De beste vertaling in het Nederlands is: *Sprookjes van een Spook*, door J.A.B, van Buitenen, Leiden, 1952.
4. Ik heb een artikel gewijd aan deze verteller in de eerste aflevering van *Fabula* (*Journal of Folktale Studies*): ‘Duncan Macdonald of South Uist’, Berlin 1957, pp. 47-58.

Ed de Moor

Vertellen als remedie

Over de Arabische nachtvertellingen

Geen kind of het heeft wel eens kennis gemaakt met de wonderlijke avonturen van Sindbad de Zeeman, Aladin en de Wonderlamp of Ali Baba en zijn veertig Rovers. Mij sprak op die leeftijd vooral het verhaal van de vogel Rokh aan met eieren zo groot als een huis en het Sesam open u van Ali Baba. Hoe die verhalen verder in elkaar zaten, waar ze vandaan kwamen, dat wist je niet. Groter geworden hoorde je over een ander soort opwindende verhalen. In de kast stonden 8 dikke boekwerken achter glas, prachtig geïllustreerd, van ene meneer Mardrus, ze droegen als titel *Alle verhalen van 1001 Nacht* en werden soms stiekem met rode oortjes gelezen wanneer de omstandigheden dat toestonden. Grote mensen-avonturen die voor jongeren ongeschikt werden geacht. Toen pas drong tot mij door dat de vogel Rokh thuis hoorde in een Arabisch verhalenboek.

Ook mijn kinderen genieten van de verhalen van Sindbad de Zeeman en de vogel Rokh. Zij hebben er ook stripboeken van. Maar om nu te zeggen dat zij snappen waarom Koning Shahriar alle vrouwen van de stad inclusief zijn sultane op zeep helpt... Hun strip legt die grote mensenproblematiek niet uit. En het is toch al een oud verhaal. De Arabische verzamelaar an-Nadïm zinspeelt er al op in 987 in zijn *Fihrist*:

> De eersten die vertellingen bedachten en te boek stelden waren Perzen (...) Het eerste boek van dit soort dat geschreven werd is de *Hazár Afsán* d.w.z. de *Alf khuráfa* (Duizend vertellingen), en de aanleiding daartoe was de volgende: Een hunner koningen was gewoon, als hij een vrouw getrouwd had en één nacht met haar had doorgebracht, haar de volgende morgen te doden. Nu huwde hij eens een vorstendochter die verstand en beleid had, Shahrazad geheten. Toen de koning bij haar zat, begon zij hem een verhaal te vertellen en wist dat te verlengen tot het einde van de nacht, wat de koning bewoog haar nog in leven te laten en haar de volgende nacht te vragen haar verhaal voort te zetten. Zo ging het elke nacht tot er duizend nachten verlopen waren. Ondertussen had de koningin een kind gekregen. Zij toonde hem dit nu en maakte hem de list bekend die ze had toegepast. De koning bewonderde haar verstand en daar ze zijn genegenheid verdiend had, spaarde hij haar leven. De koning had een huismeesteres, Dinarzade geheten, die de vorstin ter zijde stond.

Dezelfde Nadïm vertelt dat de Arabieren het maken van verhalenboeken van de Perzen hadden geleerd en dat zekere Jakhshyari een collectie van 480 verhalen had bijeengebracht bij zijn dood en tot 1000 had willen doorgaan om de Hazár Afsán te evenaren. Hij liet vertellers van volksverhalen komen en deelde de verhalen in op afkomst van Arabieren, Perzen, Grieken enzovoorts. Elke nacht werd een verhaal toebedeeld van 50 bladzijden ongeveer en zo is het niet onbegrijpelijk dat de titel *Duizend Nachten*, de plaats in nam van *Duizend Vertellingen.* We weten niet of Jakhshyari's collectie het begin is geweest van de ons bekende *Duizend en één Nacht.* Het is aannemelijk dat het werk op een gelijksoortige wijze ontstaan is. De geleerde letterkundigen van die tijd waren verzot op het aanleggen van grote collecties verhalen en uiteenzettingen over alle mogelijke onderwerpen: sprookjes, reisverhalen, genealogieën, kronieken, poëtica, schrijfkunst, grammatica, medicijnen, sterrekunde, muziek, plant- en dierkunde raadsels, spreekwoorden en anecdotes.

Ze richtten zich daarbij ook op speciale doelgroepen: ministers, schrijvers, prinsen, minnaars en korangeleerden. Vooral de collectievorming van verhalen over de Profeet Mohammed en zijn gezellen, de zogenaamde *Tradities*, had dit genre van didaktische literatuur, in het Arabisch *adab* geheten, sterk bevorderd.

In de *Duizend en één Nacht* zijn talloze passages en personages te vinden die aan de vroege *adab*literatuur ontleend zijn. Verhalen over woestijndemons, oude dichters, volkstypen, schelmen en Arabische vorsten, didaktische verhalen, de kortere liefdesavonturen waarin bedoeïenenopvattingen over liefde zijn weerspiegeld hebben ongetwijfeld een Arabische oorsprong. De koningsverhalen, verhalen over vrome mannen, dierenfabels dateren uit een ver Indisch verleden. Sprookjes met goede geesten en feeën en verhalen met Perzische namen stammen in elk geval uit Perzië. Een waarneembaar moment van transfer van Indisch verhaalgoed naar de Arabische literatuur had plaats rond 750. Toen vertaalde de Pers Ibn al-Muqaffa^c de Indische *Fabels van Bidpai* uit het Pahlawi in het Arabisch. De kern van deze cyclus van dierenverhalen wordt gevormd door 5 verhalen, waarvan het eerste de geschiedenis vertelt van twee woestijnvossen *Kalila en Dimna* die hun naam aan het boek gegeven hebben. Niet alleen hebben de Arabieren daardoor voor het eerst kennis gemaakt met een goed gestruktureerde *raamvertelling*, een model dus voor de opbouw van omvangrijkere verhaalcollecties, ze hebben ook bijgedragen tot het ontstaan van de Vos Reinaartverhalen in Europa.

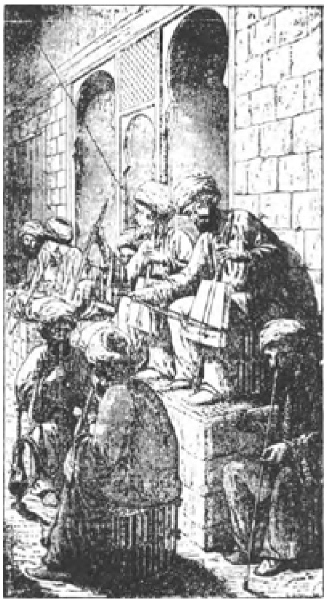
De veelheid die de titel *Duizend en één Nacht* suggereert vinden we ook in de tekst. Motieven zijn ontleend aan de Indische, Perzische,Oud-Babylonische, Oud-Arabische, Iraakse, Syrische, Egyptische en zelfs aan de Griekse literatuur.

De *Duizend en één Nacht* omvat sprookjes, dierenfabels, sagen, legenden, leerzame geschiedenissen en anecdotes, boerten en woordgrappen, enkele omvangrijke ridderverhalen, reisverhalen, schelmenverhalen en stichtende verhalen.

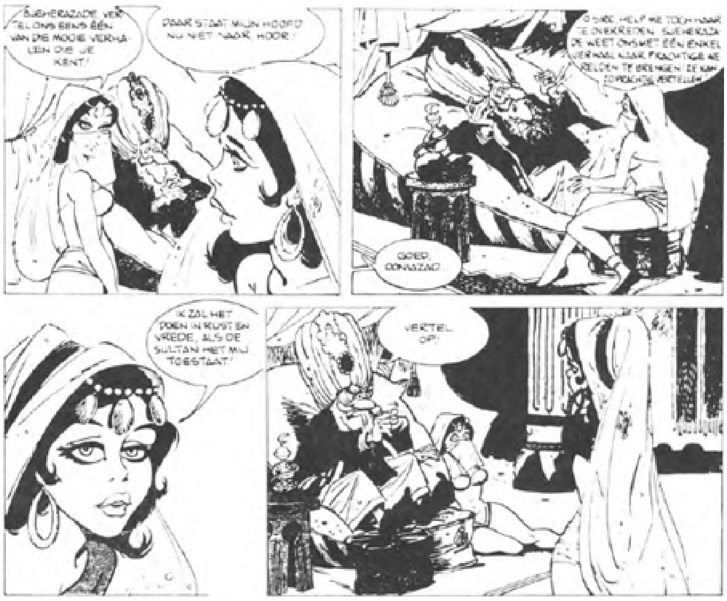
Dit alles wordt gebracht in proza, rijmproza en poëzie, de drie stijlvormen die het Arabisch kent.

Maar wanneer is dit alles op schrift gesteld? De collectie waarover de eerste vertaler Galland rond 1700 beschikte was aanzienlijk kleiner dan de recensie die in de 18de eeuw tot stand gekomen moet zijn en bekend als Zotenbergrecensie (ZER) de basis vormde voor de 19de eeuwse tekstedities.

Het is dus aannemelijk dat de meeste verhalen, ondanks het feit dat ze in een eerste versie naar aanleiding van de Perzische *Hazár Afsán* bijeengezet zijn hun definitieve vorm pas laat gevonden hebben. Men kan er van uitgaan dat in dezelfde tijd dat Ibn al-Muqaffa' zijn *Kalila wa Dimna* vertaalde, in de achtste eeuw dus, ook ander Perzisch werk vertaald is, wellicht door dezelfde schrijversschool als die van Ibn al-Muqaffa' te Baghdad. De vertaalde *Hazár Afsân* zou als raamvertelling benut zijn om andere gelijksoortige verhalen te integreren waarin een boze demon of koning door verhalen van slechte voornemens moet worden afgebracht. De eerste verhalen van de uiteindelijke *Alf laila wa laila* zouden daartoe behoren. De cyclus zou zich in Baghdad verrijkt hebben met verhalen over het hofleven, Haroen ar-Rashied in vol ornaat of incognito, en vervolgens in de 12de eeuw erg populair zijn geworden in Egypte waar het volksleven van de stad Cairo zijn eigen stempel op de vormgeving drukte en een gedeelte van de verhalen toevoegde. Daar moeten in elk geval de belevenissen van de Mamelukkenvorst Baibars (1260-1277) in de cyclus zijn opgenomen en alle verhalen waarin sprake is van koffie, geweren en tabak. Hoe het ook zij, vanaf de twaalfde eeuw was er een *Alf laila wa laila* in omloop en naderde dit anonieme werk zijn voltooiing.



PERFORMANCE
voordrachtsgroep volksverhalen (Lane, Manners p. 399)


SHEHERAZADE, VERTEL ONS EENS ÉÉN VAN DIE MOOIE VERHALEN DIE JE KENT!
DAAR STAAT MIJN HOOFD NU NIET NAAR, HOOR!
O SIRE, HELP ME TOCH HAAR TE OVERREDEN. SHEHERAZADE WEET ONS MET ÉÉN ENKEL VERHAAL NAAR PRACHTIGE WERELDEN TE BRENGEN. ZE KAN ZO PRACHTIG VERTELLEN
GOED, DONIAZAD...
IK ZAL HET DOEN IN RUST EN VREDE, ALS DE SULTAN HET MIJ TOESTAAT!
VERTEL OP!

1001 Nacht voor kinderen: Sheherazade als praatgrage pin-up (uit: Sindbad de Zeeman (Klassieke kinderverhalen), Semic-Press, Amsterdam 1978 - tekening van Chiqui de la Fuente)

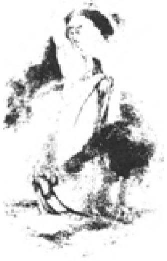
Inhoud, ontstaans- en vertalingsgeschiedenis van de *Alf laila wa laila* zijn overzichtelijker geworden dank zij Mia I. Gerhardt's *The Art of Story-telling*, een boek dat de verdienste heeft inzicht te geven in de structuur van de belangrijkste verhalen, gerangschikt volgens genres, maar onvoldoende in gaat op de eigenheden van de Arabische tekst. Daar de auteur geen Arabisch kent mag men dit ook niet verwachten. Hier en daar voel ik dit toch wel als een handicap. Gerhardt's boek blijft voorlopig het bruikbaarste overzicht. Daarnaast is nuttig Nikita Elisséeeff's *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits* vooral vanwege zijn alfabetische registratie van een groot aantal thema's en motieven. Het brengt bovendien alle verhalen visueel in beeld, zodat men een idee krijgt van de lengte van de teksteenheden, verdeeld over de 1001 nachten. Ook laat het overzichtelijk zien waar in de belangrijkste tekstedities en vertalingen een verhaal is terug te vinden of niet.

Onmisbaar voor de student van de verhalencyclus lijkt mij Enno Littmann's *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten.* Deze wetenschappelijk geheel verantwoorde en nauwgezette vertaling en de keuze van teksten die daaraan ten grondslag ligt vormt het gelukkige eindresultaat van een verwarrende vertalingsgeschiedenis van de *Alf laila wa laila*, zo verwarrend dat wij in Nederland ondanks een aantal vertalingen, of liever bewerkingen naar het Engels of naar het Frans nog steeds niet beschikken over een ordentelijke en volledige uitgave van de Duizend en één Nacht. Voor de volledigheid: Littmann's Anhang bij het twaalfde deel van zijn vertaling geeft de student alle informatie die hij nodig heeft om de lezing van het werk met vrucht aan te pakken.

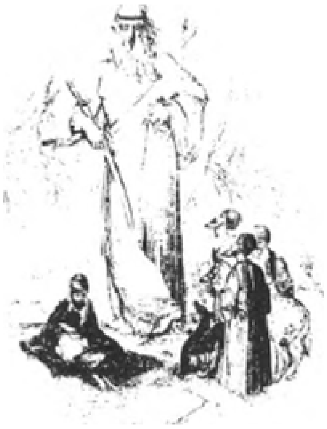
Vertalen is verraden

In het jaar 1670 vertrekt uit Parijs de Franse ambassadeur voor het Ottomaanse rijk Nointel naar Constantinopel. In zijn gezelschap bevindt zich een pas afgestudeerde student Oosterse talen die hem als tolk ter zijde zal staan. Zijn naam is Antoine Galland. Molière heeft zojuist zijn *Le Bourgeois gentilhomme* ten tonele gevoerd, en daarmee ingespeeld op een thema dat de tijdgenoten bezig houdt: de wondere wereld van het oosten. Europa heeft zijn religieus fanatisme wat afgelegd; de Islam, in de middeleeuwen gevreesd om zijn religieus en cultureel overwicht, is verder van huis komen te liggen, Spanje is weer een christelijk land geworden na de Reconquista, de Kruistochten worden door de aanhangers van de Verlichting niet langer uitsluitend positief gewaardeerd, en de Ottomanen sinds het jaar van Luthers proclamatie in Wittemberg (1517) de machtigste heersers van de Islam, hebben zich efficiënte bestuurders getoond, met gevoel voor plaatselijke verhoudingen in hun veelkleurig rijk.

Zij vormen kortom een politieke macht, waarmee de Europese mogendheden in de 17de eeuw rekening wensten te houden. Steeds meer kooplieden, diplomaten en andere geïnteresseerden gaan ter plekke kennis maken. In datzelfde jaar 1670 sticht Colbert *la Compagnie du Levant.* De koloniale geest ontwaakt, de handel met het Oosten bloeit, en exotisme neemt de plaats in van classicisme. Men duikt niet meer in het verleden, men gaat de verte tegemoet. De oriëntalistiek begint zijn vruchten af te leveren, en Antoine Galland is één van de eerste. De vertaling van een aantal Arabische volksverhalen die in 1704 verscheen bij de Weduwe Barbin onder de titel *Livre des Mille et une Nuit* (sic), *Contes Arabes traduits en Francais, par M. Galland* kwam dus op het juiste moment. De bijval was groot voor dit werk dat tot 1717 in 12 delen verscheen. De ontwikkelde dames en heren die elkaar ontmoetten tijdens de ontvangst en van de Hertogin van Maine en de Marquise d'O lazen met graagte al die wonderlijke, fantastische belevenissen van Sindbad, Aladdin en Ali Baba. En al kuiste Monsieur Galland de erotische avonturen van zijn helden en heldinnen danig en paste hij ze aan aan de Franse stijl van leven, zij spraken nog voldoende tot de verbeelding van deze kringen waarin gesprekken over relaties, galanterieën en amour tot de bon ton behoorden.



De Koopman en de Demon de hier afgebeelde demon is van het machtigste soort, een *marid*, soort Gotfather (Lane p. 39)

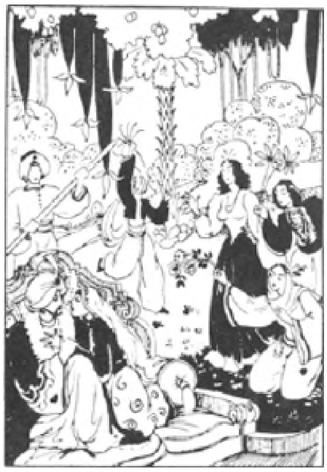


De Koopman, de Demon en de drie Sheiks (Lane p. 51)
19de eeuw / westers

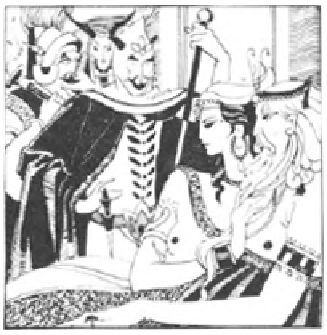
Voor zoekers naar de authentieke tekst van de *Alf laila wa laila* werd echter met deze eerste vertaling een dwaalweg aangewezen, zodat de eerste ditmaal niet de beste was. Galland bezorgde in feite een vrije bewerking van tekst die heel onvolledig was en aangevuld met verhalen die niet bij de *Alf laila wa laila* behoorden. Het is bijna verbijsterend om te zien hot de vertalers van welk Arabisch manuscript van de *Alf laila wa laila* ook hun uiterste best deden om de Europese lezer de verhalen in hun oorspronkelijke opmaak te onthouden. Er was altijd wel een reden om de oorspronkelijke tekst te mishandelen. De belangrijkste factor die hier meespeelde was wellicht de opvatting dat het hier ging om verhalen en gedichten die tot in de negentiende eeuw nog in Arabische kring *tot vermaak* van de toehoorders life werden voorgedragen. Galland is tijdens zijn reizen in de Levant ongetwijfeld getuige geweest van zulke seances in vooraanstaande koffiehuizen in Constantinopel, Damascus of Cairo.

Men kende verschillende groepen voordrachtskunstenaars. Zij waren groepsgewijs gespecialiseerd in volksverhalen. De gelukkigsten waren in bezit van een handgeschreven tekst, de bekwaamsten kenden hele volksepossen uit hun hoofd zoals *Het leven van Antar, Het leven van Abu Zaid en Het leven van Baibars.* Bij deze voordrachten wisselden proza- en poëziefragmenten elkaar af. Het proza werd geneciteerd, de poëzie gezongen met ondersteuning van een eensnarige viool, de *rabáb ash-shâ-ir.* De afwisseling van proza en poëzie vinden we ook in de Arabische tekst van *Alf laila wa laila.* Zij is wezenlijk voor het genre. De poëzie onderstreepte de belangrijkste momenten in het verhaal. Zij bevatte lyrisch commentaar op het vertelde en kwam vaak op dramatische hoogtepunten aan de orde. Naar het gevoel van veel vertalers en bewerkers vertraagde dit echter de voortgang van de vertelling, dus lieten ze de poëzie geheel of gedeeltelijk weg, zelfs de Engelsman Edward William Lane die in zijn *Manners and Customs of the Modern Egyptians* de voordracht van de volksverhalen zo fraai beschreven heeft en die in 1839 een nieuwe vertaling van *Alf laila wa laila* ondernam op basis van een zojuist verschenen, wetenschappelijk verantwoorde teksteditie (de zogenaamde Bulaq/Cairo - editie). Toch schroomde deze erudiete man niet om de algemene waardering voor Galland's onderneming te ondergraven:

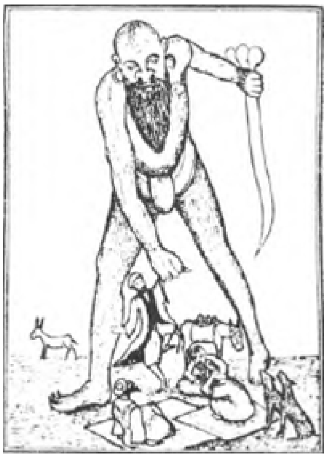
> Several persons, and among them some of high and deserved reputation as Arabic scholars, have pronounced an opinion that his version is an *improvement* upon the original. That ‘The Thousand and One Nights’ may be greatly improved, I must readily admit; but as confidently do I assert that Galland has excessively *perverted* the work. His accquintance with Arab manners and customs was insufficient to preserve him always from errors of the grossest description, and by the *style* of his version he has given to the whole a false character.



uit een boek voor intellectuelen: westerse tekenstijl



20ste eeuw / arabisch



De Koopman en de Demon uit een volkseditie / Cairo

De grootste fout van Galland was volgens Lane dat hij de eigenheden van het Arabische leven in de oorspronkelijke tekst niet heeft opgemerkt en daardoor een vlak, algmeeen geldend beeld heeft geschilderd van de oosterlingen. De verdienste van Lane was dat hij er vanuit zijn kennis van Egypte in slaagde een vertaling te leveren die een waarheidsgetrouw beeld gaf van de lokaties en gewoonten die in *de Alf laila wa laila*, zoals die rond 1800 circuleerde, geschilderd werden. Waardevol is zijn vertaling vooral vanwege een omvangrijk en informatief notenapparaat.

Voor wie volledigheid wil is het belangrijkste bezwaar tegen Lane's vertaling dat ze een selectie is. Omdat het een boek moest worden voor het hele gezin hield hij zorgvuldig alle langdradige en scabreuze verhalen buiten zijn keus. Ook de poëtische passage kortte hij danig in.

Professor de Goeie had daar in De Gids van september 1886 in het geheel geen moeite mee. Hij prijst de Engelsman zelfs omdat hij passages van het oorspronkelijke werk gewijzigd had,

> die voor Europeesche lezers te plat of te ruw waren (...) Ik vind dat Lane daaraan wel gedaan heeft en kies door dit te zeggen openlijk partij tegen Burton, die thans eene volledige en letterlijke vertaling van het werk geeft, die voor geleerden onnodig is, voor ongeletterden slechts schadelijk kan zijn, en waarvan misschien de hoofdverdienste is, dat

> het de rijkdom der Engelsche bordeel taal bekend maakt.

Het Victoriaanse vooroordeel dat sexualiteit geen onderwerp voor erkend vermaak of studie mag zijn, tenzij in zeer bedekte termen, heeft vertalers en bewerkers van de 1001 Nacht tot na de tweede wereldoorlog zwaar parten gespeeld.

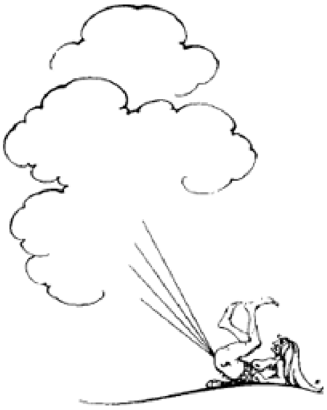
Van de weeromstuit gingen de stoutmoedigen en libertijnen onder hen juist het accent leggen op de erotische passages. Bovengenoemde Burton is daar een voorbeeld van. Sir Richard Burton was een extravagante persoonlijkheid en hield ervan grenzen te overschrijden. Op die manier ontdekte hij het Tanganyikameer, bezocht voor westerlingen verboden heilige steden Mekka en Hirar en presenteerde een volledige vertaling van de *Alf laila wa laila*, inclusief de gelaakte scenes. Ook bij dit vertaalwerk, dat in 1885 door een privé-uitgave in tien delen publiek werd, overschreed Burton grenzen. Hij schroomde niet grotelijks af te kijken bij zijn vriend, de dichter John Payne. Vrijgezel Payne zat niet zoals Burton om geld verlegen. Hij had tussen 1882 en 1884 al een volledige ongekuiste vertaling van *Alf laila wa laila* geproduceerd. De beperkte oplage van 500 stuks verdween in het commerciële niets. Een exemplaar van de Payne-vertaling zou nu ongetwijfeld onbetaalbaar zijn. Payne schijnt er overigens weinig moeite mee gehad te hebben dat Burton hem niet alleen de wind uit de zeilen nam, maar ook grote passages nagenoeg letterlijk copieerde. Hoe het ook zij, hoewel Burton's privé-oplage de deur uitvloog, was hij toch verplicht volgende oplagen lichtelijk te kuisen van hun opkuise inhoud.

Interessant was de Burton vertaling niet alleen vanwege haar volledigheid, ze is ook voorzien van een grote hoeveelheid anthropologische noten, door Elisséeff gekarakteriseerd als ‘une collection de choses dégradantes et une sorte de statistique du vice’, door Gerhardt beschouwd als ‘self-expression’. Blijft staan dat Burton's vertaling de jongste Engelse vertaling van betekenis is en de enige volledige.

In Frankrijk heeft het lang geduurd voordat Galland concurrentie kreeg. Nog in 1843 publiceerde M. Lehuby met de kerkelijke goedkeuring van Monsieur l'Abbé Lejeune, kanunnik van de faculteit der theologie te Rouaan, een nieuwe, verbeterde editie van Galland's werk. Het is een voorbeeld van het soort gekuiste uitgaven van belangrijke werken uit de wereldliteratuur dat de Roomse Kerk haar gelovigen toestond te lezen. Twee zaken vallen daarin op: het volstrekt elimineren van alle sexuele toespelingen en het inbrengen van apologetische verklaringen omtrent de slechtheid van de Islam en zijn valse profeet Mohammed (bijv. p. 10) en dat in een werk dat oorspronkelijk door moslims geschreven was!

Een schok echter veroorzaakte in deze kringen de vertaling van Dr. Mardrus, verschenen tussen 1899 en 1906. De doelgroep van de dokter uit Cairo was dan ook een heel andere. Omdat deze vertaling in Nederlandse omzetting nog steeds herdrukt wordt hierover nog een enkel woord. Mardrus pretendeerde een letterlijke en volledige vertaling te geven van de Bulaqtekst, aangevuld met fragmenten uit andere tekstedities. De vertaling is noch letterlijk noch compleet. In feite is meer dan de helft van de Arabische tekst niet vertaald. De dokter beperkte zich hoofdzakelijk tot de liefdesverhalen. Ook was de vertaling niet letterlijk. Mardrus ging als een chirurg tekeer en sneed en snoeide naar hartelust, liet passages weg die hem niet bevielen en schroomde niet transplantaties toe te passen in de vorm van uitweidingen die weinig met de inhoud van de Arabische tekst en alles met de erotische fantasieën van de dokter te maken hadden. Het geheel vulde hij aan met soortgelijke verhalen uit andere 1001 Nacht-edities en uit collecties die daarmee niets van doen hadden zoals *Contes arabes modernes* van Spitta Bey en Artin Pascha's *Contes populaires inédits de la vallée du Nil.*

Mardrus sprong met de plaatsing van de verhalen bovendien zo om dat van de oorspronkelijke raamstruktuur vaak niets meer terug te vinden is. Gerhardt karakteriseert Mardrus' produkt als ‘boulevard literature of the Paris 1900s’. Door zijn keuze en wijze van vertalen heeft hij een foutief namelijk oversexed beeld gegeven van de *Alf laila wa laila.* Het is dat beeld van de 1001 Nacht dat de moderne Nederlander krijgt voorgehouden in de beschikbare vertalingen, en waar bijvoorbeeld Paul Rodenko op inhaakt in zijn overigens geestige bewerkingen. Het andere beeld is het beeld dat de kinderen te zien krijgen in de bewerkingen van Sindbad de Zeeman en Ali Baba en dergelijke voor Strip en Televisie: het is leuk, het is spannend, maar niet echt gebeurd.



De zevenenveertigste nacht. En plotseling staken haar benen in de lucht en ontblootten in al hun belachelijke gruwelijkheid de behaarde bijzonderheden van haar gerimpelde huid. Nu liet de oude vrouw twee vreselijke winden, waarvan de ene een wolk van stof deed opstijgen en de andere als een dampende kolom ten hemel steeg.
uit de Parnassus-Manteau-uitgave met tekeningen van Anton Pieck (20ste eeuw / westers)

Vertellen is genezen

De *Decamerone* van Giovanni Boccacio, rond 1350 ontstaan, wordt wel eens vergeleken met de *Alf laila wa laila.* In beide verhalencollecties wordt in een wat kunstmatig kader, tegen de achtergrond van doodsdreiging, een bont tableau geschilderd van pechvogels en geluksvogels, van streken die vrouwen mannen en mannen vrouwen aandoen. De geschiedenis van de *Decamerone* is genoegzaam bekend. Tegen de achtergrond van de hevige pestepidemie van 1348 vluchten zeven meisjes en drie jongemannen voor twee weken de stad Florence uit en zoeken bij elkaar beschutting op het platte land.

Het vertellen van verhalen heeft een essentiële funktie in hun samenzijn. De zeden van de tijd gedogen niet dat zij van dit ongebruikelijk samenzijn van mannen en vrouwen misbruik maken. Zij ontsnappen aan de dood van lichaam (door de pest) en ziel (door zonde) door elkaar pikante verhalen te vertellen en daarmee de sexuele spanning op te heffen. Ze vertellen gedurende 10 dagen elk tien verhalen, in totaal honderd dus. Dagelijks fungeert één van hen als koning of koningin en geeft een thema op.

De samenhang van de verhalen is betrekkelijk losjes. Het vertellen is niet essentieel om aan de dood ontsnappen en er is weinig tegen om dit kaderverhaal met Gerhardt een *entertaining frame* (‘amusementskader’) te noemen.

De *Duizend en één Nacht* bestaat uit een veel groter aantal verhalen, het is een geheel van losse verhalen en verhalengroepen waarvan er enkele hun samenhang vinden in zo'n entertaining frame. Een goed voorbeeld daarvan is de Sindbad de Zeemanreeks. De raamvertelling waarbinnen de nachten zich afspelen is niet alleen 'entertaining'. De vertelling van de viziersdochter en de wrede koning moet al heel oud zijn en gaat terug op drie Indische verhaalmotieven:

motief 1: een man wordt door zijn vrouw bedrogen maar troost zich als hij ziet dat anderen er nog beroerder aan toe zijn;

motief 2: een boosaardige demon delft het onderspit tegen zijn vrouw die hem met anderen bedriegt;

motief 3: een meisje weet gevaar van haarzelf en haar vader af te wenden door verhalen te vertellen.

Het begin van de *1001 Nacht* luidt aldus:

Een Sassanidenvorst had heel lang geleden twee zoons Shahriar en Shahzaman. De oudste erfde zijn rijk bij zijn dood. De jongste vestigde zich een eigen koninkrijk. Na lange tijd wil hij zijn broer bezoeken, betrapt zijn vrouw vlak voor zijn vertrek op overspel, doodt haar en reist bedroefd af. De broers vinden elkaar, gaan op jacht, de jongste keert voor een behoefte naar het paleis terug en betrapt de vrouw van zijn broer tijdens een sexuele orgie met slavinnen en negers. *Hij voelt zich opgelucht* (motief 1), dan is ook Shahriar getuige van het tafereel, hij doodt alle vrouwen in het paleis en vertrekt met zijn broer op zoek naar raad. Zij ontmoeten een demon in gezelschap van een prachtige vrouw. De demon gaat slapen. De vrouw dwingt de twee vorsten tot sexuele gemeenschap en toont hen vervolgens een snoer vol ringen van mannen met wie zij *de demon bedrogen heeft* (motief 2). De vorsten keren terug in hun funktie. Zij zijn getroost (motief 1 verdubbeld). Shahriar ziet in het vervolg niet af van bijslaap, maar laat de vrouwen de day after the night before onthalzen zoals an-Nadim al meldde in de *Fihrist.* Dan komt echter het edelmoedige meisje naar voren dat Sheherazade heet; zij besluit zichzelf en haar zusters te redden door zich voor de koning beschikbaar te stellen, en door middel van verhalen (motief 3) hem aan zich te binden en zo *de doodslag te voorkomen.*

Dit kaderverhaal leidt de 1001 Nacht in. Het is niet alleen 'entertaining', maar ook '*time-gaimng*'. De dood wordt er mee uitgesteld en daarvan komt afstel wanneer Sheherazade na 1001 nachten de koning verrast met de drie zonen die ze hem inmiddels gebaard heeft. Maar ook zonder dat zou de koning in haar de vrouwen hun boosaardigheid vergeven hebben omdat door haar woorden zijn gemoed tot rust gekomen was.

De eerste verhalen die Sheherazade - op uitnodiging van haar zuster Dinazade en met toestemming van de Koning vertelt draaien om hetzelfde thema: vrouwen bedriegen mannen, hebben macht over mannen (de trouweloze koningsvrouwen, de vrouw van de demon), maar ze redden ze ook omdat ze over toverkracht beschikken. Zo toveren vrouwen in *De Koopman en de Demon* mannen en rivalen om in weerloze dieren, maar andere vrouwen treden met diezelfde tovermacht weer reddend op. Sheherazades toverkracht is haar vertelkunst. Vooral in de eerste verhalen eindigt een nacht vaak op een kritiek moment, juist als in een televisieserie, wanneer een mes geheven wordt voor een dodelijke stoot (na 1ste nacht), wanneer een gedaanteverandering plaats moet vinden (na 3de nacht), wanneer dreiging wordt uitgesproken, (na 5de nacht). In elk geval wordt steeds vermeden dat het einde van een verhaal samenvalt met het einde van een nacht, zodat de spanning er in blijft. Door te vertellen wordt het kwaad dat in de koning broeit tegengehouden en uiteindelijk bezworen.

Het vertellen krijgt een beslissende funktie wanneer het leven van iemand er van af hangt. Men kan dan spreken van een *ransom-frame* ('aflossingskader'). Dat is bijvoorbeeld het geval in *De Koopman en de Demon*, een van de oudste raamvertellingen van de cyclus:

Een koopman op reis doodt de (onzichtbare) zoon van een demon met een dadelpit. De demon eist zijn leven op. De koopman krijgt uitstel om afscheid te nemen van zijn familie en zijn zaken te regelen. Als hij na een jaar terugkomt om te sterven ontmoet hij daar drie oude mannen. Juist dan meldt de demon zich om de koopman te doden. De mannen smeken de demon het leven van de koopman te redden in ruil voor een verhaal. De demon beloont elk verhaal met 1/3 van het leven van de koopman en zo wordt de koopman gered.

Dit verhaal is vermoedelijk van oud-arabische oorsprong. Mohammed zou het al aan zijn vrouw Aisha verteld hebben in een primitievere vorm.

Wij vinden er de verhoudingen van het kaderverhaal in weerspiegeld. De inzet van het vertellen is hoog, een mensenleven hangt ervan af. Het is een patroon dat in complexere vorm terug komt in *De drie dames van Baghdad* en in *De gebochelde.* Vertellen is heilzaam lijkt de Duizend-en-één-Nacht te zeggen, machtigen worden bedwongen, koningen van hun slapeloosheid bevrijd.

R. Hawari, ‘Antoine Galland's translation of the Arabian Nights’ in: *Revue de Littérature Comparée* 54 (1980) 150-164

P. Heine, ‘Wein und Weinkonsum in 1001 Nacht’ in: XIX Deutscher Orientalistentag 1975, 453-462

G. Knipp, ‘The Arabian Nights in England’ in *Journal of Arabic Literature* 5 (1974) 44-54

S. Segert, ‘Zu den altorientalischen Motiven in “Tausend und einer Nacht”’ in: *Archiva Orientalia* 31 (1963) 630-634

A.F. Wright, ‘The oldest documentation evidence for the title “Alf layla wa-layla”’ ‘in JAOS 78 (1958) 301-303

N.J. Dawood, *Tales from the Thousand and One Nights*, Translated with an introduction by -. Penguin Books, 1973

Nederlandse vertalingen

Een Nederlandse vertaling uit het Arabisch heeft tot op heden niet plaats gevonden voor zover ik weet.

De eerste Nederlandse vertaling verscheen in 1732 te Amsterdam in 12 delen onder de titel *Duizend en één Nacht* anoniem op basis van de Gallandversie. Een Vlaamse versie volgde in 1788 te Gend van de hand van J.B. Rommel: *De duyzind en eenen Nagt.*

Gerard Keller bezorgde in 1889 een zeer fraaie uitgave op basis van een bewerking van de vertaling van Lane: *Duizend en één Nacht.* Verschenen bij de gebroeders E. en M. Cohen te Nijmegen en Arnhem ‘met meer dan 3000 illustratiën van Gust. Doré en anderen’.

Na de tweede wereldoorlog verschenen tegelijkertijd bij Veen in Amsterdam en bij Parnassus aldaar fraaie kado uitgaven van de 1001 Nacht. De Parnassus-uitgave was gebaseerd op Mardrus en verscheen al vanaf 1943 onder redaktie van Albert Helman met illustraties van Anton Pieck, de Veen-uitgave startte in 1947 op basis van Galland's tekst onder bewerking van Jan Vercammen en Cyriel M. Verleyen, een Belgische uitgave feitelijk en waarschijnlijk bedoeld om rooms tegengif te bieden tegen de scabreuze tekst van Helman c.s.

In 1975 verscheen bij A. Manteau te Brussel en Den Haag een paperback - editie van de Parnassusuitgave. Deze is nog in de boekhandel verkrijgbaar.

Met dank aan Greetje Heemskerk en Arie Schippers voor het aan mij verstrekte bibliografisch materiaal.

Ad Breedveld

De bevrijding van Assepoester

Het sprookje als slaappil of als peppil?[1]

Over de opdringerige sprookjes van onze bewustzijnsindustrie wil ik het hier niet hebben. James Bond, Tarzan en Jo Durand; Chick, Candy en Lolita; Saskia, Bouquet en Moederliefde; Privé, Story en Rits, Ons Koningshuis, Libelle en Avenue; Zero, Playboy en Penthouse; Kuifje, Lucky Luck en Jan, Jans en de Kinderen; Donald Duck, Eppo en Tina - al die sprookjes worden immers zo bewust als slaappil geproduceerd en geconsumeerd, als regelmatige ontsnapping aan de dagelijkse frustraties, dat geen volwassene ze verwart met het echte leven. Alleen kinderen, debielen en artiesten - die soepel mee moeten drijven met de willekeur van de machthebbende volwassenen - mogen die fantasiewereldjes nog verwisselen met de echte wereld zonder gelijk voor gek versleten te worden[2].

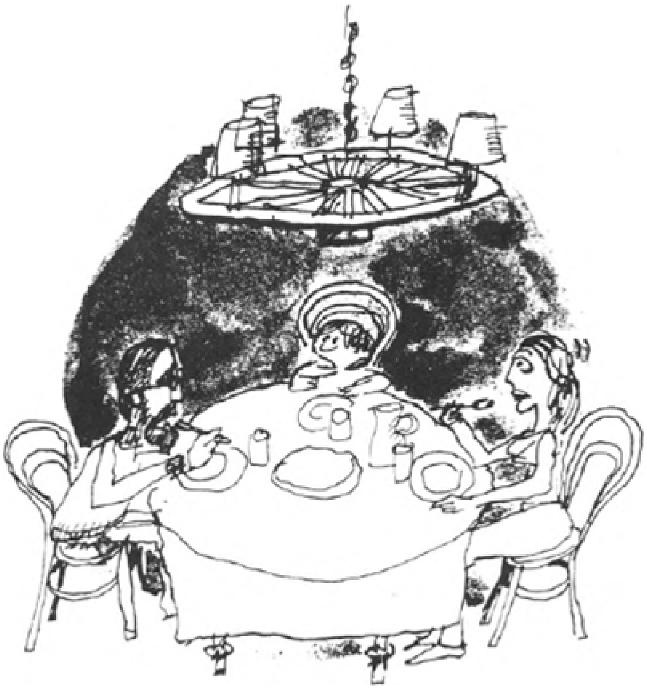
Interessanter vind ik het gebruik van sprookjes in allerlei alternatieve kringen. Daarin wordt op verschillende manieren geprobeerd het sprookje wèl in verband te brengen met hef, dagelijkse leven. De Honderd en Een Zilveren en Gouden Sprookjes van de Lage Landen, van Eelke de Jong en Hans Sleutelaar, bereikten enorme oplagen. Olie B. Bommel, De Tovenaar van Fop en Woody Allen geven keer op keer satirische knipogen naar de werkelijkheid. Allerlei spirituele subculturen lezen Tolkien, Lord Dunsany, Hesse en andere sprookjes om de waarheid in het leven te pakken te krijgen. En de Internationale Nieuwe Scène gebruikt vaak sprookjes om de rijke verzetstraditie van Van Onderen te laten zien. In al deze gevallen draait het om zaken die in het dagelijkse leven niet zonder represaille gezegd of gedaan kunnen worden. Om vertalingen van verdrongen nachtmerries en heimelijke utopieën. Om wensdromen over een mooier, rijker en gelukkiger leven.

Ik wil in dit artikel stilstaan bij de aard van het gefantaseer in verschillende alternatieve sprookjesboeken die op het ogenblik op de markt zijn.[3] Daarbij zal ik me niet bekommeren om genre-problemen (sprookje, mythe, sage, fabel, parabel of volksverhaal?).[4] En ook een uitputtende behandeling van andere sprookjeskenmerken laat ik graag aan de echte geleerden over. Sprookjes zijn voor mij verhalen waarin een mooiere wereld tot leven komt doordat - met fantastiese listen, talenten of tovenarij - grenzen worden overschreden die in het dagelijkse leven niet overschreden kunnen worden. En wat mij in sprookjes interesseert is of er magisch of realistisch gefantaseerd wordt om die grenzen te overschrijden. Hoe realistischer de middelen zijn waarmee het happy end bereikt wordt, hoe dichter ze bij mijn eigen mogelijkheden staan, des te mooier vind ik het sprookje.

In een Sextant-artikel over ‘Sexuele fantasieën van de vrouw’[5] wordt een verhelderend onderscheid gemaakt tussen fantasieën die de eigen werkelijkheid willen verbeteren, en fantasieën die béter zijn dan die werkelijkheid en ervoor in de plaats willen komen. Een soortgelijk onderscheid maak ik voor sprookjesfantasieën. Wordt de werkelijkheid ontvlucht in gefantaseer? Of wordt met fantasie naar nieuwe oplossingen gezocht in de werkelijkheid? Laten we dat eens bekijken in een paar nog verkrijgbare volkssprookjes, kindersprookjes en spirituele sprookjes. Dan kunnen we aan het eind van het artikel nog een paar bewust ‘emanciperende’ sprookjes beoordelen.

Volkssprookjes

Sprookjes werden oorspronkelijk verteld door het ongeletterde volk, als amusement en versluierde vorm van wensdroom, protest en opstand. Zo gaat de sluwe Reintje de Vos terug tot Griekse en Indiase dierfabels, en wordt hij in de Reformatie in schotschriften van de opstandige Boeren ingezet tegen de Paapse veelvraten. In West-Europa werden de volkssprookjes na de Verlichting opgetekend door de Romantici en steeds verder bijgeschaafd voor de opvoedkundige bladen en de kinderkamers van de bourgeoisie. Pas in deze eeuw werden ze weer in hun oorspronkelijke versie serieus genomen door volwassenen, opgepoetst en becommentarieerd met de diepste psychologische waarheden. Een aardig beeld van de oorspronkelijke sociale betekenis van sprookjes, en van de vertrutting ervan in de kinderkamer, is te vinden in '*Der kluge Knecht*' van Uwe Wandrey.[6.]



Illustratie van Claudius uit *Er was eens*, politieke fabels door Claudius

‘Sprookjes ontstonden in een tijd toen boeken aan de hogere standen was voorbehouden en geschreven literatuur alleen maar aan de hoven, later aan de universiteiten en scholen voor de hogere burgerij werd bedreven. Het volk werkte. Toch bezat het naast de gepredikte bijbeltekst z'n eigen literaire cultuur. Ze werd als volkslied, ballade, poppenspel, klucht, sage, legende, mop, en voor alles als sprookje mondeling overgedragen en in die overlevering steeds veranderd. Pas in 1763 werd in Pruisen de algemene schoolplicht ingevoerd. Vanaf dat jaar, in andere Duitse gebieden misschien wat later, viel de noodzaak van mondelinge overlevering, dus van het sprookjesvertellen weg. Men kon ze nu immers nalezen in de verzameling die de gebroeders Grimm uitgaven vanaf 1812.

Populaire literatuur was voor de “ontwikkelde standen” lange tijd iets minderwaardigs, grof en primitief, niet kunstzinnig. De Romantici ontdekten haar en probeerden in haar de “volksziel”, die onder allerlei moraal- en kunstleren was bedolven, voor de ondergang te bewaren. Voor de laatste oplage van 1857 die de gebroeders Grimm zelf redigeerden, hadden ze 200 Duitse sprookjes verzameld. En de daarna tot op heden verschenen uitgaven van de “kinder- en huissprookjes” zijn nauwelijks te overzien. Toch valt één ding op: het aantal bekende sprookjes wordt steeds kleiner. Daarbij behoren *Hans en Grietje, Roodkapje, Sneeuwwitje, Assepoester, De Kikkerkoning, Tafeltje dek je, Rompelsteeltje* en misschien nog *Gelukkige Hans* en *De Bremer Stadsmuzikanten* en twee of drie andere. Naast deze sprookjes zijn er nauwelijks nog andere bekend. Kinderradio, toneel, tv, grammofoonplaat en stripboek vereeuwigen deze kleine keuze van 10 uit de 200. De voorkeur ging uit naar de sprookjes waarin veel tovenarij en hekserij zat. Het wonderbaarlijke was troef. Zo ontstond de indruk dat het wonderbaarlijke zelf het wezen van het sprookje zou zijn. De schijn bedriegt en de verdenking groeit dat het beeld van het sprookje wel erg vertekend werd.

Over wie handelen de meeste sprookjes? Om het kort samen te vatten: over arme mensen. De beginregels van de Grimmsprookjes stellen dat duidelijk en zonder omwegen: “Er was eens een arme boer...”; “Een afgedankte soldaat had niets meer om van te leven...”; “In een dorp woonde een arme oude vrouw...”; enzovoorts. Vader of leermeester sturen hun pupillen de wereld in omdat ze ze niet meer kunnen voeden. Ze moesten hun brood zelf gaan verdienen. De zwervende gezellen verlangen in laatste instantie naar dragelijk werk en een goed levensonderhoud. Maar de omstandigheden zijn meestal niet gunstig. De niet-vervulde wensen en verwachtingen roepen wonderen en tovenarij op die de rijkdom en het sociale aanzien opleveren.

Het wonderbaarlijke komt alleen daar voor waar de menselijke kracht van de eenling tekort schiet. Daar moeten reuzen, dwergen met geheime krachten en tenslotte de duivel bijspringen. Zij wijzen de verborgen weg naar onmetelijke schatten in grotten en laten rotsen springen. Of ze voorzien de arme held van bovenmenselijke krachten en listen zodat hij de uitgeloofde koningsdochter als echtgenote krijgt en het koninkrijk erbij. De dappere kleine man uit het volk, veelbeproefd, vaak opvallend door rechtschapenheid en grootmoedigheid, wordt heer over land en mensen. De duivel, in de christelijke leer de macht van het kwade, wordt bondgenoot van de eenvoudige mensen in de strijd tegen materiële uitbuiting en voor een rechtvaardiger organisatie van de wereld.’

Hieronder drie volkssprookjes met een duidelijk sociale funktie: de eenvoudige held slaagt erin, dankzij tovenarij, talent en list, om z'n schaapjes op het droge te krijgen. *Mergen en zijn vrienden* is een Russisch sprookjes waarin wonderen de held te hulp moeten komen.[7.] De eveneens Russische held in *De Kam* durft te vertrouwen op zijn eigen talenten, en met succes[8.]. En in het Groninger volkssprookje

De Ring van de Koningsdochter wordt het geluk nog veel nuchterder gegrepen: de boer in z'n beloning, wijst de verwende koningsdochter van de hand, en keert tevreden terug naar moeder de vrouw.[9.], [10.].

Mergen en zijn vriendjes

Lang, lang geleden woonde bij de Gorin, een bergbeekje, de dappere en goedhartige Mergen. Hij ging uit jagen en vissen en kwam nooit met lege handen thuis. Maar Mergen doodde nooit meer dieren dan hij voor zijn maaltijd nodig had. Eens ging hij op jacht en kwam bij een heel grote rivier die de Amoer heette. Nergens was er een dier te bekennen. Hij trok verder door een dicht woud, waar de tsaar een geweldige oude tijger was die over de andere dieren in de taiga heerste. Mergen bereikte de rand van het woud. Plotseling zag hij dat er een edelhert in een diep moeras was blijven steken. Het dier riep klagelijk: 'Help me toch Mergen, haal me alsublieft uit het moeras...' De jager kreeg medelijden en trok het dier eruit. Het hert schudde zich en zei: 'Mergen, als je me ooit nodig mocht hebben, roep me dan!' Nauwelijks had het hert dat gezegd of wég was het.

(Mergen loopt verder door het bos en helpt nog een mier, vanonder een takje, en een steur, die op het droge terecht was gekomen. Ook zij beloven hem hulp in nood).

De jager rustte nog wat uit en ging verder. Plotseling stond hij voor een onbekend dorp. Uit het grootste en rijkste huis kwamen een oude man, met heel slimme ogen, en een oude vrouw tevoorschijn. 'Wie ben je?', vroeg de oude man vriendelijk. 'Ik ben een jager', zei Mergen. 'Ik was in de taiga op jacht, ik zag jullie dorp en wilde wat rusten.' 'Kom maar binnen, je bent onze gast.' Nog voor Mergen om zich heen kon kijken hoorde hij het zachte gerinkel van bronzen hangers en op de drempel verscheen een heel mooi meisje. Haar bronzen gezicht glansde, de ogen schitterden en een vlecht zo zwart als de nacht viel in golven over haar rug. 'Bevalt mijn dochter je?', vroeg de oude. 'Er wonen heel wat mooie meisjes aan de Amoer, maar zo'n schoonheid heb ik nog nooit gezien', zei Mergen. Geef me haar tot vrouw. Ik zal je een grote koopsom brengen.' 'Dat gaat zo gemakkelijk niet', zei de slimme oude man. 'Wel honderd dappere jagers wilden mijn schoonzoon worden en zijn mijn slaven geworden. Je moet drie dingen doen. Kan je dat, dan word je mijn schoonzoon. Zo niet, dan word je mijn slaaf. Stem je toe of niet?'

'Ik stem toe!' riep Mergen zonder na te denken. 'Trouwe dienaars', riep de oude, 'breng me mijn ijzeren laarzen!' De dienaars sleepten met moeite de zware laarzen aan. 'Daar heb je ijzeren laarzen. Als je ze in één nacht kunt verslijten zal ik je de tweede taak opgeven.'

Mergen nam de laarzen en ging de taiga in. 'Om die laarzen te verslijten heb ik wel een paar levens nodig', dacht hij treurig. Maar plotseling herinnerde hij zich het edelhert. 'Edelhert, beste vriend!', riep hij, 'Kom me helpen!'. Nauwelijks was de echo weggestorven of het hert stond al voor hem. Mergen vertelde hem over zijn ongeluk. Het hert zei niets, deed de laarzen aan zijn voorpoten en snelde de bergen in. De vonken vlogen eraf. Mergen ging in het gras liggen en viel in slaap. Toen hij wakker werd stond het hert al voor hem. De jager keek naar zijn poten. Van de ijzeren laarzen waren alleen nog maar de schachten over. Mergen was zo blij dat hij zijn vriend een zoen op de donkere snuit gaf. Hij greep de laarzen en haastte zich naar het huis van de oude man. Hij bonkte hard tegen de muur en de oude man kwam naar buiten. Mergen wierp hem de overblijfsels van de laarzen voor de voeten en vroeg: 'Wat moet ik verder doen?' De oude kon van verbazing eerst geen woord uitbrengen.

(Zo hielpen ook de mieren en de steur hem bij de andere opdrachten: rondgestrooid gerst werd opgeraapt; een in de rivier gegooide ring werd teruggevonden).

'Hier heb je mijn dochter, dappere snelle jager', zei de oude man. 'Ik geef je haar tot vrouw. En neem mīj̄ erbij, met mijn slaven, mijn dienaren en het hele dorp!' Mergen antwoordde: 'Goed, maar van nu af aan bestaan er geen dienaren en geen slaven meer. We zullen allemaal gelijk en allemaal vrienden zijn!'

En sindsdien leefden ze allen nog lang en gelukkig. En de jagers kwamen nooit met lege handen thuis...

De kam

De pope had een dochter die nog onschuldig was. Toen de lente kwam zag hij dat z'n hooiland gemaaid moest worden, maar hij regelde het zo met verschillende arbeiders dat hij hen niet zou betalen als z'n dochter over het gras zou kunnen springen dat ze gemaaid hadden. Velen aksepteerden deze voorwaarde en waren verplicht naar huis te gaan zonder enige beloning voor hun werk, want zodra ze een flinke hoop gemaaid hadden kwam de dochter van de pope en sprong eroverheen.

Tenslotte kwam er een flinke kerel en die bood aan het gras van de priester te maaien. Hij kreeg de voorwaarden te horen, aksepteerde ze en begon te werken. Toen hij wat gras gemaaid had maakte hij er een hoop van en ging ernaast liggen. Toen trok hij z'n broek uit en maakte een stijve. Precies op dat moment kwam de dochter van de pope kijken hoe hij aan het werk was en omdat ze hem zo bezig zag vroeg ze: ‘Wat ben je aan het doen, moujik?’ - ‘Ik kijk naar m'n kam.’ - ‘Wat kam je daar dan mee?’ - ‘Als je wilt dan kam ik jou ermee. Ga maar op het hooi liggen!’ Het meisje deed het en de man kamde haar op een manier die zich laat raden. ‘Wat een goeie kam!’, zei de popovna toen ze weer opstond. Toen probeerde ze over de hoop te springen maar ze slaagde er alleen maar in haar goed te bevlekken. Ze ging naar haar vader en zei: ‘De hoop is te groot, ik kan er niet over springen.’ ‘Ah! dochter, dan hebben we beslist een prima man gevonden. Ik zal hem voor een jaar in dienst nemen.’ Toen de moujik z'n loon kwam vragen stond de pope hem niet toe weer weg te gaan. ‘Ik wil je een jaar in dienst houden, mijn vriend.’ - ‘Uitstekend, batouchka.’

Zo bleef de arbeider in het huis van de pope, tot grote tevredenheid van de popovna die 's nachts naar hem toe ging en zei: ‘Kam me een beetje!’ - ‘Nee, ik wil je niet voor niks kammen. Geef me honderd roebels, dan kan je de kam kopen.’ Het meisje ging honderd roebels halen en gaf ze aan de man die haar daarna elke nacht kamde.

De ring van de koningsdochter

De koning van heel Friesland had een mooie dochter die haar prachtige gouden ring verloor bij het spelevaren in de zee. Wie de ring terug zou bezorgen zou een grote beloning krijgen en met de prinses mogen trouwen.

Een visser bracht een zalm mee naar huis. Zijn vrouw ging ermee naar de markt. Een boertje, van wie men dacht dat hij niet goed bij zijn hoofd was, kocht de vis, sneed hem open en vond de ring. Hij ging met de ring naar het paleis en meldde zich aan. Bij de eerste deur stond een hoveling. Toen hij hoorde dat het boertje de ring had, wilde hij hem niet doorlaten, of hij moest hem het derde deel beloven van de beloning die hij bij de koning zou bedingen. De hoveling wist wel dat er een vette prijs op stond. Het boertje zag geen kans om er anders door te komen en beloofde het. Bij de tweede deur stond weer een hoveling en die wou hem ook niet doorlaten, of hij moest de helft krijgen van wat het boertje bedong. De boer zag geen kans erdoor te komen en beloofde ook dat. Toen kwam hij bij de koning en gaf de ring aan de koningsdochter. Zij was er erg blij mee, maar hij kon haar niet tot vrouw krijgen, zei de koning, want ze was al verloofd. ‘Zeg maar wat je hebben wilt, dan zal ik het je geven.’ - ‘Ach man,’ zei het boertje, ‘ik wil haar ook helemaal niet hebben, want wat moet ik met twee vrouwen; aan één heb ik genoeg! Zeg maar hoeveel geld je me wilt geven.’ Toen vroeg de koning wat hij vond van vijfhonderd daalders. ‘Daar ben ik tevreden mee,’ zei het boertje, ‘maar ik beding er vierhonderdvijftig stokslagen bij.’ - ‘Wat? Vierhonderdvijftig stokslagen?’ ‘Ja, de hoveling bij de eerste deur moet er honderdvijftig hebben, want die heb ik eenderde portie beloofd van wat ik zou bedingen, en de hoveling bij de tweede deur moet er tweehonderdvijftig hebben, want die eiste de helft. Geld krijgen ze niet, want dat heb ik niet bedongen.’ De koning sprong op toen hij dat hoorde. ‘Wat een rakkers,’ zei hij, ‘we zullen ze geven wat ze toekomt en wel meteen.’ Toen werden die kerels geroepen. Ze konden er niet onderuit en kregen zoveel stokslagen toegediend dat ze op de grond bleven liggen.

Het boertje kreeg zijn daalders en ging ermee naar huis. ‘Die heb ik te pakken’, zei hij bij zichzelf. ‘Vijfhonderd daalders voor een gouden ring, dat was een goede handel.’ Hij kocht er een koe voor, maar wat hij met die koe heeft beleefd, vertel ik later nog wel eens.

Kindersprookjes

De gebroeders Grimm hebben vaak ruzie gemaakt over de bewerking van de door hen opgetekende sprookjes. Jacob wilde zich, wetenschappelijk verantwoord, zo letterlijk mogelijk aan de vertelde tekst houden. Wilhelm daarentegen wilde bewerken om het sprookjeskarakter te versterken en om de verhalen geschikter te maken voor de kinderen thuis. Daardoor is er wel enig realisme verloren gegaan. En dat verdoezelen van het oorspronkelijke karakter heeft zich steeds verder doorgezet in sprookjesboeken voor kinderen. Sprookjes kregen steeds meer de funktie om de kinderen uit de betere kringen op te zadelen met idealistische goed-kwaadschema's, en om de harde gecompliceerde werkelijkheid zo lang mogelijk voor hen verborgen te houden. *Assepoester* bijvoorbeeld kreeg steeds minder met de materiële wensdromen van een dienstmeid te maken en steeds meer met de vanzelfsprekende overwinning van het Goede (vlijt en bescheidenheid) over het Kwade (luiheid en aanmatiging). De kinderlijke identifikatie-drang werd steeds meer gericht op wereldvreemde abstrakte waarden. Zonder het bloed, sex en tranen van het dagelijkse leven.

Johannes Merkel zegt in zijn artikel ‘Wirklichkeit verändernde Phantasie oder Kompensation durch phantastische Wirklichkeiten: ‘De traditionele volkssprookjes worden ongeveer vanaf het begin van de 19e eeuw als burgerlijke kinderliteratuur zo opgediend dat ze “ontvoering van de kinderen in schone schijn” veroorzaken. Daarbij worden ze zelfs als ze inhoudelijk gelijk blijven (wat zelden het geval is) door hun nieuwe gebruikssituatie in hun funktie volledig veranderd. De figuren en handelingsschema's van de sprookjes waren in zoverre “realistisch” dat ze de werkelijke maatschappelijke situatie van de toehoorder in een plezieriger en bevredigender richting veranderden. Het burgerlijke kind echter kan de ervaringen en inzichten uit zijn wereld niet in verband brengen met de gebeurtenissen en figuren in sprookjes. Koningen noch prinsessen, noch zelfs kleermakers of landarbeiders zijn, zoals ze in sprookjes getekend worden, figuren uit de maatschappelijke wereld.

De magische helpers, in de onstaansstrijd van het sprookje uitdrukking van de onuitroeibare hoop dat er toch nog iets zou kunnen veranderen, worden tot gedroomde vervullingen die de eigen bereidheid tot handelen van het kind eerder onderdrukken. En in plaats van andere mogelijkheden voorstelbaar te maken, zoals dat voor de landelijke sprookjesvertellers en luisteraars het geval was, dreigt het kind in passieve berustende dromerij af te glijden. Deze werking van sprookjes (stabilisering dus van de burgerlijke opvoedingsdoelen) is het die ze zo waardevol maakten voor de burgerlijke pedagogen. Het belangrijkste verschil tussen het oorspronkelijke volkssprookje en het kindersprookje is, dat het in de kinderkamer een per definitie onaantastbare tekst heeft gekregen. Vooral omdat de burgerlijke bewerkers grove ingrepen pleegden die vaak zelfs het verloop van de handelingen veranderden. De op de kinderboekenmarkt verkrijgbare volkssprookjes van Grimm zijn daardoor nog maar in kleine nuances te onderscheiden van de speciaal voor de burgerlijke opvoeding geschreven sprookjes (Andersen). Dat het volkssprookje zich toch handhaafde, dat zal wel daar aan liggen dat de burgerlijke sprookjesschrijver de (hoewel vaak door de bewakers verknipte) strijdbare brutaliteit van het volkssprookje er zelden uit durfden te knippen omdat die tenslotte toch geschikter bleek om niet te vervullen wensen mee af te reageren als ze herkenbaar bleef in het sprookje.

Maar ook de nieuwe wijze van overbrengen veranderde de sprookjes tot onwerkelijke, alleen voor de projectie van psychische behoeften toegankelijke droomrijken. Oorspronkelijk waren de sprookjes immers vertelde literatuur, en van ieder sprookje zijn er dan ook ontelbare varianten die echter alleen door de sprookjesbewerkers tot één defintieve, onaantastbare tekst werden gestimuleerd. Zo heeft Grimm op zijn manier alle sprookjes “rond” gemaakt, dat wil zeggen tendentieus veranderd en van een slot voorzien dat tegemoet komt aan de gangbare moraal en geen alternatief denken toelaat. Zoals dat natuurlijk wel denkbaar was in de avondlijke vertelkring.

Doordat het burgerlijke kind een noch in z'n details noch in z'n handelingen te veranderen tekst voorgelezen krijgt of zelf leest, daardoor wordt niet alleen een afgesloten gebeuren opgeroepen dat ieder ingrijpen onmogelijk maakt, maar wordt ook de overdraagbaarheid naar de eigen ervaring bemoeilijkt, en daarmee de tendens versterkt dat sprookjes alleen maar te genieten zijn als gedroomde tegenwerelden.’[11.]

Ook in veel recente Nederlandse sprookjesboeken voor kinderen woekert het burgerlijke moralisme, de artistieke vervaging, de dromerige idylle, de stereotiepe frase en de afgesloten vertelvorm.[12.] Een enkele poging wordt ondernomen om het sprookje te actualiseren, maar meestal blijft dat steken in een pesterig spelletje met de vertrouwde sprookjescliché's - over de hoofden van de kinderen heen.[13.] Of in goede bedoelingen die de mist in gaan door gebrekkige analyse van de getoonde maatschappelijke problemen.[14.] Het valt kennelijk niet mee om de sprookjesfantasie van kinderen te richten op aktuele problemen om hen heen.[15.] En de sprookjesvertellers zijn vaak niet flexibel genoeg om hun verhalen steeds opnieuw aan te passen aan de wisselende omstandigheden van hun kinderpubliek.

In 1975 speelden de jeugdtheatergroepen Genesius in Groningen het sprookje *Koning winde har ... eh ... in de war*, en Stiktog het stuk *Charley Chauffeur.* In het eerste stuk werden de kinderen uit het publiek door Andreas en Juffrouw Muizeval meegetrokken naar een paleis waar de koning in de war was. Omdat een eng mannetje in de klokketoren de tijd, dus de koning, van slag maakte - om zelf de macht over te kunnen nemen. Met vereende toverkrachten werd het mannetje onschadelijk gemaakt, de klok hersteld en de koning genezen. Juffrouw Muizeval bleef bij de koning wonen, en Andreas keerde met de kinderen terug naar de dagelijkse werkelijkheid.[16.]

In *Charley Chauffeur* kreeg een klas op schoolreisje een ongeluk met de autobus en de kinderen ontdekten dat er uit het wrak chocolademelk kwam. Onder leiding van de chauffeur begonnen ze een chocolademelk-handeltje, waarbij ook de kinderen uit het publiek werden betrokken. Maar de kinderen moesten steeds harder werken terwijl Charley steeds luier werd! Totdat...

Spirituele sprookjes

Nu zit er in de oude volkssprookjes meestal niet alleen een sociale strekking, maar ook een religieuze, een mythologische, een esoterische, een psychologische of een anderszins spirituele dubbele bodem. En door velen wordt juist die dimensie als de ware betekenis van het sprookje beschouwd en naar hartelust geduid, geïnterpreteerd en boven het hier en nu verheven. Dit lijkt inderdaad een methode om de oude sprookjes ook voor moderne volwassenen weer aktueel te maken.

Maar naar mijn smaak leidt dit vaak tot luchtfietserij: de sprookjes worden dan gebruikt om eigen denken, voelen en handelen los te maken uit de historiese situatie en te vertalen in tijdloze waarden, universele beelden, objectieve archetypen, absolute ideeën, kosmische krachten en wat dies meer zij. Om zo de uitverkoren sprookjeslezer een standpunt te verschaffen boven het dagelijkse gedoe, om zich verheven te wanen boven het aardse slijk, en om al fantaserend zelf toch vooral de handen schoon te houden.

Heel verheven worden de oude sprookjes vaak naverteld, en worden nieuwe gefantaseerd, waarbij het menselijke leven wordt teruggebracht tot een strijd tussen het Goede en het Kwade, tot een tijdloze geestelijke ontdekkingsreis.[17.] Zulke sprookjes zijn meestal slaapverwekkend omdat ze geconstrueerd zijn volgens een abstract schema, omdat ze niet geworteld zijn in een concrete situatie, omdat ze alle historiese toevalligheden en lokale eigenaardigheden missen die het leven juist spannend maken. Aristocratisch worden alle problemen alleen maar gezien als toetssteen voor het Geloof, de Wilskracht en het Karakter van de Held. Nog een stapje verder en dit soort sprookjes raken doortrokken van een arrogante minachting voor gewone mensen met hun gewone geploeter voor een beetje geluk in het dagelijkse leven.[18.]

Geaktualiseerde sprookjes

Als sprookjes weer een emanciperende betekenis willen krijgen, dan zullen ze op een nieuwe manier verteld moeten worden. Zodanig dat ze weer spanning veroorzaken met de aktuele toestanden waar de luisteraars of lezers middenin zitten. Zoals schuine moppen verteld worden in de pauze?

Nogal vervelend gingen Sleutelaar en De Jong te werk in hun Zilveren en Gouden sprookjesboeken. Ze snoeiden alle onverwachte details weg, wiedden alle couleur local eruit, en vertelden nauwelijks iets over afkomst, positie en bedoelingen van de oorspronkelijke vertellers. Wat overbleef was een verzameling steriele sprookjesskeletten met kraak noch smaak. Nog verergerd door de grijze illustratiesaus van Peter Vos.[19.] Al met al slechts sprookjes die behaagziek het valse alternatief van weekendplattelanders in de kaart speelden. (Maar wel winstgevend voor De Bezige Bij, denk ik).

Tjaard W.R. de Haan bewerkte talloze Nederlandse volksverhalen realistischer en met veel meer nadruk op de lokale eigenaardigheden.[20.] Maar hij heeft weer de neiging er Literatuur van te maken. Daarbij laat hij de oorspronkelijke kontekst van de vertellers weliswaar goed uit de verf komen, maar de toepassing ervan in deze tijd laat hij in het vage. Zo blijven het delicate hapjes voor burgerlijke fijnproevers uit de ouderwetse volkskeuken.

Schitterende bewerkingen van Grimm-sprookjes zijn te vinden in Iring Fetcher: *Wer hat Dornröschen wachgeküsst?*[21.]. Ironisch legt Fetcher uit dat drie wetenschappelijke analysemethoden ook gebruikt kunnen worden om oude sprookjes in nieuwe situaties een geheel nieuwe werking te geven. Deze methoden zijn de filologisch-tekstkritische, de psychoanalytische en de historisch-materialistische. De eerste methode probeert met veel ongelofelijke argumenten de ‘oertekst’ van elk sprookje te rekonstrueren. De psycho-analytische methode vat de sprookjes op als gecodeerde boodschappen van het onderbewuste en levert het juiste codeboek voor de ontcijfering, waarbij ieder die die interpretatie in twijfel trekt bij voorbaat ongelijk heeft want verblind is door zijn eigen onbewuste repressies. En de historisch-materialistische methode tenslotte gaat ervan uit dat in sprookjes de ekonomische belangen van het volk worden uitgedrukt. Fechter wijst erop dat Ernst Bloch op het fundamentele verschil heeft gewezen tussen reactionaire sagen en emanciperende sprookjes. In sprookjes overwint vaak de list van de zwakke over de macht van de sterke, waarbij intelligentie en slimheid een grote rol spelen. In de sage daarentegen domineren demonische machten die niemand begrijpt, doorziet of te slim af kan zijn. Bloch gaat ervan uit dat collectieve zowel als individuele cultuurprodukten vaak voorboden zijn van toekomstig geluk, utopieën van een betere wereld. En hij laat zien dat in de sprookjes van Grimm niet alleen vroegburgerlijke en kleinburgerlijk-vroegkapitalistische motieven een rol spelen, maar ook al prefascistisch-reactionaire. Het gaat er bij nieuwe toepassing van de sprookjes om dat we al deze elementen als zodanig doorzien.

Het kost Iring Fetcher geen enkele moeite om met hulp van deze drie analysemethoden prachtige nieuwe versies van de bekende Grimm-sprookjes te maken. De wolf wordt gerehabiliteerd in *De Geit en de zeven Wolfjes*, de geschiedenis die vooraf ging aan *De Wolf en de zeven Geitjes* maar altijd wordt verzwegen. Van *Tafeltje Dekje* worden twee precies tegenovergestelde interpretaties gegeven: één volks-chinese en één orthodox-marxistische. En Hans en Grietje worden ontmaskerd als jonge fascistiese gangsters afkomstig uit de verpauperde kleine middenstand: ze plegen een brutale roofmoord op een behulpzame oude vrouw. En de oorspronkelijke tekst van *Assepoester* was niet berustend (wacht maar af jij arm verdrukt meisje want eens zal de ware prins je komen redden!) maar opruiend.[22.]

Assepoester

Er was eens een jong meisje wier vader na de dood van zijn vrouw weer trouwde, en de nieuwe vrouw maakte van haar stiefdochter al snel een dienstmeid in eigen huis. Met onbepaalde werktijden moest ze zich uitsloven in vuil en as terwijl haar trotse stiefzusters naar bals gingen, piano speelden en flirtten. Toen ze een poosje in deze vernederende en uitgebuite toestand had gezeten, besloot ze er iets aan te gaan doen. Bij de waterput van de stadswijk waar ze woonde trof ze iedere morgen de dienstmeisjes van de andere huizen, en in plaats van - zoals gewoonlijk - met hen te roddelen begon ze materiaal te verzamelen voor een zwartboek over de toestand van de dienstmeisjes. Dat zwartboek las ze daarna voor op een geheime bijeenkomst van alle dienstmeisjes van de wijk op het kerkhof bij het graf van haar moeder. Die plaats had ze gekozen omdat het bezoek aan het graf van haar moeder haar niet goed verboden kon worden, en omdat de dienstmeisjes op het grote kerkhof het minst gestoord konden worden.

Nadat ze hun mening hadden gegeven over het zwartboek, diskussieerden ze over een gemeenschappelijke aktie. Omdat het al tegen de winter liep besloten ze in de tijd voor kerstmis met een werkstaking te dreigen, in het geval men hen niet twee extra vrije dagen zou willen geven en een kerstgratificatie van 10 gulden. Op de dag van de staking (die men toen nog niet zo noemde omdat dat woord pas veel later uit Engeland hierheen is gekomen) gebeurde bijna in alle burgerwoningen van het kleine stadje het volgende: de dienstmeisjes legden het werk neer en stelden hun eisen. Daarna stuurde hun meester een bode naar bevriende families met het verzoek om toch svp één of twee dagen één of twee dienstmeisjes uit te lenen, omdat juist voor kerst jammer genoeg het eigen personeel wegens grenzeloze onbeschaamdheid op staande voet ontslagen moest worden. Maar overal kwamen de bodes met hetzelfde antwoord terug: het spijt ons maar ons personeel heeft ook het werk neergelegd. Zo leverde de solidariteit van de Assepoesters al meteen resultaten op. De heren konden niets anders dan de gelijkluidende eisen van het huispersoneel inwilligen.

Dit beginsucces leverde de nog losse organisatie al snel nieuwe aanhangers op, en al na een paar weken kon Assepoester zich helemaal uit haar huishoudelijke werk terugtrekken, om een kantoor van de Bond voor Dienstmeisjes en Huishoudelijk Personeel te openen. Een bond die hulp verleende aan alle noodlijdende dienstmeisjes en die - door goed georganiseerde gemeenschappelijke akties - hun toestand snel wist te verbeteren. Dit succes deed als een lopend vuurtje de ronde. Assepoester kwam in het streekblad, tenslotte zelfs in het dagblad van de hoofdstad, en op de jaarmarkten kon men eenvoudige houtsnedes kopen van haar portret, met een paar van haar uitspraken. ‘Eendracht maakt macht’, had ze bijvoorbeeld gezegd, en ‘Alle bezems staan stil - als onze arm niet vegen wil!’

Tenslotte drong het nieuws van Assepoester en haar succes ook door tot het koninklijke hof, en de kroonprinses, die een gevoelig hart had en ‘aandacht voor het volk’ (zoals men dat destijds noemde), haalde zich in het hoofd om Assepoester te leren kennen. Hij liet z'n koets met de 6 schimmels inspannen en reed naar haar toe in het stadje. Natuurlijk sperden alle inwoners ogen en mond wijd open van verbazing toen ze de koningszoon zagen komen en hoorden dat hij niemand anders wilde bezoeken dan Assepoester, een heel gewone dienstmeid. Assepoesters dienstmeisjes werden bleek van jaloezie en probeerden tevergeefs zo snel mogelijk de verbroken kontakten met hun familielid weer aan te knopen. En de prins vroeg haar - nadat hij een paar keer intensief met haar gepraat had - zowaar om haar hand.

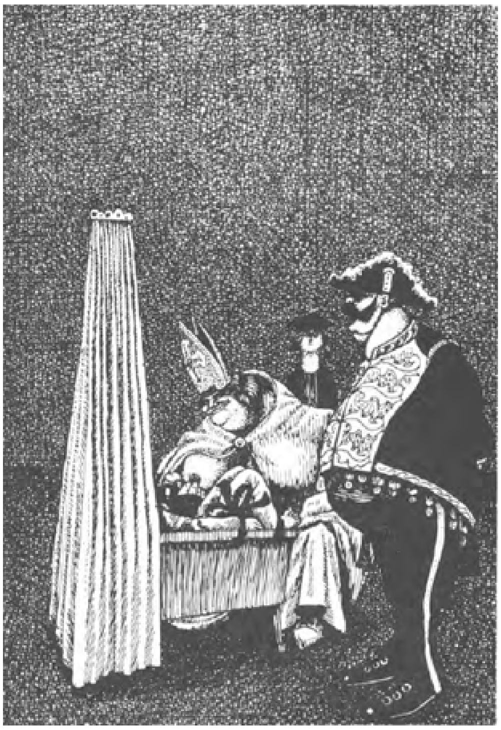
Assepoester echter - en hier is het sprookje door de gebroeders Grimm wel het ergst vervalst - wees zonder enige hoogmoed, maar in het zekere bewustzijn van de onoverbrugbaarheid niet van het standsverschil maar van hun tegengestelde belangen en hun politieke overtuigingen, z'n aanbod af. ‘Ik waardeer ten zeerste Uw warme hart en Uw edelmoedige daden, maar ik weet zeker dat Uw familie, Uw stand en Uw bezit het U op den duur niet toestaan Uw hart te volgen. Of ik zal dan - samen met U - mijn huidige opdracht ontrouw moeten worden, of onze wegen zullen zich pijnlijker moeten scheiden dan ze het nu nog kunnen. Als U me werkelijk liefhebt, dan kunt U dat door een humane en vooruitstrevende daad bewijzen.’ Diepbedroefd vroeg de prins wat dat dan wel voor een daad zou kunnen zijn. ‘U zou, zei Assepoester, bij Uw vader de uitvaardiging van een wet kunnen bewerkstelligen waardoor de koalitie van alle loontrekkenden in alle beroepen mogelijk zou worden en waardoor het middeleeuwse gildesysteem zou kunnen worden opgeheven.’ De prins beloofde het, maar z'n vader, omgeven door zwaar gedecoreerde en deskundige raadgevers, wees een voorstel in die richting beslist van de hand.

Zo gebeurde wat gebeuren moest. Op een goede dag trokken soldaten van de koning naar het stadje en namen Assepoester gevangen. Het kantoor van de Bond voor Huishoudelijk Personeel werd opgeheven en overal verkondigden rechters en dominees dat het een zonde was wanneer ‘één stand zich tegen de andere standen organiseerde om die te onderdrukken’. Allen hadden zij het mooie woord ‘vrijheid’ in de mond, en Assepoester besloot, nadat ze haar straf wegens belediging van het koningshuis en opruiing tegen het gildesysteem had uitgezeten, naar Amerika uit te wijken waar geen koningen en prinsen waren en waar alle mensen - naar ze meende - werkelijk vrij en gelijkberechtigd waren. De prins echter, al tekortgeschoten in de eerste politieke daad die hij wilde verrichten, zou zelfmoord hebben gepleegd. Als hij echter niet gestorven is dan leeft hij nu nog, en dan hoopt hij nog steeds op het goede inzicht van zijn vader.

Emanciperende sprookjes

Over dit soort emanciperende sprookjes wordt diepgaander nagedacht door Johannes Merkel en Dieter Richter in hun boekje *Märchen, Phantasie und Soziales Lernen*.[23.] Eerst analyseren ze de rol van de fantasie voor de linkse oppositie, en de manieren waarop de heersende klasse met haar bedwelmende kitsch-cultuur de emanciperende fantasie al in de kleuter- en kindertijd onschadelijk weet te maken. Daarna laten ze zien dat het vooral de onderste lagen van de plattelandsbevolking waren die de sprookjes gebruikten om nog wat utopisch perspektief in het leven te houden tegenover de machtige willekeur van de grondbezitters. Met een mengeling van maatschappelijke ervaring, slimheid en wonderen bevredigen ze hun behoeften tenminste in fantasie. En die fantasie wordt steeds minder magisch naarmate ze meer bewegingsvrijheid krijgen en zich beter kunnen organiseren. Vervolgens leggen Richter en Merkel uit hoe de volkssprookjes in de burgerlijke opvoeding zijn omgevormd tot surrogaatbevredigers van concrete lustverlangens. Tenslotte vertellen ze wat ervaringen met weer-emanciperend-gemaakte sprookjes voor kinderen. En die ervaringen zijn niet erg bemoedigend, want het valt niet mee om overtuigende fantasieverhalen te maken die aan de volgende eisen voldoen: 1. De maatschappelijke verhoudingen moeten er zo doorzichtig in worden getoond als in de strips van Walt Disney.[24.] 2. De voorbeelden tot handelen moeten duidelijk de voordelen van een strategie van gemeenschappelijke belangenbehartiging laten zien. 3. En de fantasie moet zelfstandig en kreatief op eigen ervaringen betrokken kunnen worden en kunnen leiden tot konkreet handelen. Toch worden er een paar aardige voorbeelden besproken van emanciperende sprookjes voor kinderen.[25.]

Ook Domela Nieuwenhuis maakte graag gebruik van sprookjes om ingewikkelde samenhangen op een eenvoudige manier duidelijk te maken aan zijn vaak nog ongeletterde publiek. Hij maakte er zelfs een bundeltje van (*Vertellingen voor het volk*) dat een paar jaar geleden nog herdrukt is. Daaruit komt *De slimme hond*.[26.]



Illustratie van Jan Vlasveld uit *Vertellingen voor het volk van Domela Nieuwenhuis*

Brecht maakte ook wel gebruik van sprookjes, maar steeds bewust in een kader waarin duidelijk bleef dat de sprookjesfantasie geen doel was in zichzelf maar een middel om iets anders duidelijk te maken. Zo begint *Als de haaien mensen waren* met een duidelijke afbakening van de vertelsituatie.[27.]

Nog talloze andere progressieve schrijvers gebruikten sprookjes om de nachtmerries van de kapitalistische warenwereld mee uit te drukken (vaak), en om toch nog utopische perspektieven te laten zien (veel minder vaak).[28.]

De slimme hond

Er was eens een man die Mammon heette, en hij had een hond die heette Plebs. De man hield veel van de hond, want hij had hem nodig. Om zich de liefde en trouw van de hond te verzekeren ging hij met hem naar de rivier en wierp hem in het water. Wanneer nu echter de hond bijna op het punt was van verdrinken, redde hij hem uit het water. Zo deed hij alle dagen dus de hond dankte dagelijks zijn leven aan hem. Dit trof natuurlijk de trouwe hondeziel. De dankbaarheid en liefde van de arme Plebs tegenover zijn heer kende dan ook geen grenzen. Althans in den beginne. Maar langzamerhand ging de hond nadenken. Het is wel heel mooi van mijn baas dat hij mij dagelijks redt van de ondergang en zich daarbij zelfs de laarzen natmaakt. Maar als hij zoveel van mij houdt, waarom gooit hij mij dan altijd eerst zelf in het water? Dat was toch helemaal niet nodig? Toen de hond al denkende zover gekomen was, verliet hij zijn baas en zocht elders een onderkomen waar hij verschoond bleef van zulke levensgevaarlijke reddingen. Wie oren heeft om te horen, die hore!

Als de haaien mensen waren

‘Als de haaien mensen zouden zijn’, vroeg het dochtertje van de gastvrouw aan meneer K., ‘zouden ze dan aardiger zijn voor de kleine vissen?’ - ‘Natuurlijk’, zei hij. ‘Als de haaien mensen zouden zijn dan zouden ze in de zee voor de kleine vissen geweldige bakken laten bouwen, met allerlei voedsel erin, zowel plantaardig als dierlijk. Ze zouden ook verder allerlei sanitaire voorzieningen treffen. Als bijvoorbeeld een visje z'n vin zou verwonden dan zouden ze meteen verband voor hem maken, zodat hij de haaien niet voor z'n tijd zou verlaten. Opdat de visjes niet somber worden zouden er zo af en toe grote waterfeesten plaatsvinden, want vrolijke visjes smaken beter dan sombere. Er zouden natuurlijk ook scholen zijn in de grote bakken. In deze scholen zouden de visjes leren hoe de muil van een haai in te zwemmen. Ze zouden bijvoorbeeld aardrijkskunde moeten kennen om de grote haaien, die lui ergens liggen, te kunnen vinden. De hoofdzaak zou natuurlijk de morele vorming van de visjes zijn. Hen zou geleerd worden dat het het grootste en het mooiste zou zijn voor een visje om zich vredig op te offeren, en dat ze allemaal in de haaien moeten geloven, vooral als die zeggen dat ze voor een mooie toekomst zullen zorgen. Men zou de visjes bijbrengen dat deze toekomst alleen zeker zou zijn als ze leerden te gehoorzamen. Voor alle lage, materialistische, egoistische en marxistische neigingen zouden de visjes zich moeten hoeden en het meteen de haaien melden als een van hen die neigingen zou vertonen. Als de haaien mensen waren dan zouden ze natuurlijk ook met elkaar oorlog voeren om vreemde visbakten en vreemde visjes te veroveren. Die oorlogen zouden ze door hun eigen visjes laten voeren. En ze zouden de visjes leren dat er tussen hen de visjes van de andere haaien een reusachtig verschil bestond. Alle visjes, zouden ze verklaren, zijn zoals bekend stom, maar ze zwijgen in heel verschillende talen en ze kunnen elkaar daarom onmogelijk verstaan. Ieder visje dat in de oorlog een paar andere visjes, vijandelijke, die dus in een andere taal zwijgen, zou doden, dat zouden ze een lintje uit zeewier opspelden met de titel ‘held’. En als de haaien mensen zouden zijn dan zou er bij hen ook kunst zijn. Er zouden mooie prenten zijn waarop de tanden van de haaien in prachtige kleuren zouden zijn afgebeeld. En hun muilen zouden eruit zien als heerlijke paradijzen waarin het zalig zou zijn te spelen. De theaters op de zeebodem zouden laten zien hoe heldhaftige visjes verrukt de haaienmuilen in zouden zwemmen, en de muziek zou zo mooi zijn dat de visjes in de dromerige klanken en de alleraangenaamste gevoelens zouden worden ingesponnen en zo de haaienmuilen zouden binnendrijven. Ook een godsdienst zou er zijn als de haaien mensen waren. Ze zouden leren dat de visjes pas in de buik van de haai werkelijk tot leven zouden komen.

Overigens zou er ook een eind aan komen, als de haaien mensen waren, dat alle visjes, zoals nu, gelijk zouden zijn. Enige zouden funkties krijgen en boven de anderen aangesteld worden. En de iets grotere zouden zelfs de kleinere mogen opvreten. Dat zou voor de haaien alleen maar aangenaam zijn omdat ze dan zelf vaker grotere brokken te vreten zouden krijgen. En de grotere visjes met funkties zouden voor de orde onder de vissen kunnen zorgen, als leraren, officieren en ingenieurs in de bakkenbouw. Samengevat: er zou eigenlijk pas cultuur in de zee zijn als de haaien mensen zouden zijn.’

Sprookjesboek van ‘de kleine k’

In 1975 stelde het schrijverskollektief ‘de kleine k’ een Groninger sprookjesboek samen.[29.] Als poging om de nuchtere Groninger sprookjestraditie weer in ere te herstellen.[30.] En om te laten zien dat er in Groningen ook nog veel in eigen belang gefantaseerd wordt - dus buiten de bewustzijnindustrie om.[31.] En om de nuchtere Groninger fantasie ook eens eigentijds en ongeromantiseerd in een boek te verzamelen - in tegenstelling bijvoorbeeld tot de uitgaven van het nostalgische genootschap De Grunneger Sproak.[32.] En het ontstaan van het sprookjesboek had ook te maken met Provo in Groningen, met de demokratisering van de Groninger Letterenfakulteit, en met pogingen om daar een begin te maken met serieuze historischmaterialistische literatuurstudie.[33.]

Het sprookjesboek van ‘de kleine k’ bevatte 108 sprookjes van 45 verschillende vertellers, waarvan 20 in het Groninger dialect, met illustraties van 35 verschillende tekenaars. De sprookjes waren geordend in drie groepen: 1. *Folklore* - met nog overgeleverde traditionele nuchtere volkssprookjes. 2. *Vlindervrij* - met de talloze nieuw-gefantaseerde spirituele sprookjes, want ook Groningen was in de Ban van de Ring! 3. *Engagement* - met pogingen om de traditionele sprookjes-nuchterheid voort te zetten in aktuele politieke parabels.

Sprookjes horen eigenlijk mondeling verteld te worden en door iedere verteller opnieuw aan de aktuele behoefte en situatie te worden aangepast. Daarom werd in de inhoudsopgave enige informatie gegeven over de afkomst van de verschillende sprookjes. En de oorspronkelijke stijl van de verschillende vertellers werd zo goed mogelijk gehandhaafd. Net als het dialect zoals ze dat in een aantal verhalen gebruikten.

Het sprookje *Pikdroad* komt uit het deel *Folklore.* Het werd in 1955 verteld door de toen 75-jarige Mevrouw Rozema uit Middelstum aan de toen 7-jarige buurjongen Egbert Miske. Miske werd kunstschilder, verhuisde naar Uithuizen, en wist zich in 1975 nog veel sprookjes van Mevrouw Rozema te herinneren. Hij schreef ze op voor ‘de kleine k’ en maakte er zelf illustraties bij.

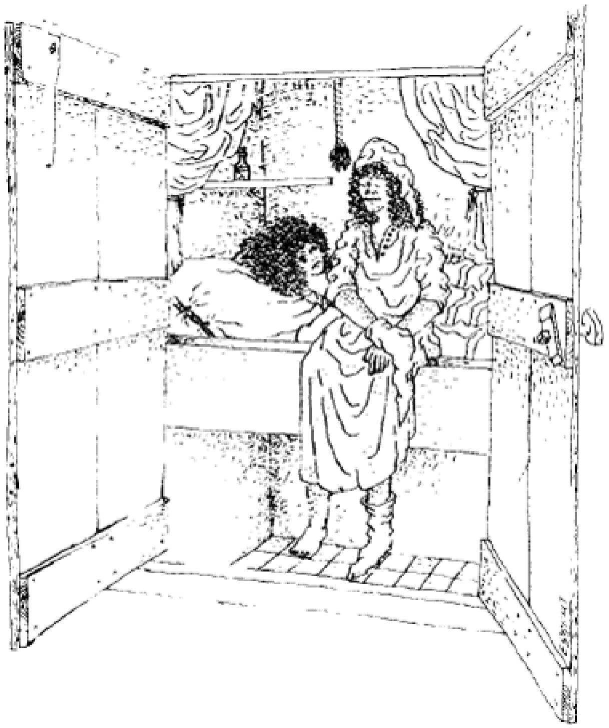
Uit het deel *Vlindervrij* komt het sprookje *De man die met z'n paard aan tafel at.* Het is van Jean de Waal die in 1975 in de brugklas van het Heymanslyceum zat. Hij schreef het naar aanleiding van een opstelopdracht van de lerares Nederlands Diet Werkman. De illustratie is van Adly Lamers.

Uit het deel *Engagement* komt het sprookje *Verschil van main 'n* van de heer H. van der Werk uit Hoogezand. Hij was arbeider in de strokartonindustrie en schreef sprookjes 'voorz'n plezier'. De illustratie is van Gert-Jan Groenendaal.

Nu bijna 10 jaar later - nu ik een vermoeide dertiger ben en een stuk minder schoolmeesterachtig - merk ik bij het bewerken van dit artikel dat ik het kleine-k-sprookjesboek nog steeds overtuigend vind. Bij mijn weten is geen andere Nederlandse sprookjesbundel zo emanciperend samengesteld.[34.] De spanning tussen vrijzwevende fantasie en platvloers realisme, tussen stuntelig amateurisme en professioneel raffinement, werd niet weggewerkt door één van de twee eruit te werken ten bate van de ander. Integendeel! Juist de voortdurende stijlbreuken maken het boek nu nog zeer verrassend. En aktueel: als beeldend kunstenaar probeer ik nog steeds utopische beelden te creëren en tegelijk zo goed mogelijk in de gaten te houden vanuit wat voor samenleving ik waarom zo fantaseer en wie ik waarom met mijn fantasieën wil bereiken.

Mijn eigen sprookje over *De guru en de schoolmeester*, ook uit het boek van 'de kleine k', is voor mij ook nog steeds aktueel. De jaren na 1975 raakte ik - als uitgekakte aktivist - behoorlijk in de ban van Bhagwan, en mijn sympathie kwam in die tijd dan ook geheel bij de guru in het sprookje te liggen. Maar nu ook die Bhagwan zich zo waanwijsgenotzuchtig op laat vreten door de American Dream of Life, nu verschuift mijn sympathie weer meer en meer naar de schoolmeester! Waar moet dat heen - als de Bom niet valt in 1984...?[35.].

Pikdroad



'Pikdroad' van Mevr. Rozema en Egbert Miske uit *Droom te koop* van 'de kleine k', Groningen 1975.

Veur joaren woonde der ien Middelstom ain schounmoaker dei Pikdroad haitte. Hai dee zien waark, mor nait mit plezaier. Dat kwam omdat e nait veul verdainde mit schounmoaken. Mor 's nachts din was e riek. Din dreumde hai aaltied dat e nog ains 'n pot mit geld zol vienden. As 't din weer lichtdag worden was din proate hai d'r over mit zien vraauw, mor dei zee altied dat ze dreumen nait wol geleuven en dat e moak'n mos dat e wat meer verdainen ging mit schounmoaken. Moar Pikdroad zoesde alle doagen weer over dat geld. En 't wer nog veul slimmer dou hai op 'n nacht dreumde dat hom ien stad verteld worden zol woar hai zuiken mos. Ien dei tied was nait zo makkelek om ien stad te kommen as tegenswoardig. Mor zien vrauw wol d'r niks van waiten. Dat gerais noar stad wat zolt beduuden. Mor Pikdroad zoesde, smeekte en kreeg 't veurmekander dat e noar stad mog. Vraauw dochde dat as hai zien woan doar nait kwiet worde din was ze tenminste veur ain dag van dat gezoes of! En zo raaisde Pikdroad noar stad.

Woar e wezen mos ien stad wuz e nait en zo kuierde hai wat deur stad en keek zien oog'n oet noar dei drokte. Zo kwam e noatuurlek ook op grood maarkte en doar op trap bie 't stadhoes zag hai 'n keerl zitt'n en hai dochde bie homzulf: ‘Doar kin ik wel es wat bie zitt'n goan om es wat oet te poesten. En zo deed hai 't. Eerst zeed'n ze niks teeg'n mekoar en keek 'n mekoar stief veurbie. Mor noa 'n tiedje zee dei keerl: ‘Bin ie hier vremd?’ - ‘Joa’, antwoordde schounmoaker. En toun dee hai zien verhoal over pot mit geld. Keerl schoot ien lach en zee: ‘Ik heb vannacht dreumd over 'n schounmoaker ien Middelstom dei von ien dreuge put noast zien hoes 'n pot mit zilver. Moar ik geleuv d'r niks van en gai d'r nait achterheer.’ Pikdroad wus genoch en muik dat e der vandeur ging op hoes an.

's Avonds, toun hai thoes komm' was, het e doadelek 'n laange ledder ien put zet en hai von 'n groode roodbakken pot vol mit zilveren rieders. Toun wazzen ze riek en Pikdroad en zien vraauw hebben de rest van heur laange leev'n gain geldzörgen had.

De man die met z'n paard aan tafel at

Lang geleden leefden er een man en een vrouw in een klein huisje aan de rand van het bos. De man was houthakker en de vrouw zorgde voor het eten. Op een keer liep de man zoals altijd door het bos om hout te hakken. Toen hij een kwartier had gelopen vond hij eindelijk een goeie boom. Net toen hij z'n bijl uithaalde om de eerste klap te geven riep er een angstig stemmetje: ‘Niet doen! Niet doen! Hakt U mijn huisje alstublieft niet om!’

De man schrok en stotterde: ‘We-wie roept daar?’

Maar hij zag niets en dacht dat het maar verbeelding was. Opnieuw zwaaide hij zijn bijl voor de eerste slag.

‘Hak toch alstublieft mijn boom niet om!’

En toen zag hij een klein kaboutertje. Hij zakte op z'n knieën van verbazing. Het kaboutertje hief smekend z'n handjes omhoog. De houthakker keek het mannetje recht in z'n oogjes en naderde hem heel dicht met z'n gezicht.

‘Knijp me eens in m'n wang, want ik kan er echt niet bij dat je echt bent!’ Het kaboutertje deed wat hem gevraagd werd en kneep venijnig.

‘Au!’, riep de man, en hij wreef over z'n pijnlijke wang. Hij keek nog even hoofdschuddend naar het mannetje en zei toen: ‘Nou, goed dan, ik zoek wel een andere boom!’ En hij stond op om verder te zoeken. Maar het kaboutertje riep dankbaar: ‘Ga nog niet weg, ik moet je nog wat zeggen!’

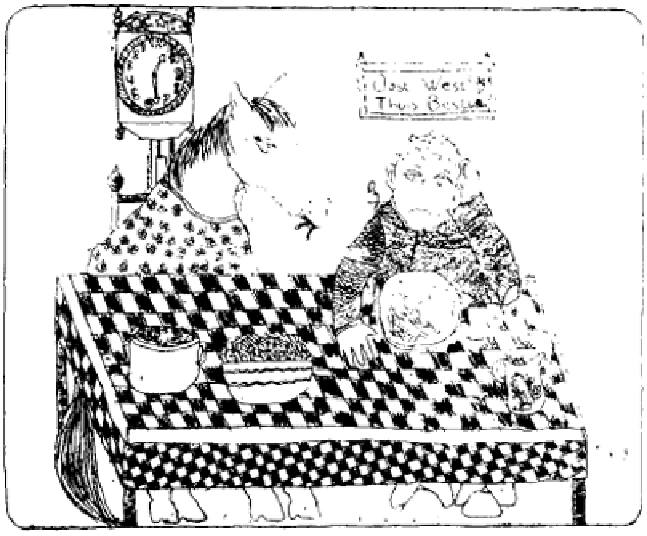
‘Nou, wat is er dan nog meer?’

En het kaboutertje zei: ‘Omdat je m'n boom niet omgehakt hebt mag je drie wensen doen!’

De man deed net alsof hij gelukkig was en ging gauw weg.

Toen hij 's avonds thuis kwam ging hij het huisje binnen. En zoals altijd rook hij weer bonen. Z'n lievelingsgerecht. Z'n vrouw begroette hem en zei: ‘Ga maar vast aan tafel’. En ze ging naar de keuken om het eten op te halen. De vrouw zei toen ze met de bonen binnenkwam: ‘Waren we maar rijk!’ En toen ze dat gezegd had lag er meteen een heleboel goud in de hoek. De vrouw stormde erop af en riep: ‘Goud! Goud! We zijn rijk!’

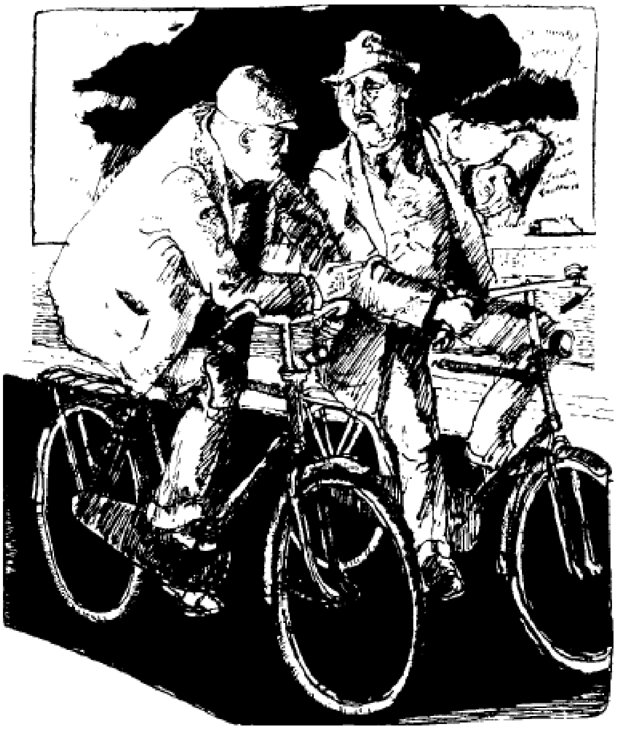
Toen gingen ze weer eten. Het eten smaakte lekkerder dan ooit, vond de man. Maar de vrouw was het daar niet mee eens. Ze wilde wel eens wat anders op tafel. ‘Ik wou dat we patat met appelmoes aten!’, zei ze. En meteen stond daar patat met appelmoes.



‘De man die met z'n paard aan tafel at’ van Jean de Waal en Adly Lamers uit *Droom te koop* van ‘de kleine k’, Groningen 1975.

Toen de man dit zag vond hij het erg stom, en hij zei dat hij nog liever met een paard aan tafel zat, want die had tenminste niet altijd van die stomme wensen. En meteen veranderde de vrouw in een paard. En de man at de patat met appelmoes aan tafel. En als ze niet opgestaan zijn dan zitten ze er nu nog.

Verschil van main'n



‘Verschil van main'n’ van De Heer H.v.d. Werk en Gert-Jan Groenendaal uit *Droom te koop* van ‘de kleine k’, Groningen 1975.

Twei olle manluu reed'n mekoar op fietse achterop
De ain druig 'n petje op 't gries hoar, de aander 'n houd op kop,
Dei met zien pet was op klomp'n, druig ain stuutjegoarn pak,
De aander luit zuk vast nait lomp'n, har geld tot zien gemak,
Dat woz je zoo al je hom zagg'n, huf j'hail nait noar te vroag'n
Zoo'n pak, zoo'n snit en den dat lach'n en 'n gold'n horlozie droag'n
't Begunde over 't weer, das kloar, ze wezen op 't gewas,
Het koorn schoot al mooi in oar, der was van 't joar veul gras,

Ze pruiten over 't doun in huus - heur kwoal, de remetiek,
Keerl man, dat was mie ja ain kruus,
Dou wur het politiek...
En drokker aal mor drokker wur heur toal en heur geboarn,
Zai dei heur zagg'n dei dochten: dei will'n mekoar vermoord'n.
Dat ging mor: keerl, doe krigst gain gliek, dei keerl moakt ons stokaarm!
En d'aander: 'k Zeg, hai moakt ons riek, doe met dien groot alaarm!
Hai moakt ons aarm! Hai moakt ons riek! Hai moakt ons stroat-stroataarm!
En gain van baid'n gaf kamp, kreeg gliek, mor baid'n wurd'n ze waarm.

De een zee nog: Drees, of hou e hait, dat is ain keerl, dei is link!
Och wat, zee aander, dei main 'k ja nait, ik mainde toch Lieftinck.

De guru en de schoolmeester

Er was eens een schoolmeester en die was verslaafd aan lekker eten, drinken en vrijen. En dat was hem wel aan te zien ook. ‘Geef me de wijn eens aan!’, zei hij tegen de guru nadat ze zich al vele malen hadden ingeschonken. De guru hield de fles net buiten bereik van de schoolmeester, ontkurkte hem, schonk hem leeg op de vloer en sprak:

Als de wijn is in de man
is de wijsheid in de kan.

De schoolmeester kwam tot inkeer en 14 dagen lang vastte hij en leefde hij alleen op pepermuntthee zonder vrouwen. Hij werd zo mager als een geest. Daarna kwam de guru hem weer opzoeken met een fles wijn. ‘Had je niks beters mee kunnen nemen?’, vroeg de schoolmeester zwakjes. ‘Wacht maar!’, zei de guru en hij ontkurkte de fles en dronk hem achter elkaar leeg. Daarna sprak hij:

Wie luistert naar mijn les
die kruipt in deze fles.

De schoolmeester volgde opnieuw de raad van de guru. Hij was zo mager geworden dat het gemakkelijk ging. De guru deed meteen de kurk er weer op, schudde flink, goot de geklutste meester in een koekepan en bakte hem lekker knapperig. En terwijl hij zich de kruimels uit de baard veegde sprak hij tevreden:

Een geest die zelf niet denken kan
die eindigt steevast in de pan.

Eindnoten:

1. Dit artikel is een bewerking van mijn ‘Sprookjes als surrogaat voor of als eerste stap naar een betere wereld’. Dat verscheen in het zomernummer 1975 van ‘De Vrije Socialist’, anarchistisch maandblad. Postbus 1329, Amsterdam.
2. Een prachtig voorbeeld van een kinderlijke en een volwassen houding in een sprookjes-vertelsituatie is te vinden in *The World According to Garp* van John Irving, London

1976. En wel in hoofdstuk X ('The Dog in the Alley, the Child in the Sky'), waarin Garp een verhaal over een hond verzint voor z'n zoon Walt en voor z'n vrouw Helen.

3. De noodzaak van fantaseren is bij BZZLLETIN-lezers en lezeressen ongetwijfeld genoegzaam bekend, maar dat geldt niet voor alle socialistische cultuurmakers. Daarom toch maar hier alvast een mooi citaat uit *Märchen, Phantasie und soziales Lernen* van Dieter Richter en Johannes Merkel (Basis Verlag, 1 Berlin 15, Postfach 645). Later kom ik uitvoerig op hen terug, want hun boekje vormt de kern van mijn betoog.
   'Fantasie is het noodzakelijke Produkt van een niet-bevredigende realiteit en kan puur compensatie blijven of aanzet worden tot strijd voor een beter leven. Wie niet in staat is te fantaseren is ook niet in staat voor veranderingen te strijden. Niet toevallig neigen autoritaire karakters steeds tot ascese of tot vormen van "puriteins" of "pruisisch" socialisme.'
4. Zie hiervoor bijvoorbeeld Lutz Röhrich: *Märchen und Wirklichkeit*, Frans Steiner Verlag.
5. 'Sexuele fantasieën van de vrouw', Sextant juli/aug. 1975.
   'Dotty hoorde duidelijk tot de groep vrouwen die vaak erotiese dromen en fantasieën had (53%). Soms verbeelde ze zich dat ze op het strand werd overweldigd of werd meegesleurd de woestijn in. De passiviteit die uit deze droombeelden spreekt was niet in overeenstemming met de werkelijkheid, want ze was vaak heel aktief en agressief in bed. De mannen uit haar dromen waren aanvankelijk steeds ándere mannen, maar nadat ze zich hadden uitgekleed leken ze op haar man - die zij een prachtig gebouwd lijf vond hebben. Soms stelde ze zich voor dat twee of meer mannen met haar vrijden, waarbij ieder een ander deel van haar lichaam aanraakte. Dit vond ze een heel opwindende en tegelijkertijd 'geruststellende' droom. Ze was in bepaalde fantasieën een peperdure call-girl, in andere een beeldschone courtisane als Salomé, of een gevierde filmster als Elisabeth Taylor. Haar droompartners waren nogal dominerende figuren, ofwel op intellektueel terrein haar meerdere of lichamelijk krachtiger en prachtiger dan zij (Steve McQueen).
   Vrouwen als Dotty, die vaak fantaseerden, bleken impulsief te zijn, onafhankelijk en zelfstandig denkend. Zij vertoonden karaktertrekken die meestal in verband gebracht worden met 'mannelijkheid', zoals zelfstandigheid in denken en doen, en agressiviteit. Ze misten over het algemeen 'typisch-vrouwelijke' eigenschappen als aanhankelijkheid en de neiging tot koesteren en verzorgen. Zij droomden ook wel in andere situaties, onder het afwassen bijvoorbeeld of in de tram en ook de inhoud van deze erotische dagdromen verschilde onderling nogal. Zij hadden wat meer innerlijke konflikten dan de meeste vrouwen, maar zij werden niet voortdurend geplaagd door angst- en schuldgevoelens zoals vrouwen die over het geheel genomen ongelukkiger waren. Vrouwen als Dotty vonden hun fantasieën opwindend, stimulerend, en ze maakten deeluit van hun totaal aan sexuele ervaringen. Zo hoorden er gewoon bij net als zoenen en strelen.
   Nora behoorde bij de groep vrouwen die voortdurend over andere mannen en andere omstandigheden droomden. Ze was uitgekeken op haar man, maar had niet de moed een verhouding te beginnen. Bij het vrijen fantaseerde ze over vroegere vrijers of over filmsterren (Steve McQueen, Paul Newman). Die hadden tenminste moet en durf om te leven - eigenschappen die ze zelf zou willen hebben. Soms stelde ze zich een heel erotisch tafereel voor, waarbij een groot aantal mannen in de rij stond om ieder op zijn bèurt met haar te neuken. En intussen dacht ze dan: 'Wie volgt? Nu jij. Wie volgt?' Ze verbeeldde zich ook wel situaties met mannen waarmee ze vroeger, voor haar huwelijk, veel was omgegaan. Een enkele keer kwam haar een erotisch tafereel uit een pornografisch blad voor de geest.
   Vrouwen die dagdromen en fantasieën hadden als Nora leken te proberen zich te schikken in een niet helemaal (of: helemaal niet) bevredigende huwelijksrelatie. De dagdromen fungeerden als aanvulling, soms zelfs als substituut. In hun fantasieën konden ze boven dat alledaagse, niet-meer-zo-opwindende huwelijk uitstijgen.'
6. Uwe Wandrey: *Der Kluge Knecht*, Brüder Grimm, *22 Marchen von armen und reichen Leuten*, Rororo Rotfuchs 18.
7. '*Mergen en zijn vrienden*', uitg. Progres, Moskou.
8. *De kam* uit *Ribald Russian Classica, Adult stories from the folklore of Russia.*
9. *De ring van de koningsdochter* uit *Nieuwe Sprookjes van de Lage Landen*, verzameld en bewerkt door Eelke de Jong en Hans Sleutelaar, De Bezige Bij, f 32,50.
10. Andere bundels waarin prachtige volkssprookje zijn te vinden (een willekeurige greep):
    Tjaard W.R. de Haan: Onze Beste Volksverhalen, Deltos/Elsevier.
    Maurits de Meyer: Het Vlaamse Sprookjesboek, Standaard.
    Er tin tin ..., negersprookjes uit Suriname, gratis bij Buro Voorlichting van het Kabinet voor Surinaamse en Antilliaanse Zaken, Herengracht 19a, Den Haag. (Of bestaat dat Kabinet niet meer?).
    Een serie Afrikaanse, Slavische en Perzische sprookjesboeken van Kluwer.
    H.C. ten Berge: verschillende bundels volksverhalen van Noordelijke volkeren. De Bezige Bij.
    Hans Wemer: *Sprookjes en vertellingen uit Rusland*, Deltos/Elsevier.
    Louis C.P. Rogmans: *Hasie Kalbassie*, Sprookjes uit Afrika, De Boekerij.
11. Johannes Merkel weet het allemaal veel voortreffelijker in het Duits te zeggen in *Wirklichkeit verändernde Phantasie oder Kompensation durch phantastische Wirklichkeiten?*, Zur Rolle der

Phantasie in der Kinder- und Jugendliteratur; in *Die heimliche Erzicher*, Kinderbücher und politisches Lernen, Rororo 6843.

12. Burgerlijk vertrutte sprookjesboeken, zomaar een greep:
    Nienke van Hichtum & Rie Cramer: *Sprookjes van Grimm, Andersen, Moeder de Gans, 1001 Nacht*, uitg. Van Goor.
    Nienke van Hichtum & Rie Cramer: *Het Groot Vertelsboek*, Van Holkema & Warendorf.
    Martine Bijl: *Elfje Twaalfje en het lentepenseel*, incl. grammofoonplaatje, Kluwer.
    Edith Nesbit: Haa ... een draak. Kosmos.
    H.C. Andersen: *Het Vuurslag, De Ooievaars, Het Denneboompje, De Nachtegaal*, uitg. Sijthof.

    Johan Fabricius: *De duivel in de toren*, Leopold.
    Sprookjes van Hauff, Deltos/Elsevier.
    Walt Disney: *Assepoester*, met liedjes uit de film door het Cocktail Trio en The Shepherds.
    Alan Aldridge & William Plomer: *Het Vlinderbal* en *Het Sprinkhanenfeest*, Bruna.
13. Pesterige ironische sprookjes, zomaar een greep:
    Godfried Bomans en Harry Prenen: *Het Ogenboek*, Kwatta, voor 5 soldaatjes plus f 1,50.
    Remco Campert: *Basta het Toverkonijn*, Bert Bakker.
    Charles Donker en Karel Eykman: *De vreselijk verlegen vogelverschrikker.* De Harmonie.
    Hetty Blok en Hans Kanters: *Het groene aapje*, Tiebosch.
14. Sprookjes met goede bedoelingen die niet uit de verf komen door gebrekkige analyse, zomaar een greep:
    Boris *Zachoder: Hoe de wolf liedjes zong*; Assen Bosev: *Mary*; W. Osejewa: *Blauwe Bladeren*, alledrie van uitg. Progrès, Moskou.
    Maurice Druon: *Koekoe met de groene duimen.* Van der Peet.
    Sheila Burnford: *De tweede zondvloed*, Sijthoff, met een voorwoord van Prins Bernhard!
    Luis Murschetz: *De mol Graaf graag*, Bruna.
    H.C. Andersen: *De nieuwe kleren van de keizer.* Het Spectrum.
    Willem Wilmink: *Sprookjes van H.C. Andersen*, met een nawoord, Kosmos.
15. Het gaat dan om een realistische uitbeelding van dagelijkse maatschappelijke problemen en het zichtbaar maken van mogelijke oplossingen. *Merkel* merkt hierover op.
    'Als men socialistische kinder- en jeugdliteratuur al voor een geschikt middel houdt om een socialistische opvoedingspraktijk te ondersteunen, dan komt het erop aan de wensdromen en verlangens met de bestaande verhoudingen in verband te brengen, de veranderbaarheid van die verhoudingen te laten zien, en veranderde verhoudingen voorstelbaar te maken.'
16. Uit de folder van Genesius:
    'Fantasie wordt werkelijkheid, dat is het uitgangspunt van dit stuk. Het verhaal begint met Andreas, een jongetje van tien jaar dat aan juffrouw Dora Muizeval, een pseudo-artistieke ongetrouwde jongedame, een eigengeschreven geschiedenis vertelt over koning Rompompom. Plotseling verschijnt de koning zelf. Hij vertelt dat hij en iedereen in zijn land in de war is, zonder dat hij weet hoe dat komt. Om hem te helpen gaan Andreas, Dora en de kinderen mee naar het paleis. Daar wordt van alles uitgeprobeerd, tot tenslotte blijkt dat het paleis betoverd wordt vanuit de klokketoren. Na een spannende tocht omhoog wordt uiteindelijk het mysterie opgelost en eindigt het verhaal met een groot feest. De vorm waarin dit alles zich afspeelt is de afwisseling tussen kijk- en meespeelscenes, in die zin dat de kinderen binnen het gegeven kader alle ruimte en vrijheid krijgen om zelf met ideeën te komen en dingen in te vullen. Technische benodigdheden: er wordt gespeeld binnen een rechthoekig speelvlak van ongeveer 4 bij 3 meter, met de kinderen aan drie kanten er om heen op de vloer. Noodzakelijk is dus slechts een lege ruimte zonder stoelen o.i.d. Alle apparatuur nemen we zelf mee. Leeftijd en aantal: het stuk is geschikt voor kinderen van ongeveer 6 tot 11 jaar. Per voorstelling kunnen maximaal 50 kinderen aanwezig zijn. Follow-up: aan de voorstelling kan desgewenst een follow-up gekoppeld worden in de vorm van een spelles die door 4 van onze medewerkers aan even zovele groepen gegeven wordt. De duur hiervan is ongeveer een uur en de kosten bedragen f 100,-'
    In 1975 stelde ik Genesius een realistischere versie van het verhaal voor. Waarin de Koning zèlf de grote gekmaker zou blijken te zijn - om de macht maar te kunnen blijven uitoefenen over z'n onderdanen. Reactie van Genesius op mijn 'gepolitiseerde' versie:
    'De kinderen zullen nooit pikken dat de Koning zelf de grote boosdoener zou zijn. Het gaat ons niet in de eerste plaats om realistische probleemstellingen en oplossingen, zoals in goede sprookjes-voorvolwassenen misschien het belangrijkste is. Het gaat vooral om het creëren van speelsituaties waarin kinderen lekker mee kunnen doen zonder opgezadeld te worden met al die verplichtingen, competities en wereldproblemen waar ze toch al dagelijks mee overspoeld worden. Kinderen tot een jaar of tien hebben nog niet zo veel inzicht in hun invloed op de omgeving, ervaren de veranderingen waar ze mee te maken krijgen ook voor een groot deel als magisch, dus magische oplossingen in hun spelen zijn helemaal niet erg. Integendeel, juist als het magische fantaseren al te vroeg en al te nuchter wordt afgeleerd krijg je van die vervelende aangepaste brave of botte kindertjes. Juist veel van de tv- en strip-fantasie werkt op die manier afstompend. Steeds eenzelfde soort vecht- en voetbal- en avonturen-heroïek gericht op competitie

en prestatie, op de beste, de rijkste, de heldhaftigste. Waardoor kinderen op de schoolpleinen en op straat steeds minder gevarieerde spelletjes gaan spelen. Van verschillende scholen hoorden we dat er op het schoolplein verder toneel gespeeld wordt na onze voorstelling. Al zakte dat natuurlijk weer snel weg omdat het door niemand verder gestimuleerd werd. Meestal is er geen geld voor een follow-up. Overigens geloven we dat we het traditionele beeld van de Koning in sprookjes (onmenselijk rijk, machtig en wijs) in ons stuk toch wel een beetje ontmythologiseren.'

17. Net iets te spiritueel en te weinig betrokken op levende mensen in onze wereld vind ik bijvoorbeeld de sprookjes van Couperus, Van Eeden, Hesse, Tolkien en Richard Adams (*Waterschapsheuvel*). Bijna een parodie op luchtfietserij vond ik het serieus bedoelde *Mirakels in Wonderland* van Wim Gijsen, Kluwer.
18. Zoals bijvoorbeeld *De Tovenaarsleerling* van Lord Dunsany (uitg. Bert Bakker): 'Met een takt die hem sierde vroeg de tovenaar niet naar de grootvader van de jongeman; want zoals de rijke niet met de arme over armoede spreekt, of de geleerde zich niet met de onwetende over onwetendheid onderhoudt, zo sprak deze wijze, die de kunst machtig was de jaren te overleven, zelden met gewone mensen over de dood.'
    En dertig bladzijden verder: 'Hieraan zien we (zei de tovenaar) dat het geestelijke, dat een grote veelheid vormt, superieur is aan de materie, terwijl de materie noch de wil noch de kennis noch de macht heeft om van invloed te zijn op de geest, ook al kon de materie in de loop van een proces zo veranderen dat het bijna een hele wereld vormt. Op dit thema borduurde de tovenaar voort en nog nooit was de zaak van het geestelijke zo kundig verdedigd of was de materie zo vernederd en waren haar gebreken zo volledig blootgelegd.'
19. Het doorgaans slaapverwekkende en maar zelden inspirerende karakter van sprookjes-illustraties verdient een afzonderlijk artikel!
20. Tsjaard W.R. de Haan verantwoordde het sprookjes-bewerken in *Volksverhalen als leesstof* in *Smel Sulver*, een uitgave van de Fryske Akademie, Doelestraat 8, Leeuwarden. 'In de werkelijkheid van het alledaagse navertellen - pas in onze eeuw onderzocht - zijn er karige en kwistige vertellers, en de een herschept de overlevering naar 's lands gelegenheid terwijl de ander slechts volgt of zelfs leemten doet ontstaan vanwege zijn gebrekkige herinnering of zijn geringe voorstellingsvermogen. Wie zulke verhalen letterlijk overneemt (en in wetenschappelijke publicaties moet dat tegenwoordig terecht!) in een op ruime kring gericht boekwerk dat liefde moet wekken voor de sterke motieven die het volks-repertorium in hoge mate bezit, brengt een onverteerbare samenklontering tot stand die bovendien de duidelijkheid van de konkrete vertelsituatie en de lijfelijke tegenwoordigheid van de verteller node mist. Zo ontstaat een droogzwemmerige toestand als bij het lezen van toneel.
    Ook bij ons in de Nederlanden is het volksverhaal niet alleen naarstig bijeengebracht, maar het werd ook door jan en alleman veelvuldig naverteld voor de lezende schare. Dit navertellen geschiedde, naar de aard en de aanleg van de scribent, goed, matig, of helemaal niet goed. Het is een delikate aangelegenheid die men niet te licht op mag vatten. Was de vlotte S. Franke soms te joviaal en vooral te wijdlopig (Sagen en Legenden rond de Zuiderzee: Legenden langs de Noordzee), Olaf J. de Landell maakte van muggen olifanten (De Lachende Hollander), en Jozef Cohen, wiens fantasierijke smeuigheid dikwijls meesleept, direkte al te zeer op met vleugels 'woordkunst' en ontzag zich soms niet salonelementen van eigen vinding in te vlechten (Nederlandse Sagen en Legenden). Kornelis ter Laan is niet te overtreffen wanneer hij verhalen uit zijn eigen jeugdomgeving (Slochteren) opdist in een kernige volkstaal die dadelijk aanspreekt (Groninger Overleveringen).
    Met de problematiek van de weergave-in-geschrifte van volksverhalen kwam ik zelf voor het eerst in aktieve aanraking, toen ik mijn Prisma-1190 samenstelde. Sprookjes uit alle Nederlandse gewesten kon ik onmogelijk voorzetten in honderd-en-een tongvallen aan een breed publiek dat prettig lezen wil. Ik maakte er dan ook een algemeen Nederlands van - met een enkel provincialisme, zoals ook in streekromans gebruikelijk, om althans enigszins de regionale herkomst te suggereren. Een hooggeleerde kritika (specialiste in het Kelties) meende er verstandig aan te doen de oorspronkelijke teksten (vol merg en pit) met de matte afschaduwingen in het voor 13.000 lezers bestemde Prismaboek te vergelijken. Al vergelijkend sloeg zij telkens weer de spijker genadeloos op de kop, maar ze bewees iets wat in 'Volkskunde' (het enige wetenschappelijke tijdschrift in Nederland op dat gebied) niet bewezen hoefde worden: iedere minnaar van het dialekt fundeert zijn genegenheid op de kracht en de eigenheid die zelfs Assepoesterstreektalen tot iets onvervangbaars maken. En hij betreurt ten zeerste als hij een rechtgeaarde-dialekttekst ten algemenen nutte zal moeten verwateren tot de vaak zo kleurloze landstaal.
    In 1972 werd ik andermaal gekonfronteerd met de netelige problematiek van de literaire weergave van het volksverhaal, dankzij een uitgeversopdracht van Deltos/Elsevier. En al doende besefte ik dat mijn Prismapocket de lezers niet steeds kon voldoen. Het kwam door iets nobels: het wetenschappelijke geweten van de samensteller die niet vrij genoeg stond tegenover het ongelijksoortige materiaal en dat als onaanvaardbaar beschouwde. Als conscientieus kamergeleerde kies je dan uit meerdere varianten van een verhaal de minst geschondene en casu quo de minst versletene en geef je die zo dienstbaar mogelijk weer in het ABN (met als

krenten in de brij de bovengenoemde provincialismen). Door deze slaafse werkwijze ontstaat er in vele gevallen een mal eksem-Plaartje van de rommelmarkt, wankel en wormstekig, dat de lezers terecht koud laat. Hoeveel vertel-elementen worden er immers, juist door levende vertellers, niet overgeslagen of verwaarloosd - geen ramp, want het kan door diktie en mimiek en anderszins ruimschoots worden goedgemaakt! Denkt u maar eens, om dit ten volle te beseffen, aan het afluisteren van een geluidsband, hoe ontnuchterend dit veelal werkt, vooral wanneer men het spontane gepraat op geduldig papier gaat overnemen.

Nu herschrijf ik de verhalen, lees ondertussen schetsen en novellen van Couperus en Bordewijk (om mij klein te voelen) en laat de ‘vertaling’ hoogstens als uitgangspunt dienst doen. Wanneer ik na een lange dag van wikken en wegen één leesbaar verhaal heb uitgewerkt, ben ik blij en tevreden. Al werkende blijkt mij, dat het kader van een verhaal dikwijls toegevoegd moet worden: wie Ellert en Brammert navertelt doet er goed aan de eenzaamheid van het Middeleeuwse Drente te schetsen, waarin de boze roverhistorie pas tot haar recht komt.

Ook het vroegere leven - met zijn open vuur, zijn oorijzers, zijn zeilvaart - zal in enkele sfeerscheppende details moeten worden aangeduid. Dialogen en scènes kunnen een verhaal openbreken en leven bijzetten. De vaak schematische weergave der personen moet enigszins worden uitgewerkt, hun gedrag aannemelijk worden voor lezers van vandaag die in hun literatuur een psychologische en sociologische aanpak gewend zijn.

Niet alleen de verhaaltrant is voor mij problematisch geworden. Ook de opbouw van een verhaal moet dikwijls grondig bekeken worden: er zijn kontaminaties en ‘blinde motieven’, om van vergeetachtigheden niet te spreken, die een intelligente lezer tegen kunnen maken wanneer men al te getrouw de overlevering zou volgen. Aanhef en afsluiting, dikwijls stereotiep, dient men in de mate van het mogelijke te variëren. Aldus verkrijgt men in vrij wat gevallen een min of meer nieuwe samenstelling die kritische lezers bevredigt en een sluitend geheel doet ontstaan.’

21. Iring Fetcher: *Wer hat Dornröschen wachgeküsst?*, Das Märchenverwirrbuch, Fischer Tb. 1446.
22. Andere aangrijpende bewerkingen zijn te vinden in *Janosch vertelt de sprookjes van Grimm*, Bruna, met schitterende tekeningen eveneens van Janosch.
    Ook Reiner Kunze kan er wat van in *Wat is er geworden van Sneeuw witjes stiefmoeder?* in zijn bundel *De leeuw Leopold*, Querido.
23. Zie noot 3.
24. Zie ook Ariel Dorfman & Armand Mattelart: *Hoe lees ik Donald Duck*, imperialistiese ideologie in de Disneystrip, met een inleiding van MaxArian. Sunschrift 132.
25. Uit de dertiger jaren bijvoorbeeld de revolutionaire sprookjes *Die rote Fahne, Die Brillen* en *Said der Träumer*, van Hermynia zur Mühlen, in 1971 herdrukt bij Oberbaumverlag Berlin.
    Günter Herburger: *Birne kann alles.* Luchterhand.
    Niet door Richter en Merkel vermeld, maar volgens mij ook wel overtuigend, zijn:
    Friedrich Karl Waechter: *Fischlein deck dich und Knüppel aus dem Sack*, Rororo Rotfuchs 2.
    Samad Behranghi: *Der kleine schwarze Fisch*, van een linkse Perziese schoolmeester die nog onder de Shah vermoord werd. Een anoniem Duits boekje waarvan de opbrengst voor het Perziese verzet was. werker van Paolo Freir, uitgegeven door Sjaloom. Sterke combinatie van tekst en illustratie.
26. Domela Nieuwenhuis: *Vertellingen voor het volk*, heruitgave van Anarchisties Kollektief Utrecht, Postbus 411, Utrecht.
27. *Herr Bertolt Brecht sagt*, Bei Brecht gelesen und für Kinder und andere Leute ausgesucht, zusammengestellt und angemerkt von Monika und Martin Sperr, Willi Weismann Verlag.
28. Jonathan Swift hekelde in z'n Gullivers Reizen voortdurend toe-standen in zijn samenleving.
    Gabriel Garcia Márquez roept steeds opnieuw adembenemende Zuid-amerikaanse sprookjes-geschiedenissen op.
    Elias Canetti schetste fantastisch helder 50 burgerlijke karakters in *De Oorgetuige*, Arbeiderspers.

    Jos Ruting legt ironische verbanden tussen de mieren- en de mensenwereld in *De Mierenrijken*, Meulenhoff.
    Simon van Wattum bundelde z'n groteske cursiefjes uit het Nieuwsblad van het Noorden in *De helft is verzonnen.*
    En zo kan ik nog wel even doorgaan. Allemaal onthullende sprookjesachtige verhalen, waarbij de *Sprookjes* van Godfried Bomans (van Elsevier) verbleken tot slap gezever.
29. *Droom te koop*, sprookjes en andere fantasieën van Groningers verzameld door schrijverskollektief ‘de kleine k’, Uitg. Holmsterland.
30. *Vertellingen van Trijntje Soldaats*, Opgetekend in 1804 door de broers Gerrit-Arend en Klaas Arends, uit de mond van de oude huisnaaister ‘Trijntje Soldaats’, in 1927 teruggevonden in oude familie papieren en uitgegeven door Mevrouw Huizenga-Onnekes bij P. Noordhoff, gedrukt door H.N. Werkman, met houtsnedes van Johan Dijkstra.
31. ‘De kleine k’ ontstond uit een groep mensen die, vanuit Provo en vanuit Enzensbergers analyses van de ‘bewustzijns-industrie’, zèlf hun kleine krantjes gingen maken in Groningen, om de monopoliepositie van het ‘Nieuwsblad van het Noorden’ daar te breken.

32. Zie ook Ad Breedveld: *Het bestaansrecht van de Groninger streektaal.* Moet de Bijbel of de Internationale in het Gronings vertaald worden?, in Martini-Koerier aug. 1976.
33. Werkkollege *Materialistische Literatuurtheorie* van Hans Straver, Letterenfakulteit Groningen 1972.
    Socialisties realisme in *Konfrontaties* van J.F. Vogelaar, Sunschrift 88.
34. Met een bewuste emanciperende bedoeling verzameld, en van intelligente commentaren en bronvermeldingen voorzien, zijn de sprookjes in *Rafelkap en andere verhalen* van Ethel Johnston Phelps (Sara). Is er niet een soortgelijke bundel samen te steUen met Nederlands feministische volksverhalen?
    Ook heel aardig in- en uitgeleid zijn de legenden van de postindustriële samenleving van Ethel Portnoy in *Broodje Aap* (De Harmonie). Alleen jammer dat zij ze verzamelde ‘als vlinders’ en niet als ‘reacties op monopolie-kapitalistische massa-hypnose’ of zoiets.
    Eveneens met een duidelijke vooropgezette bedoeling werden sprookjes en andere verzinsels verzameld in *Burengeruchten* door uitgever Frits Knuf te Buren in de Betuwe. In opdracht van de Restauratiecommissie van de St. Lambertuskerk. 32 bekende en onbekende vertellers er 16 verschillende tekenaars werkten mee aan een gevarieerd bladerboek - dat geld op moest brengen voor de restauratie van de St. Lambertus In het hele boek blijft de kerk dus helaas wat al te keurig in het midden.
35. Met dank aan ‘De Kleine K’, De Vrije Socialist, Fons van Wanroy en Janet Kleiberg.

Emma Brunt
De vrouw in het sprookje

Er was eens een tijd, nog niet zo erg lang geleden, waarin het vertellen van sprookjes werd beschouwd als een onschuldig en misschien zelfs onmisbaar onderdeel van de opvoeding. Geen vader of moeder die er onderuit kon: *Assepoester, Roodkapje, Doornroosje en Sneeuwwitje* vormden een verplicht nummer op het pedagogische répertoire. Die tijd lijkt voorgoed voorbij, tenminste, als het verzet dat in feministische kringen is gerezen tegen het sprookje weerklank vindt.

In de sprookjesbundel *Er was eens ... een vrouw* - een vertaling uit het Duits die in 1981 verschenen is - zijn verhalen bijeengebracht waarin ‘vrouwen de heldinnen zijn’, en in het nawoord onthult de vertaalster waarom deze selectie in een leemte voorziet: het merendeel van de sprookjes *deugt* niet. Althans niet voor meisjes. Ze schrijft:

> Het is opvallend dat in de meeste oude volksverhalen de man in het middelpunt staat. Hij is de tovenaar, de koning, de dappere held of de slimmerik. Rijk of arm, in de oosterse wereld of in het westen, overal vindt men dat terug. Denk maar aan Sindbad de zeeman, Ali Baba en zijn veertig rovers, Blauwbaard...

Voor lezers die nog niet overtuigd zijn van de masculiene inslag van het modale sprookje heeft ze nog meer voorbeelden bij de hand: Alladin die maar aan zijn lamp hoeft te wrijven ‘of een dienaar wachtte in spanning op zijn bevelen’, en Jacobus die ‘nauwelijks in zijn bonestengel is geklommen’ of daar komt hij al terug ‘met een zak vol goud en de rest’. Niet zonder enige afgunst vermeldt ze Ilja Moeromets, in Rusland ‘de dapperste onder de helden’, en de onoverwinnelijke boogschutters en snelle parelduikers waarvan het in Indiase sprookjes ‘krioelt’. En in China? Geen nood: ‘Drakendodere bij de vleet!’

Een beetje eigenaardig is deze opsomming wel, vooral als je bedenkt dat de sprookjes die in Nederland het populairst zijn stuk voor stuk de naam van een vrouw dragen: Assepoester, Roodkapje, Doornroosje, Sneeuwwitje, zijn dat dan geen ‘heldinnen’ of op zijn minst vrouwen die ‘in het middelpunt’ staan? Verdere lezing van het nawoord wijst uit dat zulks inderdaad niet het geval is. Voorzover er dames optreden in sprookjes zijn het meestal onaangename types. Met opgetrokken neus noteert de vertaalster dat

> ... in die sprookjes de vrouw verschijnt als stiefmoeder die, terwille van haar luie dochter, steeds meer kwaad uitbroedt. Of als de echtgenote die het onmogelijke eist van haar man. We kennen toch allemaal de arme visser die met zijn vrouw Ilsebil in een Keulse pot woonde? Hoe triest en opstandig rende hij iedere dag naar de zee om aan de bot de steeds grotere wensen van zijn vrouw over te brengen! Tot zij wilde worden als Onze Lieve Heer!

Berustend constateert de schrijfster - 2000 jaar vrouwenonderdrukking overziende - dat het een oud thema is dat hier wordt aangesneden: een variatie op het verhaal van Adam en Eva, ook een sprookje dat vanuit feministisch standpunt niet deugt. Nog treuriger is het gesteld met de wat jongere dames die in sprookjes figureren: ‘Lief, heel mooi en wachtend op het grote geluk’. Wat er precies mis is met deze prinsesjes, herderinnetjes en assepoesters legt de schrijfster niet uit. Kennelijk acht zij de lezer wel in staat zelf te bedenken waarom het vreselijk is als meisjes worden afgeschilderd als ‘lief’, ‘heel mooi’ of ‘wachtend op het grote geluk’, want waaruit bestaat het grote geluk? Precies. Uit de komst van een koningszoon of aantrekkelijke zwijnenhoeder die de onnozele anti-heldin in zijn armen sluit, waarna zij ‘nog lang en gelukkig leven’.

Dit soort sprookjes laten feministen zich niet langer op de mouw spelden. In een boekje van uitgeverij De Bonte Was - *En ze leefden nog lang en gelukkig* - wordt in vrij krasse termen afgerekend met dergelijke misvattingen. De samenstellers schrijven:

> En ze leefden nog lang en gelukkig... Zo eindigen alle sprookjes. Maar de vrouwen die met elkaar dit boekje hebben gemaakt schrijven over wat er wèrkelijk gebeurt. Het sprookje van het huwelijk beïnvloedt het leven van alle vrouwen, want het is ons allemaal van kind af als toekomst-ideaal voor ogen gehouden en we zijn allemaal opgevoed om aan de eisen die het huwelijk stelt te voldoen: je moet een aantrekkelijke en zorgzame echtgenote zijn, een goede huisvrouw en een liefhebbende moeder. Sommige vrouwen willen niet zo worden. Zij willen niet trouwen en ze proberen in hun eentje onafhankelijk te worden. Maar ook zij botsen steeds op het huwelijksideaal, want als ze daaraan niet beantwoorden worden ze als krengen, trutten, lesbiennes of oude vrijsters beschouwd en behandeld.

De ervaringen die in het boekje worden geregistreerd zijn zonder uitzondering van het trieste soort. En ze leefden nog lang en ongelukkig zou een meer toepasselijke titel voor dit werkje zijn geweest: huwelijk en moederschap, daar kan tegenwoordig niets goeds meer van komen. Geen wonder dat sprookjes - opgevat als propaganda voor de maritale staat - bij heel wat feministen in een slecht blaadje staan. Meisjes moeten niet leren dat de enige verlossing uit de boze realiteit is gelegen in het te rechter tijd opdagen van een prins op een groot wit paard, en dat ze in afwachting van die jonge held niets anders te doen hebben dan geduld oefenen en mooi zijn, nee, ze moeten hun lot in eigen hand nemen en de werkelijkheid moedig tegemoet treden.

Deze opvattingen hebben geleid tot het schrijven van *alternatieve* sprookjes. Vrouwvriendelijk als het ware, en van alle masculiene smetten vrij.

Het alternatieve sprookje bestaat in vele varianten. De verhalen over ‘heldinnen’ in de bundel *Er was eens ... een vrouw* komen bijvoorbeeld 9 van de 34 verhalen uit regionen die achter het ijzeren gordijn liggen, en ademen dan ook de montere sfeer van het sociaal realisme. In het Vietnamese sprookje over een vissersmeisje dat koningin wordt, waarmee de bundel opent, is sprake van een vissersfamilie die door de armoede gedreven emigreert naar een ver land. Eigenlijk had de vader zijn dochter niet mee willen slepen in dit avontuur, maar het dappere meisje wil haar familieleden niet alleen laten vertrekken. Gelukkig maar, want het is háár werkkracht die in het nieuwe land voor enige welvaart zorgt. Als de vader een schat vindt in de groentetuin is zijn eerste impuls dan ook om zijn dochtertje te belonen met een dure zijden jurk. Ze is echter wars van zulke frivoliteiten. Vanuit de volheid van haar altruistische gemoed doet ze een beroep op het betere ik van de oude man. 'Deze schat werd ons door de hemel geschonken, vader,' zegt ze berispend.

> Denk toch aan onze vrienden dat wij op het eiland achterlieten. De opbrengst van deze juwelen zou misschien genoeg zijn om hen allemaal naar hier te laten komen. We zouden huizen voor hen kunnen bouwen en zonder ooit honger te lijden als één grote familie kunnen leven.

Voordat de verwerkelijking van dit utopia kan plaatsvinden gooit haar hebberige broer echter roet in het eten: hij gaat er vandoor met de schat. De vroegere buren komen echter tóch en onder de bezielende leiding van de vader van het meisje komt de landbouwcommune tot grote bloei. Als hij sterft neemt zijn dochter het bestuur over, waarbij zij 'bescheiden en vlijtig' blijft: 'Zij gaf raad waar dat nodig was en het weinige overgebleven geld werd voor het allernoodzakelijkste uitgegeven.' Zelfs als ze door het dankbare boerenvolk wordt uitgeroepen tot koningin blijft haar eenvoud op voorbeeldige wijze intact. Daags nadat ze een statiebezoek van een naburig koninkrijk heeft afgewikkeld, staat ze alweer te zwoegen op de akker. Haar oom zegt:

> Je hebt die onderhandelingen uitstekend gevoerd. Tot welzijn van je land en van ons allemaal. Maar waarom zou je nu niet als een koningin gaan leven? Je bent mooi en dapper, je regeert ons en spreekt recht, je ontvangt gezanten uit andere landen. Waarom draag je toch nog steeds gewoon linnen in plaats van de mooie zijde die in je kast ligt?

Het sociaal voelende wicht denkt slechts enkele tellen na, dan zegt ze trouwhartig:

> Koningen genieten meestal wel van de rijkdom, dat is waar. Maar ... wie hebben voor die rijkdom gezorgd? Dat zijn de onderdanen die hun leven lang moeten werken voor dat land. Ik heb geen onderdanen. Ik ben gewoon één van jullie en ik leef zoals iedereen. Wie zijde en brocaat wil dragen deugt niet voor dat werk. Linnen is mij dierbaar, want het werk zal ik nooit opgeven. Ik hou ervan!

Deze 'heldin' lijkt rechtstreeks te zijn ontsproten aan de fantasie van de heren Marx, Lenin en Mao. Met oude volkssprookjes heeft dit nog maar weinig van doen.

Sommige feministen blijven dichter bij de klassieken. In de roman van de Amerikaanse schrijfster Ann Beattie - *Falling in Place* - wordt een feministisch georiënteerde dame opgevoerd die denkt dat er al heel wat gewonnen zou zijn als sprookjes werden verteld vanuit een vrouwelijk gezichtspunt. Mijmerend over 'de rol van vrouwen in bepaalde sprookjes' zegt ze:

> Ik denk dat het de mensen nu wel duidelijk is dat het meestal de vrouwen zijn die als monsters worden voorgesteld of moeten wachten op de prins. Maar ik vroeg me vandaag af hoe die sprookjes zouden klinken als zelfs de meest boosaardige, stomme vrouwen ze vanuit hún perspectief zouden vertellen. Even aangenomen dat ze inderdaad boosaardig waren. Ik vraag me af of een heleboel van die vrouwen niet boosaardig waren omdat ze zo uitgebuit werden. Ik kan me voorstellen dat de vrouw van Piggelmee dacht: Als hij kiest om zulk werk te doen, laat hem dan maar lange dagen maken in de kou en gevaar lopen. Laat hem maar trekken aan het net zo

> hard als hij kan, en laat hem maar een lekke band ophalen in plaats van een vette gouden vis. Een band zo rond als de wereld, met een groot gat in het midden. Als dat is wat die man wil, dan moet hij het maar hebben.

Op dat moment gebeurt er iets in de roman wat de spreekster van haar à propos brengt: we zullen dus helaas nooit weten hoe haar betoog over een nieuw perspectief op Piggelmee verderging. De bedoeling is echter duidelijk: de oorlog tussen man en vrouw moet ook in het sprookje tot uitdrukking komen. De belangentegenstelling die de seksen gescheiden houdt leidt tot een volstrekt andere interpretatie van de klassieke verhalen.

Eén van de manieren waarop de vernedering van perspectief zichtbaar gemaakt kan worden is de *omkering*, alle mannen in het sprookje worden vrouwen en alle vrouwen worden mannen. Dit is een beproefde methode en simpel toe te passen: in *Doornroosje* is het geen prinses maar een jonge *prins* die zich aan het spinnewiel prikt van een boze tovenaar, en na honderd jaar sluimeren wordt de jongeman gekust door een ondernemend prinsesje dat zich met de blote sabel een weg heeft gekapt door het rozenwoud. Onopgelost blijft de vraag of zo'n feministische versie tóch moet eindigen met een bruiloft en de mededeling dat de betrokkenen nog lang en gelukkig leefden. Een waarlijk alternatieve variant zou zijn dat de prinses na eén blik op de versufte jongeling geworpen te hebben van gedachten verandert en haar kus spendeert aan de mooie keukenmeid, onder het motto: liever lesbisch. Hoe ideologisch verantwoord een dergelijke plot ook moge zijn, iets van de sprookjesachtigheid gaat op deze wijze onherroepelijk verloren. Er zijn vermoedelijk maar weinig kleuters die zo'n drastische ingreep in het verhaal zonder protest zouden slikken. In het alternatieve sprookjesboek *Märchen für tapfere Mädchen* is men dan ook wat subtieler te werk gegaan: wel worden de oude verhalen verteld ‘zoals het hoort’ maar het aandeel van de meisjes in het verloop van de geschiedenis is actiever geworden.

Een goed voorbeeld is de manier waarop de auteurs *Roodkapje* hebben bewerkt voor dappere meisjes. Het sprookje begint zo: ‘Er was eens een onbevreesd meisje dat door iedereen die haar zag werd bemind, het meeste nog wel door haar grootmoeder.’ De moeder van het heldhaftige kind valt haar natuurlijk niet lastig met gezeur over wolven, dat spreekt vanzelf, en Roodkapje is ook zonder advies verstandig genoeg om niet alleen een mandje met lekkers mee te nemen als ze naar grootmoeder gaat, maar ook een flink formaat zakmes. Als Roodkapje de wolf tegenkomt blijft ze ‘volkomen kalm’, en gaat vervolgens - naar oude trant - de fatale bloemen plukken. De wolf ondertussen bezoekt grootmoeder en verslindt haar, evenals Roodkapje die in deze versie niet afwijkt van de voorgeschreven dialoog over de grote oren, de grote ogen, en de grote mond van de wolf. Daarna neemt het sprookje echter een feministische wending, want het is niet de jager die uitkomst brengt maar Roodkapje zelf. Onvervaard snijdt ze met haar zakmes de wolf van binnenuit open en bevrijdt grootmoeder en zichzelf. Vlug vult ze de wolvenbuik met stenen, en als het beest dood neervalt vilt ze hem ook nog. De wolf verandert daarop in een ‘jongen met zwarte wenkbrauwen en blond haar’ en wordt door Roodkapje teder omhelsd. Grootmoeder, die er onbekrompen opvattingen op na houdt over de vrijages van de jeugd, voorziet het jonge paar van een grote zak met nootjes, en daar blijven Roodkapje en de jongeman op zitten knabbelen ‘tot het ochtend wordt’.

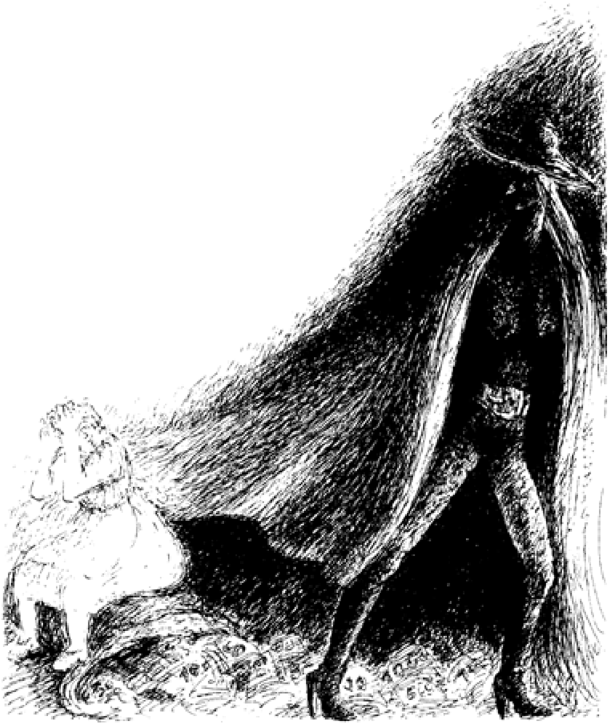
In een deftige verantwoording over de psychoanalytische en andere interpretaties van dit sprookje - nogal vreemd in een kinderboek! - verwijzen de auteurs onder meer naar de visie van Bruno Bettelheim die in zijn boek *The Uses of Enchantment* betoogt dat de wolf een verschijningsvorm is van de vader die zijn dochtertje aan het schrikken maakt met zijn volwassen - en bovendien incestueuze - seksualiteit. De seksuele nieuwsgierigheid van Roodkapje - die tot uiting komt in de streng verboden dwaaltocht door het bos - slaat om in angst als ze tenslotte met de vader in één bed terechtkomt, want voor het omzetten van haar erotische wensen in daden is ze nog niet rijp. De 'jager' zou dan het geruststellende aspect zijn van de vader, die het meisje komt bevrijden uit de ambivalente fantasieën waardoor ze letterlijk 'verzwolgen' is. De schrijvers gaan op deze interpretatie niet in. Wel pleiten ze voor de ontwikkeling van een verbeterde versie waarin Roodkapje niet meer zo agressief in de weer hoeft te zijn met een mes, en waarin ook van 'opgevreten worden' geen sprake meer zal zijn. Het ideale sprookje voor dappere meisjes is er dus één waarbij de boze wolf tanden en klauwen zijn uitgetrokken, en is niet alleen feministisch verantwoord maar ook nog pacifistisch van strekking: geen geweld in de kinderkamer en weg met troebele zinspelingen op de incestueuze kanten van de vader-dochter verhouding. Ook moeder met haar overbezorgde raadgevingen is uit het kinderleven gebannen en op ongehoorzaamheid staat allang geen straf meer: Roodkapje is een flinke meid die zich waarachtig wel zonder de hulp van betuttelende ouders uit de moeilijkheden redt. Dappere meisjes zijn geëmancipeerd en kunnen alles zelf.

Waarom zouden meisjes er in de traditionele sprookjes zo bekaaid van afkomen? Zijn feministen soms van mening dat we hier te maken hebben met een samenzwering van de 'mannenmaatschappij'? De vertaalster van *Er was eens ... een vrouw* denkt niet aan een bewust complot, maar wel zoekt ze de oorzaak in twintig eeuwen patriarchale tirannie, ze schrijft:

> In oude tijden, en zeker in oosterse landen, had de vrouw geen plaats in het openbare leven en in huis nauwelijks een stem. Wij zien haar, uitgestrekt op de zijde kussens in de harem van de kalief, ook wel zwoegend op de akker of in haar schamele vissershut, tobbend om de honger van haar kindertjes te stillen. Zo ontstond onwillekeurig een vertekend beeld van de werkelijkheid. Zowel van de ónze als van die in vroeger tijden.

Dit is een merkwaardige passage. Als de schrijfster gelijk heeft met haar bewering dat vrouwen 'in oude tijden' en 'in oosterse landen' nagenoeg onzichtbaar waren, hoeft het geen verwondering te wekken dat hun aandeel in de sprookjes die uit die context stammen zo gering is. De verhalen geven in dat geval geen 'vertekend' beeld van de historische werkelijkheid, maar slaan de spijker precies op de kop. Iets anders is of de sprookjes een 'vertekend' beeld geven van 'onze' werkelijkheid, maar als het sprookje wordt opgevat als een excercitie in historische beschrijving is dat nauwelijks aan de orde: je kunt moeilijk van de sprookjesvertellers van 'toen' eisen dat ze een accurate beschrijving zouden geven van het leven in Nederland anno 1981.

Bovendien pretenderen sprookjes dat ook helemaal niet. Allemaal beginnen ze met een zinsnede in de trant van: Er was eens, in een koninkrijk hier ver vandaan ... en daardoor alleen zouden al die dappere en slimme meisjes toch gewaarschuwd moeten zijn!



Illustratie uit *Märchen für tapfere Mädchen.* Tekening: Doris Lerche.

Er rijzen nog meer vragen. Hoe weet de schrijfster zo precies wat de dames in die wat vage tijden en landen zoal uitvoerden? Ze schrijft: 'Wij zien haar...' enzovoort, maar hoe ze dat allemaal ziet onthult ze niet. Tenzij ze haar kennis ontleent aan de gewraakte sprookjes, maar dat maakt het nog vreemder want die verhalen gaven toch juist een onbetrouwbaar beeld? Het toppunt van ongerijmdheid bereikt ze met de mededeling dat 'sommige sprookjesverzamelaars' afzagen van 'het bekende beeld van de mannelijke held' en op zoek gingen naar 'verhalen over heldinnen'. En wat bleek? Die sprookjes waren in overvloed te vinden. 'Bij de schaapherders, op de boten der zeelieden, in kastelen en boerderijen', overal deden verhalen de ronde over 'vrouwen met een wijs inzicht, een rijke fantasie of hele slimme vrouwen'. Hoe nu? Eerst vertelt de schrijfster ons dat zulke sprookjes niet bestaan, omdat vrouwen geen rol van betekenis konden spelen in de tijd dat de verhalen ontstonden, en enkele regels later maakt ze ons wijs dat de vrouwelijke heldinnen voor het oprapen liggen als je maar eventjes de moeite neemt om goed te zoeken. Toch komen die feministisch 'goedgekeurde' sprookjes uit dezelfde 'oude tijden' en 'oosterse landen' als het mannelijk chauvinistisch gezwatel over parelduikers en drakendodere. Er is geen touw meer aan vast te knopen. Zelfs het slimste meisje raakt hier onherroepelijk het spoor bijster.

Interessanter dan een vruchteloze poging om enige samenhang te brengen in deze warboel, is het feit dat de schrijfster een aantal premissen hanteert die ook in andere feministische uitspraken over sprookjes opduiken. Ze maakt haar uitgangspunten niet expliciet, maar dat hoeft ook niet: tussen de regels staan ze duidelijk genoeg te lezen.

- Allereerst gaat ze er van uit dat sprookjes de sociale werkelijkheid beschrijven: de gebeurtenissen in het verhaal moeten letterlijk genomen worden en zijn een afspiegeling van de maatschappelijke verhoudingen. - Ten tweede postuleert ze dat alle sprookjes hetzelfde zijn - een aantal gunstige uitzonderingen daargelaten - en stelselmatig meer aandacht besteden aan wat mannen in de samenleving doen en ondernemen. Het karakter van die mannen is bovendien voortreffelijk, terwijl dat van de vrouwen uitgesproken slecht is: boosaardig of onnozel.

- Ten derde gaat ze er van uit dat kinderen die een sprookje lezen of horen zich zullen identificeren met een hoofdpersoon die dezelfde sekse bezit als zijzelf. Jongetjes zouden zich alleen met de mannen in het verhaal vereenzelvigen, meisjes alleen met de vrouwen. Bovendien zijn kinderen kennelijk dermate plooibaar dat ze de sprookjesfiguren opvatten als een 'ideaal' en er naar zullen streven daar op te gaan lijken. Een jongetje dat leest over een drakendoder wil vervolgens ook draken doden, en een meisje dat hoort over de boze toverheks wil niets liever dan ook een toverheks worden. Of anders kiest ze zich wel een prinsesje tot voorbeeld en vervalt tot algehele apathie in afwachting van de prins.

Deze premissen lijken mij niet geheel en al juist. Sterker: ze lijken mij onzinnig. Het gekst is wel de premisse dat sprookjes bedoeld zijn als beschrijving van de sociale werkelijkheid. Iedereen die ooit een paar sprookjes heeft gelezen weet dat de variatie van beroepen gering is in zulke verhalen. Meestal zijn het koningen, koninginnen, prinsen en prinsessen die een hoofdrol toebedeeld krijgen. Een enkele keer is er sprake van een schoenlapper, een visser, of gewoon 'een arme man'. Erg realistisch is dat allemaal niet: een historicus zou er nog wel wat aan toe te voegen hebben. Met de geografische nauwkeurigheid in sprookjes is het al niet beter gesteld. Koninkrijken liggen vlak bij elkaar - 'enkele dagreizen ver' - of bevinden zich juist op onmetelijke afstand - 'over zeven maal zeven bergen'. Een aardrijkskundige zou er niet veel mee kunnen beginnen. De kloof tussen 'arm' en 'rijk' wordt in sprookjes bovendien op een eigenaardige manier overbrugd. Niet zelden is het een straatarme, maar slimme, jongen die het halve koninkrijk en de prinses in de wacht sleept, omdat hij een opdracht volbrengt of een raadsel beantwoordt. Als beschrijving van de wijze waarop men 'in oude tijden' kon klimmen op de sociale ladder klinkt dat wat al te simpel. Kortom, als sociaal-historische beschrijving *kloppen* sprookjes niet. En de manier waarop vrouwen zich gedragen in een sprookje kan dus niet opgevat worden als een betrouwbare aanwijzing voor hun onderdrukte positie, al dan niet 'in oude tijden' of 'oosterse landen'. Sprookjes gáán helemaal niet over 'de maatschappij'. Waarover dan wel?

In *The Uses of Enchantment* - inmiddels ook in Nederlandse vertaling verkrijgbaar onder de titel *Het nut van sprookjes* - breekt Bruno Bettelheim een lans voor de opvatting dat sprookjes vooral de 'innerlijke werkelijkheid' van opgroeiende kinderen beschrijven, en als zodanig een uitstekend hulpmiddel vormen bij het overwinnen van emotionele conflicten. Hij schrijft:

> Om de psychologische vraagstukken op te lossen van het volwassen worden - het overwinnen van narcistische teleurstellingen, oedipus-problemen, jaloezie op broers of zusters; in staat te geraken jeugdige relaties van afhankelijkheid van zich af te schudden; een gevoel van eigenheid en eigenwaarde te krijgen en een besef van zedelijke verplichtingen - daartoe moet een kind leren begrijpen wat er in zijn bewuste wezen omgaat, zodat hij ook raad weet met wat er onbewust in hem leeft. Hij kan tot dit begrip komen en zal er dan raad mee weten, niet door verstandelijk de aard en inhoud van zijn onderbewustzijn te overzien, maar door er vertrouwd mee te raken, door er dagdromen aan te wijden - erover te mijmeren, ze te verwerken en te fantaseren over bruikbare elementen uit de verhalen in reactie op onbewuste spanningen. (...) Op dit punt zijn sprookjes van onschatbare waarde, want ze leveren nieuwe dimensies aan zijn verbeelding, die hij onmogelijk zou kunnen ontdekken op eigen kracht. Nog belangrijker: de vorm en structuur van sprookjes wekken bij het kind beelden op waarmee hij zijn dagdroom kan opbouwen, en daarmee zijn leven beter richting kan geven.

Volgens Bettelheim gaat het daarbij om ‘universele problemen’, en hebben sprookjes iets te bieden aan kinderen - en volwassenen - in uiteenlopende culturen en tijdvakken. Gezien de taaiheid waarmee sprookjes zich tot dusverre in de kinderkamer weten te handhaven, lijkt dat zeer waarschijnlijk.

Van de tweede premisse - namelijk dat alle sprookjes in grote lijnen hetzelfde zijn en vooral het optreden van mannen glorieus voorstellen - laat Bettelheim ook al niet veel heel. Heel precies analyseert hij een aantal bekende sprookjes, en concludeert dat altijd de driehoek vader-moeder-kind een rol speelt, waarbij de vader en moeder nogal eens verschijnen in dubbele gedaante: een ‘boze’ en een ‘goede’. Een voorbeeld van zo'n verdubbeling van de vaderfiguur kwam al ter sprake bij de alternatieve bewerking van Roodkapje: zowel de wolf als de jager belichamen aspecten van de vader van *Roodkapje.* Een bekende verdubbeling van de moederfiguur is te vinden in *Assepoester:* stiefmoeder en petemoei zijn de ‘boze’ en ‘liefdevolle’ manifestaties van de moeder van Assepoester. Ieder kind krijgt - aldus Bettelheim - in zijn jeugd te maken met de ambivalentie over zijn oudere die het ene moment ‘goed’ zijn en het volgende moment ‘boos’, al naargelang ze optreden als ‘voeders en beschermers’ of als ‘straffende en veeleisende’ instanties waar het kind - o schrik - totaal afhankelijk van is. In het sprookje komen zulke tegenstrijdige gevoelens niet alleen tot uiting op een bedekte manier, waardoor het kind niet op de vlucht slaat voor zijn eigen agressie, en angst, maar ook worden die gevoelens met elkaar verzoend in een nieuw evenwicht. De boze stiefmoeder wordt door Assepoester op zeer bevredigende wijze verslagen - *with some help of her friends* - waarna ze definitef de gedaante aanneemt van een aantrekkelijke jonge vrouw die bovendien ontdekt dat de relatie met de gevreesde moeder zich op een volwassener niveau kan herstellen: ze heeft haar petemoei nog, die de ‘aardige’ kant van moeder vertegenwoordigt! Sprookjes, zegt Bettelheim, zijn juist zo bemoedigend voor kinderen omdat ze altijd goed aflopen. Ze verkondigen de blijde boodschap dat je het beste van twee werelden kunt veroveren: zelfstandigheid én de liefde van je ouders. *Have your cake and eat it too.*

Opvallend is dat de meisjes in sprookjes door Bettelheim helemaal niet passief worden voorgesteld, integendeel. Assepoester wordt gelouterd door hard werk en een grondige leerschool in assertief gedrag voordat ze naar het bal van de prins mag, en daarna komt er nog heel wat eigen initiatief aan te pas om de jaloerse zustere de loef af te steken en het avontuur met het glazen muiltje tot een goed einde te brengen. Hetzelfde geldt voor Sneeuwwitje, die voor haar goedgelovigheid en ijdelheid keer op keer wordt gestraft totdat ze eindelijk, na een periode van rust en inkeer - de schijndood in het glazen kistje! - ontwaakt uit haar kinderlijke egoïsme om het leven op meer volwassen wijze tegemoet te treden. Talloos zijn de voorbeelden die Bettelheim geeft, en het is verleidelijk om er nog meer aan te halen. De geschiedenis van de prinses met de gouden bal bijvoorbeeld, die voor straf een kikker aan haar tafel en in bed moet dulden: opnieuw een verhaal dat beschrijft hoe een meisje leert haar verantwoordelijkheden ernstig te nemen, en ook hoe ze uiteindelijk daarvoor beloond wordt als uit de kikker een jonge prins groeit. Maar eerst heeft ze de vieze kikker uit haar bed gesmeten en op niet mis te verstane wijze te kennen gegeven wat ze zelf wil, en waar de grens ligt van wat ze bereid is te doen! Echt een sprookje voor dappere meisjes dus.

En noe zit het dan met al die drakendodere? Zijn meisjes aangewezen op sprookjes als *Sneeuwwitje* en *Assepoester*, en moeten ze de verhalen over Slimme Hans en Jacob en de Bonestengel maar liever vermijden? Volgens Bettelheim is er geen sprake van dat kinderen zich alleen identificieren met een hoofdpersoon van het eigen geslacht. Kinderen identificeren zich met personages die hen om wat voor reden dan ook ‘aanspreken’ en de manier waarop ze dat doen is grillig en onvoorspelbaar. Bettelheim geeft er een voorbeeld van, hij schrijft:

> In *Rapunzel* horen we dat de toverkol Rapunzel naar de toren lokte toen ze twaalf jaar was. Dit is dus (ook) het verhaal van een jong meisje, een puber, en een jaloerse moeder die poogt haar te beletten zelfstandig te worden - een typisch puber-probleem, dat een gelukkige oplossing vindt als Rapunzel wordt verenigd met haar prins. Maar een vijfjarig jongetje putte een heel ander soort troost uit dit verhaal. Toen hij hoorde dat zijn grootmoeder, die hoofdzakelijk voor hem zorgde, naar het ziekenhuis moest omdat ze ernstig ziek was - zijn moeder werkte de hele dag en er was geen vader in huis - wilde hij het sprookje van Rapunzel voorgelezen krijgen. Op dit kritieke moment in zijn leven waren twee elementen van het verhaal belangrijk voor hem. Ten eerste was er de veiligheid voor alle gevaren waarbij de pseudomoeder voor het kind zorgde, een idee dat hem op dat moment sterk aansprak. Zo kon wat men normaal zou zien als een voorbeeld van negatief, zelfzuchtig gedrag, een zeer geruststellende betekenis hebben onder speciale omstandigheden. Nog belangrijker voor het kind was een tweede centraal motief in het verhaal: dat Rapunzel een middel vond om uit haar benarde omstandigheden te ontsnappen in haar eigen lichaamsvermogen - de lange vlechten waaraan de prins op kon klimmen naar haar toverkamertje. Dat je aan je eigen lijf een reddingslijn kon vinden gaf hem de verzekering dat hij zo nodig ook in zijn eigen lichaam een middel zou vinden om zich in veiligheid te stellen. Dit bewijst dat een sprookje - omdat het in een heel fantastische vorm en op indirecte wijze gericht is op essentiële menselijke problemen - veel te bieden kan hebben aan een kleine jongen, al is de heldin een veel groter meisje.

Bettelheim is een psycholoog, en het is dus voor de hand liggend dat hij sprookjes vooral vanuit een psycho-analytisch gezichtspunt benadert. Hij is de enige niet, sprookjes hebben sinds de opkomst van de psycho-analyse veel stof gegeven tot dit soort interpretaties, vooral van de kant van de ‘Jungianen’ die er duchtig uit geput hebben om hun ideeën over een ‘collectief onderbewustzijn’ mee te staven. Ongetwijfeld is er ook iets te zeggen voor een meer historische benadering waarbij wordt nagegaan welke elementen uit de sociale context waarin de sprookjes ontstonden daarin nog terug te vinden zijn, en hoe de verhalen de geschreven vorm hebben gekregen waarin we ze nu kennen. Zolang dat niet gebeurt op de jan-boere-fluitjes manier van 'in oude tijden' en 'oosterse landen' is er veel te zeggen voor een sociaalhistorische analyse van sprookjesmateriaal dat - met de nodige behoedzaamheid! - misschien ook iets duidelijk kan maken over de betekenis van sekse voor het sociale verkeer in vroeger tijden.

In *Rafelkap* - een bundel sprookjes over 'actieve heldinnen' die uit het Engels vertaald werd - is een bescheiden aanzet te vinden tot een dergelijke analyse. Samenstelster Ethel Johnston Phelps wijst er in haar voorwoord op dat sprookjes en volksverhalen niet rechtstreeks tot ons zijn gekomen - *untouched by human hands* - maar dat ze in de 19e eeuw zijn verzameld door mensen als de gebroeders Grimm die in 1812 hun *Kinderund Hausmärchen* publiceerden. Ze schrijft: 'Bijna alle verzamelaars van volksverhalen uit die periode waren academisch gevormde mensen, uit een andere sociale klasse afkomstig dan de plattelandsverhalenvertellers wie ze om verhalen vroegen'. Inderdaad: het sprookje in *geschreven* vorm is genoteerd door een schrijver, die aan de brontekst zijn eigen interpretatie heeft kunnen toevoegen.

Waar dat gebeurd is - en dat het gebeurd is lijkt heel aannemelijk - valt te verwachten dat allerlei 19e eeuwse hebbelijkheden en opvattingen het verhaal gekleurd hebben. Eén van die opvattingen is waarschijnlijk de visie die de schrijver had op 'het wezen' van de vrouw en de plaats die vrouwen in de maatschappij dienden in te nemen. Het zou zinnig kunnen zijn om op zoek te gaan naar dergelijke aanslibsels. Enige verheldering over de zeden en gewoonten in 'oosterse landen' - waar dames sluimeren op zijden kussens in de harem - is er niet van te verwachten, maar misschien wel een boeiend inzicht in de vooroordelen van folkloristen in de vorige eeuw.

Maar zelfs als de feministische kritiek op sprookjes zulks op wetenschappelijk voorbeeldige wijze zou doen, zou toch nog de centrale stelling van Bettelheim onverlet blijven, namelijk dat sprookjes - hoe dan ook tot stand gekomen - een opvoedende waarde hebben voor kinderen. Ook voor meisjes. En daarom is het de feministische critici in laatste instantie toch te doen. Net als Bettelheim zijn ze van mening dat sprookjes invloed hebben op jonge kinderen, maar in tegenstelling tot hem denken ze dat het een funeste invloed is. Meisjes leren alleen slechte dingen uit sprookjes.

Dat standpunt lijkt moeilijk vol te houden. De premissen van de feministische kritiek zijn uiterst wankel, vooralsnog wint de argumentatie van Bettelheim op alle fronten. Ouders van kleine meisjes hoeven de sprookjes van Grimm of Moeder de Gans dus niet op de index te plaatsen en kunnen deze contrabande met een gerust hart in de kinderkamer laten slingeren: hun dochtertje zal er geen schade van ondervinden. Anders is het gesteld met de 'alternatieve' sprookjesbundels. Als de psycho-analytische duiding van de traditionele sprookjes 'klopt', dan zijn de feministische varianten ervan niet minder dan desastreus! In de 'verbeterde' versie van Roodkapje bijvoorbeeld is wel de *wolf* gebleven - zoals we zagen in *Märchen für tapfere Mädchen* - maar *de jager* is verdwenen, en die vertegenwoordigt volgens Bettelheim nu juist het geruststellende aspect van de vaderfiguur.

In plaats daarvan wordt Roodkapje in naam van het feminisme aangespoord om haar eigen vader - 'de wolf' - met een mes open te rijten en te villen. Wat een opdracht. Zelfs heel dappere meisjes zullen daar toch even moeite mee hebben stel ik mij voor.

Trouwens ook in *Sneeuwwitje* en *Assepoester* staan rare dingen te gebeuren als de *boze stiefmoeders* ten behoeve van de vrouwvriendelijkheid radicaal worden verwijderd. Assepoester blijft dan zitten met haar vriendelijke *petemoei*, waardoor de 'boodschap' van het sprookje wordt dat moeders altijd maar lief en aardig zijn, wat het arme kind niet erg zal inspireren tot een dappere poging om zelfstandig te worden. Het verhaal van Sneeuwwitje wordt zelfs totaal onbegrijpelijk zonder die stiefmoeder, want waarom zou het aanminnige kind over die zeven bergen gaan dwalen als de jaloezie van moeder er niet meer aan te pas mag komen? Ik vrees dat Sneeuwwitje gewoon thuis blijft, bij haar eerste 'goede' moeder, die in de nieuwe versie rustig blijft leven, en dat ze nooit in de meeslepende avonturen verwikkeld zal raken die voor de traditionele versie van haar personage waren weggelegd. Jammer. Vooral voor de prille lezeresjes van dit ideologisch verantwoorde fraais die op latere leeftijd zelf maar moeten zien hoe ze de opgekropte agressie tegen pa en moe de baas kunnen worden, of die - erger nog - levenslang gevangen blijven in de mierzoete wereld van het feministische sprookje waarin het kwaad is uitgebannen. ‘Alternatieve’ sprookjes kweken geen dappere meisjes, maar brave meisjes. Gezagsgetrouwheid is de (onbedoelde?) lading die vervoerd wordt onder feministische vlag.

A little knowledge is a dangerous thing. Voor je er goed en wel erg in hebt wordt de kinderkamer een slagveld voor pedagogen die elkaar met de sprookjesbundel in de hand op leven en dood bestrijden. Wat is erger? De verschrikkingen waaraan de gebroeders Grimm de kinderziel blootstellen, of het zoete gif van de feministische dames die zachtjes fluisteren over boze mannen in het bos - steek vooral een mes bij je, lief kind - en over moeder die nooit angstaanjagend is en die je dan gerust blindelings kunt vertrouwen? Het lijkt me niet ondenkbaar dat ouders van nu zo schichtig worden dat ze het sprookje helemáál uit de opvoeding weren, en voortaan alleen nog *Het schaap Veronica* van Annie M.G. Schmidt durven voorlezen. Voor die ouders is de bundel *Rafelkap* misschien een aantrekkelijk alternatief: een soort ‘derde weg’ zou je het kunnen noemen. De volksverhalen die Ethel Johnston Phelps verzamelde zijn intact gelaten. Er bestaat dus geen gevaar voor dieptepsychologische mijnen die door onoordeelkundig ingrijpen in het onderbewuste van kleine kindertjes rond gaan drijven. De verhalen zijn opgewekt van toon, en bewijzen de jonge heldinnen alle eer. Meisjes zijn sterk, zoals in het Japanse sprookje over een familie van vrouwen - drie generaties - die een landelijk beroemde worstelaar zijn stiel wel eens even zullen leren. Meisjes zijn ook slim, zoals blijkt uit de verhalen over ‘raadsels’ die opgelost moeten worden. Aan een deugd als volharding ontbreekt het meisjes al evenmin. Toch mis ik iets in deze blijmoedige verzameling. Wat ontbreekt er aan? Is het misschien de notie van het ‘gevaar’ dat in de welbekende sprookjes zo uitbundig aanwezig is? Nee, toch niet, want in *Rafelkap* moeten de heldinnen het meer dan eens opnemen tegen monsters, slangen en soortgelijke wezens van lugubere allure. Hoe komt het dan dat deze sprookjes me al gauw gingen vervelen, en dat ik ze geen moment echt huiveringwekkend vond? Ik denk dat het komt omdat het kwaad dat mensen het meest vrezen niet de gedrochten zijn uit de buitenwereld, maar juist het gruwelijke dat je bespringt als je je veilig waant. De spoken die in je eigen geest ronddolen hebben geen witte lakens nodig om je schrik aan te jagen: ze zijn echt. En de boze stiefmoeder is enger dan alle draken bij elkaar, net als de liefdeloze vader en (stief)moeder van Hans en Grietje: ook zij zijn echt. Ze vertellen het verhaal van machtsrelaties binnen het gezin, een verhaal over afhankelijkheid, agressie en seksuele jaloezie. Ze maken duidelijk dat mensen zowel tot het goede als het kwade in staat zijn. Ook de mensen waar je het meest van houdt als je klein bent: je ouders. Opgroeien is het grootste gevaar dat er bestaat.

Literatuur

Beattie, Ann, *Falling in Place.* New York (Fawcett Popular Library) 1980.
Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York (Alfred A. Knopf) 1976. (Nederlandse vertaling: De Bezige Bij)
En ze leefden nog lang en gelukkig... Amsterdam (De Bonte Was) 1974.
Er was eens ... een vrouw. Amsterdam, Antwerpen (Kosmos) 1981 (Nawoord door Marijke van Raephorst).

Lerche, Doris en O.F. Gmelin, *Märchen für tapfere Mädchen*, Giessen (Edition Schlot) 1978.
Rafelkap en andere verhalen; samenstelling Ethel Johnston Phelps, Feministische Uitgeverij Sara, 1980 Amsterdam.

H.C. ten Berge

De mannenschrik
Over het motief van de verslindende vrouw in de mythiese verbeelding

> '... en ook verder in de gelagkamer wordt wat tevoren geslikt werd geslikt of in één hap afgebeten en naar binnen gesmikkeld, mannelike lekkernijen, tast toe meiden, de triomfantelijke stem van Alma, O Alma, zo heerlijk rond en gezond.' Jacq Firmin Vogelaar, *Alle Vlees*

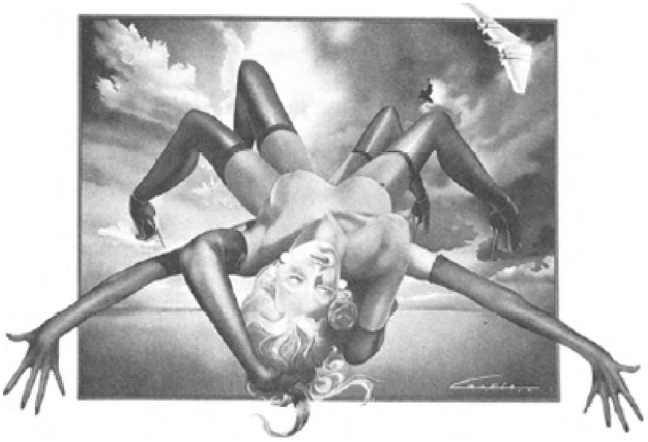
1

Op een kleurrijke afbeelding zien we een vrijwel naakte vrouw die op handen en voeten steunt en met haar hoofd schuin in onze richting is gekeerd. Ze draagt een minuscuul slipje dat op de heupen met een veter op z'n plaats wordt gehouden. Haar onzichtbare handen en gedeeltelijk zichtbare armen zijn in leer gestoken en slangelederen laarzen reiken tot halverwege haar dijen. Aan een koordje om haar hals hangt een slangachtig ornament, haar linkerborst (de rechter gaat gedeeltelijk schuil achter een arm) biedt vrij zicht op een geprononceerde tepel. Haar gezicht is een slangekop met opengesperde muil waaruit twee paar giftanden en een gespleten tong steken. Het geheel ziet er glad, gaaf en agressief uit.

Op een andere, even kleurrijke prent wordt ons viermaal een open, roodgeverfde vrouwenmond getoond: de lippen zijn dik aangezet en de monden hebben een gaaf, regelmatig gebit. Een van de afbeeldingen laat een behaard, vliesvleugelig insekt zien dat via de onderlip van de vrouw naar binnen schijnt te kruipen; een tweede is voorzien van een venijnige muizeval met stukje kaas (dat voor hetzelfde geld een honingraat kan zijn); een derde is uitgerust met een goed zichtbaar stel tanden en een schakelaar waarop OFF-ON staat, terwijl de vierde een uitgestoken, door vlammen geflankeerde en lichtelijk naar boven gekrulde tong toont.

Een volgende tekening biedt de kijker een achteroverliggen-de vrouw die alleen lange doorzichtige handschoenen, kousen en hooggehakte schoenen draagt: het opvallende aan deze vrouw is, dat zij wordt voorgesteld met vier benen en vier armen die zijn gerangschikt alsof we hier met een vrouwelijke spin te maken hebben, wier web bestaat uit de verlokkingen van haar lichaam (zie afb. 1).

De tekenaar van al dit fraais is Philip Castle die in zijn boek *Airflow* een aantal van zijn produkten bijeengebracht heeft. In zijn gelikte, quasi vrolijke wereld spelen vrouwen een overheersende rol, die evenwel berust op een vrouwenbeeld dat in letterlijke zin gemechaniseerd is: armen met prothese-achtige inzetstukken, borsten die wapens, straalmotoren of raketten bevatten, geprononceerde metalen of kunststoffen tepels, enzovoort. De lichamen zijn dodelijk perfekt, de gezichten anoniem en onpersoonlijk, zelfs in die gevallen waar beroemde sterren als voorbeeld zijn genomen. Zijn figuren vertegenwoordigen niemand en zijn daardoor 'supervrouwen', 'non-vrouwen', ideaal-voor reclame-, propaganda- en consumptiedoeleinden. Snelheid, verlokking en aanval zijn de trefwoorden voor wat zijn beeldend werk te bieden heeft.



Het vrouwenlichaam als spin (titel: YB-49. Prent van Philip Castle, december 1977).

In het verlengde van de zojuist beschreven afbeeldingen liggen tal van andere, die alle in de wereld van het beeldverhaal, de science-fiction en een bepaald soort affichekunst thuishoren. De reclame voor *Heavy Metal*, een film uit 1981 die als 'een stap voorbij de science-fiction' wordt aangeprezen, gaat in de Verenigde Staten - en waarschijnlijk ook elders - vergezeld van een veelkleurenplaat waarop ons allerlei Universums worden beloofd. Eén daarvan is een 'universum van sexuele fantasieën'. Het affiche laat helaas weinig aan onze verbeeldingskracht over: een vrouw in ingewikkelde uitrusting die niettemin veel huid onbedekt laat, is gezeten op een gevleugeld pre-of posthistories dier met roofvogelklauwen en opengesperde muil. De brutale snavel van het dier en de rest van zijn voorkant laten ons niet in het ongewisse omtrent zijn functie: ze zijn letterlijk het verlengstuk van de vrouw, in het bizonder van haar onderlichaam. Ze ment het gevleugelde 'insekt' terwijl ze met haar rechterarm een lang puntig zwaard omhoogheft. Ook hier zijn aanval, snelheid en de suggestie van meedogenloos (sexueel) optreden troef.

Het werk van mensen als Boris Vallejo en Frank Frazetta is in sterke mate hieraan verwant. Bij Vallejo - niet te verwarren met de dichter van de *Poemas Humanos* - gaan geweld en persoonlijke ijdelheid gepaard met veel vertoon van Amerikaans machismo. Dit laatste staat de aanwezigheid van een agressief vrouwentype niet in de weg. In *The Fantastic Art of Boris Vallejo* wemelt het van genadeloze vrouwen, vaak vergezeld van reptielen of roofdieren en toegerust met attributen die hen zowel verleidelijk als afschrikwekkend moeten maken. Daarbij spelen de attributen of de begeleidende dieren veelal een plaatsvervangende rol: het gesuggereerde sexuele gevaar is in die gevallen verschoven van het vrouwelijk geslachtsorgaan naar de 'hulpstukken' die haar omringen, bekleden, dan wel beschermen. Op een aantal schilderingen en kleurplaten draagt de vrouw een smalle gordel met een sinister, maskerachtig kopje dat haar schaamstreek bedekt. Er is een bijna naakte vrouw met ronde ijzeren plaatjes op de borsten, staande naast een gevleugelde tijger met open bek en vervaarlijke slagtanden. Een andere wordt afgebeeld met metalen doppen op de tepels, een gordel als zojuist omschreven, terwijl ze omringd wordt door voorhistoriese monsters waarvan één met open bek en gespleten tong. 'The Amazon's Pet' draagt metalen lichaamsversieringen (een soort constante bij deze illustrators), de inmiddels bekende gordel en, in de linkerhand, een ijzeren bal met stekels aan een ketting; aan haar rechterhand bevindt zich een eveneens geketende, monsterlijke kop met snavelneus - de schoothond van de amazone. 'The Maker of Universes' ten slotte toont een man met een mes, geplaatst tegenover een woest ogende, gevleugelde vrouw met *rood* haar en *roofvogelklauwen*, die omgeven is door agressieve arenden. De laatsten treden duidelijk op als begeleiders van de vliegende dame, omdat ze de man eendrachtig bedreigen. Overbodig te vermelden dat in vele tekeningen slangmotieven veelvuldig zijn toegepast.

Evenals Vallejo is ook Frazetta niet afkerig van sterk aangezette demoniese taferelen, die als schilderijen, tekeningen of boekomslagen de wereld werden ingestuurd. Zijn 'Moerasdemon' is een mannelijk monster dat verrijst uit het moeras ten aanschouwen van een - op de rug geziene - vrouwengestalte met omhooggestrekte linkerarm. Haar hand loopt uit in een klauw met lange nagels en een slang slingert zich tussen en om haar dijen omhoog: de slang is haar bewaker. Zijn 'Vrouw met zeis' evenwel is voor ons doel treffender dan de meeste andere prenten of schilderijen van Frazetta. Bieden de laatste oogverblindende vrouwen met speren, tijgers, kentaurs, zwarte panters of wolven, de eerste laat nog wel iets anders zien. De kijker staat oog in oog met een aanvallende vrouw met woest haar, wapperende mantel, een *rode zeis* boven haar hoofd heffend, een dunne lange *adder* in haar andere hand en een tweede *reptiel* aan haar voeten.

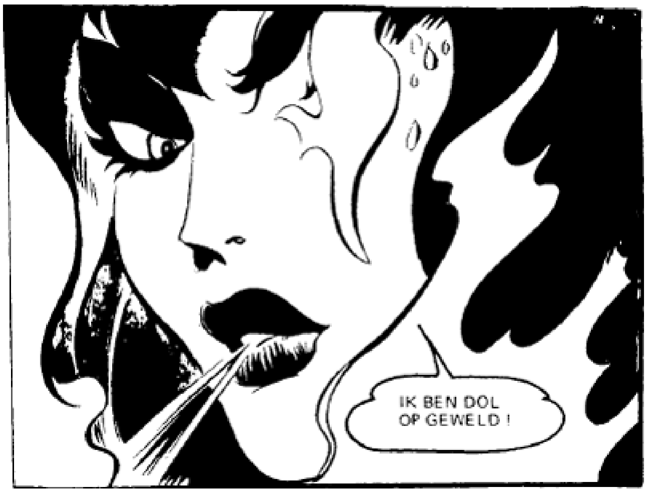
De schilder-ontwerper schuwt de overdaad niet, zal iemand opmerken. Dat is juist, maar de artistieke waarde van deze werkjes is hier niet in het geding, omdat het op deze plaats gaat om de opsporing van een bepaald motief dat in heden en verleden een constante is geweest in uiteenlopende verbeeldingsvormen. En dat het niet alleen tot het verre verleden van sprookjes en mythen behoort, zal de lezer in de loop van dit artikel kunnen beamen. Toch zal men waarschijnlijk niet aan de indruk ontkomen dat we hier met een kitscherige kunstvorm te maken hebben, waarin tamelijk dubieuze ideeën opgeld doen. Uit het moeras van Frazetta, Vallejo en aan hen verwante kunstenaars komen niet zelden ook ideologiese demonen te voorschijn.

Hoewel men kan erkennen dat ze kundige en knappe tekenaars zijn, moet men tegelijkertijd vaststellen dat elke vormvernieuwing van de twintigste eeuw aan hun oog voorbij is gegaan. Deze laatste opmerking is een beetje onrechtvaardig wanneer we ons realiseren dat vele prenten in opdracht van uitgevers zijn ontstaan en min of meer bij de inhoud van bepaalde boeken moesten aansluiten. Het oog richtte zich in die gevallen uiteraard eerder op de beurs dan op de beeldende vernieuwing van deze eeuw. Niettemin is het opvallend hoezeer de hier beschreven afbeeldingen aansluiten op de laat-romantiese *literaire* schilderingen van genadeloze of fatale vrouwen met sexueel verslindende neigingen in de negentiende eeuw. Koude agressiviteit en bleke schoonheden, totale onderworpenheid en sexuele mishandelingen zijn aan de orde van de dag in het werk van schrijvers als Gautier, Swinburne en, iets later, D'Annunzio. De vrouwen krijgen in de beschrijving van deze heren mythiese proporties en hun eigenschappen liegen er niet om. We zullen er dadelijk op terugkomen, maar kunnen nu alvast enkele regels uit Swinburne's *Notes on Designs of the Old Masters in Florence* (1868) citeren, waarin hij enige vrouwenkoppen van Michelangelo bespreekt. Hij trekt het onderwerp van zijn notities volledig naar zich toe (waardoor het bijna onherkenbaar wordt) en put zich in wezen uit in een beschrijving van eigen obsessies:

> Broad bracelets divide the shapely splendour of her arms; over the nakedness of her firm and luminous breasts, just below the neck, there is passed a band as of metal. Her eyes are full of proud and passionless lust after gold and blood; her hair, close and curled, seems ready to shudder in sunder and divide into snakes. Her throat, full and fresh, round and hard to the eye as her bosom and arms, is erect and stately, the head set firm on it without any droop or lift of the chin; her mouth crueller than a tiger's, colder than a snake's, and beautiful beyond a woman's.

Zo gaat dit nog enige tijd door, waarbij Cleopatra - naast Salome en Herodias de onbetwistbare aanvoerster der noodlottige, negentiende-eeuwse vrouwen - al spoedig de beschrijving gaat beheersen. Opvallend zijn de slangen, ook in het vervolg van Swinburne's stuk overvloedig aanwezig, de wrede mond, de lust zonder passie, het roofdier, de perfektie van het lichaam en de frigiditeit van het ideaalbeeld.

Wat hier allemaal te zien en te lezen valt, kent dus een lange traditie. Het is in feite zeer ouderwets, om niet te zeggen archaisch, ondanks de schijn van moderniteit die gewekt wordt door de toepassing van technologiese attributen en de onverbloemde wijze waarop de tekenaars een en ander gestalte geven.[1.] In beeldverhalen van heel ander allooi komt die onverbloemdheid even hard als primitief naar voren, namelijk in de pulpstrips ‘voor volwassenen’ met titels als *Lucifera* (*de minnares van de duivel*), *Maghella* en *Vampirella.* Agressie en sexualiteit zijn in deze boekjes synoniem en de vrouwelijke protagonisten leggen niet zelden verslindende neigingen aan de dag.[*] ‘Ik ben dol op geweld!’ - Lucifera spuugt deze woorden uit in de superbe aflevering *In lichterlaaie* (zie afb.).

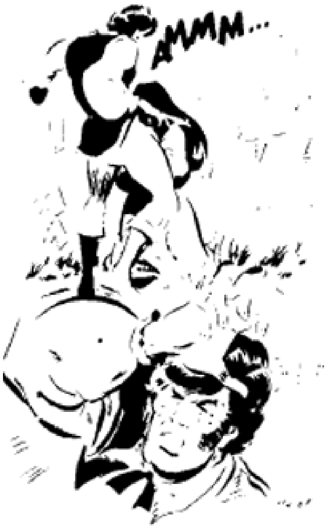

IK BEN DOL OP GEWELD!

Even later valt ze dan ook lijfelijk aan op het mannelijke geslacht (afb. 3), waarbij het verschil tussen castratie en fellatio niet meer duidelijk is. In goed vlaams roept het slachtoffer vervolgens uit, ‘Je doet me omvallen!’ Dat willen we wel geloven.

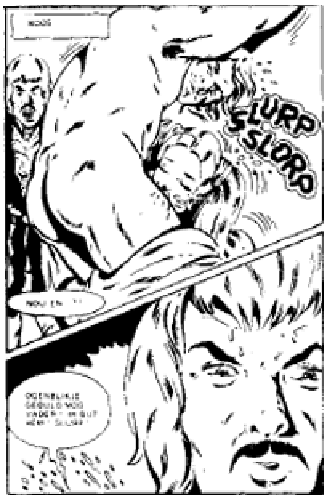
Haar zuster in het kwaad, Maghella, geeft zich aan identieke praktijken over, zij het dat ze voorkeur aan de dag legt voor een vastgebonden, naakte gevangene, die in het bijzijn van haar vader met een stevige ‘blow-job’ wordt verwend. ‘Slurp, slorp’ wordt echter al spoedig: ‘Ogenblikje geduld nog, vader! Ik bijt hem!’ (Afb. 4) Na deze handeling breekt ze haar bezigheden af, om de gevangene vervolgens met een zweep te lijf te gaan (‘Slaf! Sciak! Aah!’). We zijn met deze *Männerphantasien* wel ver verwijderd van wat literaire fijnproevers kunnen waarderen. Toch zal blijken dat de verschillen in beschrijving of afbeelding van al die verslindende types niet essentieel maar gradueel zijn. Niet het onderwerp is bepalend voor de kwaliteit of het niveau ervan, het zijn de vormgeving en de taalhantering die daarvoor zorgdragen. Gautier, Swinburne en andere, aan hen verwante, auteurs of navolgers zijn beslist niet met verhevener intenties te werk gegaan. Ze beschikten alleen over een grotere intelligentie, een beter instrumentarium, een klassieke scholing en een literaire cultuur waarin ze op hun specifieke wijze die intenties tot uitdrukking konden brengen.

---

[*] Do overstelpende sexuele agressie van mannen in deze onbeholpen getekende geschiedenissen kan hier wel genoemd worden, maar moet in dit artikel verder onbesproken blijven.



3



4

2

Een nadere blik op het werk van enkele negentiende-eeuwse schrijvers en dichters leert ons dat het hier besproken motief door hen met uiterste precisie wordt beschreven. Het verschil met archaïsche mythen van schriftloze samenlevingen is direkt zichtbaar, al was het alleen maar door de verregaande detaillering die hun beschrijvingen kenmerkt. Ze zijn oneindig gecompliceerder en beperken zich niet tot een rechtstreekse anecdote omtrent de vrouw die mannen sexueel verminkt en ontmant. Indirekt doet de vrouw evenwel niets anders, terwijl haar slachtoffers zich in de meeste gevallen maar al te graag aan deze speciale behandeling onderwerpen.

Hieruit vloeit meteen een tweede verschil voort: zoals we straks zullen zien, ondergaat de man in archaïsche mythen zijn lot geenszins passief, maar probeert hij het netelige probleem - dat voor hem een voortplantingsprobleem is - op te lossen. Lukt hem dit, dan kunnen vrouw en man de zoete vruchten van zijn vindingrijkheid plukken.

Hoe anders gaat het toe in het werk van de negentiendeeeuwse auteurs, die hun mannelijke helden overgeven aan sexuele vernedering en vernietiging, waaraan dezen vervolgens een niet geringe wellust ontlenen (de algolagnie van Swinburne bijvoorbeeld moet voorbeeldig zijn geweest)[2.]. De complexe gevoelens der protagonisten worden ook op taalkundig niveau uitputtend behandeld. Daarvan is geen sprake in de oude mythen. De laatste zijn in het algemeen afstandelijk, beknopt en laconiek in de afhandeling van het gebeuren. Ze zijn zelden of nooit eroties en hebben evenmin de intentie de toehoorders sexueel te prikkelen of op te winden. In de literatuur van de negentiende eeuw wordt, in het voetspoor van de goddelijke markies De Sade, juist het tegenovergestelde beoogd. Maar dan zijn we ook beland in de eeuw die de ‘style de décadence’ zou ontwikkelen en perfectioneren tot de dood er op volgde.

Gezien de wijze waarop de fatale, verslindende, koude schoonheid van de vrouw door genoemde schrijvers wordt uitgewerkt, kan zij in laatste instantie niet anders dan als volstrekt fictioneel door de lezer ervaren worden. Ze verkrijgt een mythiese allure in hun verhalen, romans en gedichten, hoezeer ook de aanleiding tot die schrifturen van persoonlijke en tijdgebonden aard is geweest. Deze overweging voert tot het vaststellen van een, voorlopig laatste, verschil: de oude mythen zijn, ook wat dit motief aangaat, anoniem en niet gebonden aan een bepaalde stijl of tijd. De voortbrengselen van de negentiende-eeuwers zijn, hoewel mythies van karakter, door hun *literaire* - d.w.z.. hun stilistiese, formele en inhoudelijke - eigenschappen ogenblikkelijk thuis te brengen als produkten van een bepaald tijdvak. Een tijdvak waarin begrippen als schoonheid, individualisme en sensualisme sterk op de voorgrond treden en de psychiese roerselen van de persoon tot in de uithoeken van zijn ziel onderzocht gaan worden.

De naam van Théophile Gautier is hier al eerder gevallen. Hij wordt beschouwd als de grondlegger van de ‘school van exoties estheticisme’. Als voorbeeld hiervan geldt *Une Nuit de Cléopâtre* uit 1845, waarin de fatale vrouw ten voeten uit getekend en Cleopatra als de volmaakte belichaming van Keats' *La Belle Dame sans Merci* voorgesteld wordt. Ieder die zich enigermate in dit onderwerp wil verdiepen, wordt vroeg of laat schatplichtig aan wat Mario Praz over haar en anderen heeft gezegd in *The Romantic Agony. Praz* geeft aan de hand van Gautier's boek een scherpe typering van de negentiende-eeuwse verslindende vrouw. Cleopatra staat model voor al haar soortgenoten in de vele romans en verhalen die na 1845 zullen gaan verschijnen. Net als de bidsprinkhaan doodt zij de mannen die ze bemint. Geen enkele man haalt de morgen na een liefdesnacht. Ze lijkt op de bijbelse Sarah die een reeks van echtgenoten in de bruidsnacht om het leven brengt. De man is in ieder opzicht de mindere, terwijl zij als vrouwtjesspin of bidsprinkhaan haar minnaars doodt, leegzuigt en verslindt. ‘Sexueel kannibalisme is haar monopolie,’ merkt Praz over haar op.

Tegen het einde van de eeuw is haar rol overgenomen door Herodias. Maar ook Salome, dochter van Herodias - geschilderd door Gustave Moreau en beschreven door Huysmans, Wilde, Mallarmé - treedt samen met de koningin van Sheba (Flaubert), Mary Stuart (in Swinburne's *Chostelard*) en andere historiese verschijningen op de voorgrond.

Swinburne's hoofdfiguur Chastelard ontwerpt een beeld van Mary Stuart, waarop hij vervolgens dodelijk verliefd wordt. Mary is bij Swinburne mooi, koud, bleek en vampierachtig. Chastelard wil niets liever dan haar slachtoffer worden. Ze wordt beschreven als wrede sfinx, als bloeddorstig idool aan de voeten waarvan hij vernederd, leeggezogen en gedood wenst te worden. Haar mond is rood van mannenbloed - ‘Dabbling with death her little tender lips / A bitter beauty, poisonous-pearled mouth...’

Als ze hem in de gevangenis komt opzoeken zegt hij tot haar:

> ... men must love you in life's spite;
> For you will always kill them; man by man
> Your lips wil bite them dead; yea, though you would,
> You shall not spare one; all will die of you...

In de tweede helft van de negentiende eeuw wemelt het van vrouwen die in allerlei toonaarden volgens het Gautier-Swinburne procédé worden verheerlijkt. De italiaan Gabriele D'Annunzio drijft zijn identificatie met bewonderde voorbeelden zo ver door, dat hij in zijn *Fedra* Swinburne's *Phaedra* plagieert, waarvoor hij enkele jaren later in italiaanse literaire kringen scherp gekritiseerd wordt. Uit het omvangrijke, door Praz verzamelde, materiaal blijkt in ieder geval dat de genadeloze vrouw die mannen symbolies of in werkelijkheid van hun mannelijkheid berooft, tot een genre vol clichés en stereotiepen was geworden.

Wat bij Edgar Allen Poe in de eerste helft van de eeuw voortkwam uit een diep gewortelde, persoonlijk doorleefde angst voor vrouwen (een angst gebaseerd op de idee van een getande vagina, die hem in versluierde termen aanzette tot een beschrijving van zijn sexuele onmacht[3.], is vele decennia later tot een literair spel met sadomasochistiese fantasieën getransformeerd.

Hiermee is het begrip van de getande vagina - de *vagina dentata* - dan eindelijk met zoveel woorden genoemd. De vagina die de man zou smoren tot de dood er op volgt. De literaire schrijvers die tot nu toe aan bod zijn gekomen, brengen dit vrouwelijk juweel eigenlijk nooit rechtstreeks ter sprake, terwijl al hun beelden en signalen even zovele pijlen zijn die naar de tweesprong van het lichaam wijzen. De spin - volgens kenners het klassieke symbool van de slechte, verlammende en overweldigende moeder - is aanwezig; de slangen zijn niet te tellen; sikkels, messen, zeisen, (gif)tanden, tijgers met opengesperde muilen, de mond als bloedende wond en de vrouwelijke overmacht - het is er allemaal, maar de geheime plek blijft ongenoemd. Huysmans merkt aan de kleding van Salome onder meer 'een kruis van vurige slangen' op, Flaubert ziet op de borst van de koningin van Sheba een diamanten schorpioen 'qui allonge la langue entre ses seins', maar de plaats waar het werkelijk steekt wordt vermeden. Of toch niet?

Het is een dichter die zich uiteindelijk heeft vermand en in zijn verzen vrouw en vagina noemt. Paul Verlaine schrijft over 'la femme dévoratrice' als iemand bij wie de sublieme curve van de meegaande buik ('le ventre opime et sa courbe sublime') naar het vraatzuchtige geslacht ('le sexe mangeur') voert. In een andere tekst, 'La bonne crainte', wordt de vrouwelijke spelonk ('l'antre'), ook de bittere liefdesgrot genoemd ('l'âpre caverne d'amour'), en als bron van diepe vrees getekend. Haar geslacht blijkt een afgrond:

Douloureux et gai, vil, sublime,
  Mais effrayant

On dirait - de sauvagerie,
De structure mal équarrie,
  Clos et béant.

Een afgrond die smartelijk en blij, laaghartig, subliem maar afschrikwekkend is: de kloof wordt gekenmerkt door wildheid, een slecht afgewerkte structuur ('mal équarrie) die gesloten zowel als gapend ('beant') kan zijn.

Hoewel sedert het begin van de twintigste eeuw het beeld van de castrerende vrouw veel minder op de voorgrond treedt en in ieder geval als dominant thema naar de achtergrond verdwijnt, wil dit niet zeggen dat het geheel afwezig zou zijn. Zowel in de literatuur, de opkomende film, als het eerder geschetste beeldverhaal, blijft het een rol spelen. De beschrijvingen en beelden worden direkter, maar verschillen niet wezenlijk van de vroegere. De enige vrouw in dit gezelschap van kwellers en gekwelden, Anai's Nin, roept in haar *Delta of Venus* een soortgelijk beeld op als Paul Verlaine gedaan heeft:

> Terwijl zijn broers de vrouwen namen, streelde hij hun borsten. Hij vulde zijn mond ermee, hongerig. Maar hij was bang voor wat hij tussen hun benen zag. Het kwam hem voor als een reusachtige natte hongerige mond. (...) Hij stelde zich deze honger van vrouwen voor als geweldig, gulzig, onverzadigbaar. Het leek hem toe dat zijn penis voor altijd zou worden opgeslokt.

Het vrouwelijke geslachtsdeel ondergaat hier een vergroting die we gerust 'mythies' mogen noemen. De paringsdaad in D'Annunzio's *Forse che si forse che no*, een werk waarin het sadisme hoogtij viert, wordt door de minaar van Isabella Inghirami beleefd als een symboliese castratie tijdens een demonies gevecht:

> De man schreeuwde het uit alsof zijn mannelijkheid met de uiterste wreedheid van hem werd losgescheurd; hij verhief zich en viel toen terug. De vrouw huiverde, met een rochelend geluid dat overging in een gekreun, onmenselijker zelfs dan de schreeuw van de man.

Het is even merkwaardig als verrassend om bij Jean-Paul Sartre, de ideologiese tegenhanger van D'Annunzio, een zelfde castratiegedachte in *L'être et le Néant* aan te treffen: de liefdesdaad betekent castratie van de man, schrijft hij, omdat de vagina ‘een vraatzuchtige mond (is) om de penis te verzwelgen.’

In groteske en uitgesproken humoristiese vorm zien we het geknabbel aan ‘mannelike lekkernijen’ terugkeren in het alles verslindende vleesboek van Jacq Firmin Vogelaar, - namelijk daar waar het meisje Alma opeens ‘verandert in een vraatzuchtig nee ronduit wraakzuchtig monster dat met grote happen de voeten van O begint op te eten hap hap omhoog naar knieën en dijen alsof ze in tijden niet gegeten heeft, zodat er in een ommezien, zeker als andere meisjes aan andere ekstremiteiten beginnen, van O weinig meer overblijft dan een initiaal, een onbetekenende herinnering waar je doorheen kunt kijken en als je wilt je vinger doorheen kunt steken.’

Behalve dat Alma - in tegenstelling tot haar bleekzuchtige zusters uit de negentiende eeuw - heerlijk rond en gezond is, wordt sexueel kannibalisme hier uitgebreid tot kannibalisme in algemene zin. Daarover zou in het verlengde van deze beschouwing het een en ander zijn op te merken. Het lijkt beter om dat even uit te stellen en ons te beperken tot de eerstgenoemde vorm van kannibalisme. Het motief van de getande vagina alleen, heeft al meer te bieden dan op deze plaats uiteengezet kan worden.

Zo kan bijvoorbeeld aan de maatschappelijk-politieke context van verslindingsangst bij een bepaald *soort* mannen slechts een enkel woord gewijd worden. In een boeiende bespreking van Klaus Theweleit's boek *Männerphantasien*[4.] werd een verschoven vorm van sexuele angst voor vrouwen op verrassende wijze blootgelegd. Theweleit heeft in zijn tweedelige studie de aantrekkingskracht van het fascisme onderzocht: een beweging die zichzelf van een mythe voorzag en daarna de mythe werkelijkheid liet worden. Hij las met dat oogmerk een aantal (auto)biografieën van zogenaamde ‘soldatische Männer’, in het bizonder van mannen die lid waren van de Freikorpsen. Methodies gezien was zijn leeswijze een psychoanalytiese, waarbij hij ‘gevoelens, angsten, agressie en verlangens’ van Freikorpssoldaten aan een onderzoek onderwierp. Een van de door hem opgeworpen vragen luidde: Hoe reageren deze mannen op vrouwen?

Uit zijn lectuur komt naar voren dat de echtgenotes van deze mannen nauwelijks in tel zijn; ze zijn steun en toeverlaat en brengen kinderen voort. ‘Het zijn zusterlijke vrouwen’ die niets zinnelijks vertegenwoordigen en vrijwel asexueel door het leven dienen te gaan. Er bestaat diepe vrees voor het eroties-sensuele en voor de vrouwen die dat aspekt van het leven wel in zich herbergen. De sensuele vrouw is in hun ogen *gewapend en castrerend.* Het is lichtelijk verbijsterend te vernemen dat de ‘soldatische Männer’ in alle ernst geloofden dat verpleegsters van de tegenpartij (de militante arbeidersbeweging) *wapens onder de rokken* droegen en, in combinatie daarmee, over een ruime sexuele ervaring beschikten[5.]. Werden zij met deze *rode* verpleegsters geconfronteerd, dan waren wreedheid en foltering van de kant der mannen niet zelden het gevolg.

In het hier aangehaalde artikel wordt erop gewezen dat de wens om één te worden met de (zinnelijke) vrouw bij deze Freikorpssoldaten ‘tevens doortrokken is van sterke angsten en agressie’. De auteur gaat uitvoerig in op de achtergronden en de opvoeding van dit soort mannen. Die doen in het bestek van deze beschouwing weinig ter zake, al is het nog zo verleidelijk in te gaan op Theweleit's analyse van de door hem zo genoemde ‘niet volledig geborenen’. Het is voldoende hier te constateren, dat het *mythiese* verschijnsel van de vagina dentata tot in onze tijd niet alleen een literair motief is, maar dat het ook op de vreemdste manieren in de alledaagse werkelijkheid verankerd blijkt.

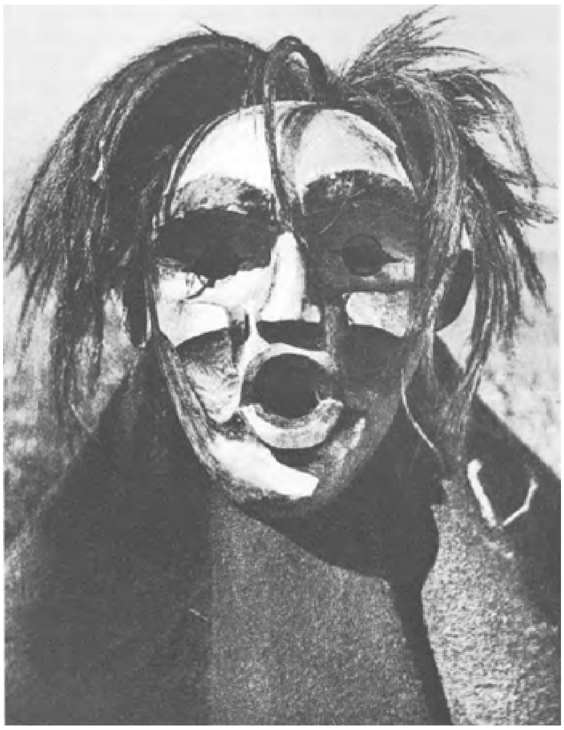
3

Sprookjes en mythen kennen vele episodes waarin verslindende vrouwen op tenminste drie verschillende manieren kinderen, jongens en mannen bedreigen, dan wel de weg versperren. In het eerste geval zijn ze er op uit kinderen te stelen om die elders op hun gemak te verorberen. Uitstel van executie vindt doorgaans alleen plaats als de reis naar het huis van de kinderlokster lang is of de gestolen waar er wat schriel bij staat, waardoor vetmesten geboden is. De aldus gewonnen tijd kan door het (slimmere) slachtoffer benut worden om heks of menseneetster een loer te draaien. Daarop wordt door lezer of luisteraar met ongeduld gewacht.

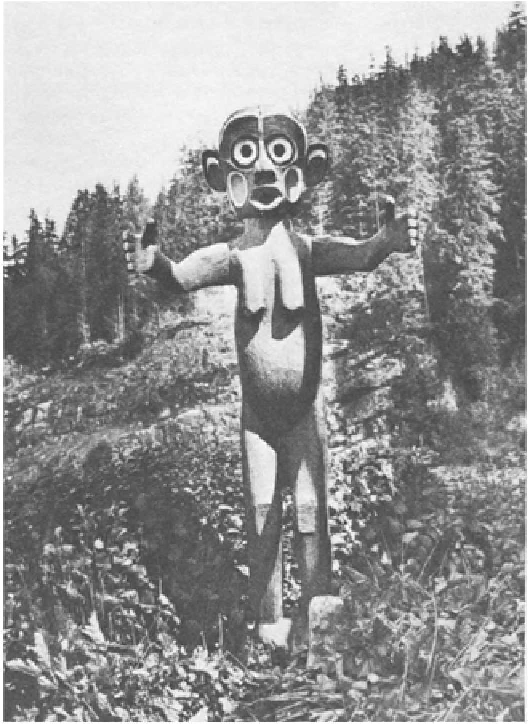
Over deze groep van grage vrouwen zullen we nu niet uitweiden, zelfs al heeft ze veel met ons onderwerp te maken. We moesten volstaan met er aan te herinneren, dat de kinderlokster bij voorkeur 's nachts of in de schemering opereert, in het bizonder als de ouders niet thuis zijn. De moraliserende strekking lijkt hier voorop te staan: als ouders hun kinderen niet willen verliezen, zullen ze tijdig naar huis moeten terugkeren en nachtelijke uithuizigheid vermijden. Boer, pas op je kinderen dus. Onder de Indianen van Noordwest-Amerika is zij bekend als de vrouw met de korf en wordt ze op maskers afgebeeld met holle wangen, holle ogen en een wijd geopende, ronde mond. Ze is een monsterlijk wezen dat verscholen in de bossen leeft. Ze heet *Dzonokwa* en lokt haar slachtoffertjes met liedjes, geneurie, liefst in de vermomming van een vertrouwd familielid (de grootmoeder), terwijl ze in sommige gevallen lekkere hapjes uit de korf aanbiedt, de korf waarin de ongelukkigen even later verdwijnen (zie afbeeldingen). De arctiese Inuit kennen haar als *Amautalik*, de vrouw met de capuchon waarin kinderen, en ook wel volwassenen, worden gestopt. Ze heeft een reusachtig voorkomen, maar aan haar intelligentie wil wel eens het een en ander mankeren. Verwant aan haar is *Agjûk*, de eetster van ingewanden, die slapende jagers van hun darmen berooft. Dichter bij huis weten we de sprookjesheksen die zich evenmin afkerig van een hapje mens betonen. Hans en Grietje (Grimm), De onechte grootmoeder (Calvino), de optredens van de russiese heks Yagha (Afanasjev) en Yagisjna (de siberiese variant) zijn hiervan slechts enkele, overbekende voorbeelden.

Het verslindende karakter van dit type vrouw heeft zeer zeker aspekten die in sterke mate sexueel bepaald zijn. Het zou echter in een algemenere beschouwing van de culturele verschijningsvormen van het kannibalisme beter tot zijn recht komen.

We zullen ons beperken tot de twee andere manieren waarop vrouwen hun tegenpolen in sexueel opzicht de voet dwars zetten. In de mythen gebeurt dit enerzijds door zich als verleidsters vol begeerte en ‘eetlust’ voor te doen. Helaas beschikken zij over een getande vagina die de opwinding der mannen spoedig in schrik of afgrijzen doet omslaan. Het hangt van de situatie ter plaatse af of het slachtoffer-in-spe er tijdig in slaagt een oplossing te bedenken.



Danser met Dzonokwa-masker
(Brits Columbia).



Houten beeld van verslindende Dzonokwa (regenwoud van Brits Columbia).

Anderzijds tonen deze vrouwen juist een afkeer van minnaars of huwelijkskandidaten en werpen ze gevaarlijke obstakels op, al dan niet met steun van de *vader* (in tal van landen de *oom*) die geen schoonzoon als concurrent naast zich duldt. Het type van de weigerachtige vrouw komt in sprookjes zowel als mythen veelvuldig voor. De jongeman die zich als potentiële echtgenoot aandient moet een reeks van beproevingen ondergaan. Hij krijgt een aantal, schier onoverkomelijke, problemen op te lossen waarvan hij weet dat ze tot de dood van menige voorganger hebben geleid. Voordat de held - vaak onderschat, misdeeld of geminacht - ten tonele verschijnt, zijn er meestal heel wat slachtoffers gevallen. In de folklore van de totemistiese samenlevingen zien we allerlei castratiesymbolen aan het werk, die in hun simpele toepassingen bijna aan de oppervlakte van het verhaal liggen. Op weg naar zijn toekomstige geliefde moet de held eerst een felle waakhond die iedereen bijt voorbij zien te komen. Lukt hem dit, dan staat hij voor een deur die zich bliksemsnel sluit als hij wil passeren. De deur werkt als een guillotine of sluit zich hermeties voor iedere mannelijke bezoeker af. (Er raken heel wat staarten, benen, neuzen en andere uitsteeksels beklemd in de mythologie: het beeld van Scylla en Charybdis zou model kunnen staan voor dit onderdeel van de castratie-sekwentie). We begrijpen al dat het huwbare meisje zich achter deze dodende deur bevindt. Indien de vrijer er in slaagt ongedeerd, met al zijn leden nog intact, binnen te komen, wordt hij door een vrouwelijk wezen met getande vagina opgewacht. Alle moeite voor niets, zult u denken. Het kan nog erger. Vader en ooms schuwen harde ingrepen evenmin. Er zijn vele proeven en variaties op proeven bekend, die de volhardende vrijer als toegift (soms) te wachten staan. Enkele daarvan dragen een uitgesproken castrerend karakter: de jongeman wordt in een gespleten boomstam klemgezet door de wiggen er uit te slaan; hij wordt ter mosselvangst uitgestuurd zonder te weten dat de mosselen de vissers tussen hun kleppen dooddrukken (de associatie met de vagina dentata ligt hier maar al te zeer voor de hand); hem wordt verzocht plaats te nemen op een voorloper van de elektriese stoel waaruit naalden omhoog komen die de anus binnendringen zodra hij zou gaan zitten (gelukkig heeft hij de bedoeling doorzien en tijdig voorzorgsmaatregelen getroffen); hij wordt in een pan gaar gekookt, op de brandstapel gezet, met een wrak bootje de zee op gestuurd, en zo zijn er nog wel enkele varianten te vinden. De voorhuwelijkse fase is voor alle betrokkenen allerminst een pretje, zo lijkt het. Sexualiteit en agressie blijken in ieder geval vanaf het prille begin van de literaire verbeelding goede betrekkingen met elkaar te onderhouden.

Men kan zich afvragen hoe de huwelijkskandidaat dit alles overleeft en er bovendien in slaagt de dochter van een jaloers stamhoofd voor zich te winnen. Zonder magiese voorwerpen, een onverwoestbare levenskracht en onverwachte steun vanuit het vijandelijke kamp zal dat ook niet gaan. De steun komt inderdaad van een zeer onverwachte kant en gaat gepaard met een gift van magiese hulpvoorwerpen. In een groot aantal indiaanse mythen blijkt op de plaats des onheils een onopvallend vrouwtje aanwezig, dat letterlijk in de grond geworteld is. Ze is alleen vanaf het middel zichtbaar, de rest bevindt zich ondergronds en schijnt zelfs niet te bestaan. De rest is aarde: zij *is* de aarde, moeder aarde, die haar kinderen in benarde omstandigheden raadgeeft en magiese voorwerpen verschaft. In een cultuursprookje zou zij waarschijnlijk de goede fee zijn, die een op de proef gestelde kandidaat onzichtbaar begeleidt en bevoordeelt boven verdorven concurrenten. Ze treedt in de mythe niet alleen op wanneer er sprake is van in het nauw gebrachte huwelijkskandidaten, maar ook en vooral in situaties waar kannibalistiese monsters of reuzen een achtervolging van de held zullen inzetten. Een goed voorbeeld hiervan vormt een Bella Bella-episode[6.] waarin een verslindende vrouw drie broers heeft verorberd. Ze zijn tijdens de jacht door haar gegrepen en meegenomen. Beenderen en ingewanden slingeren ergens in haar woongrot. Door een bizondere toedracht wordt een vierde kind geboren, dat zijn dode halfbroers wil wreken en tot leven wekken. In de grot van de toevallig afwezige menseneetster wordt hij aangesproken door een vrouw die in de grond geworteld zit. Zij waarschuwt voor gevaren en wijst hem de pot die het levenswater bevat. (Het levenswater blijkt bij natuurvolken niet zelden de urine te zijn). Later geeft ze hem een aantal voorwerpen waarmee hij de naderende achtervolging succesvol zal kunnen doorstaan.

De klassieke gift van deze aardvrouwtjes bestaat uit drie magiese hulpmiddelen: een *slijpsteen*, een *kam* en een leren buideltje met *haarolie.* De voorwerpen kunnen variëren, maar liggen qua vorm en betekenis altijd dicht in de buurt van de drie genoemde. Wordt de achtervolging een feit, dan gebruikt de held zijn magiese, want *transformeerbare* geschenken om de menseneetster telkenmale op een achterstand te zetten.

Zoals we nu hebben gezien zijn de proeven die een huwelijkskandidaat moet afleggen erop gericht de jongeman te verminken, te doden of, op z'n minst, te beroven van zijn mannelijkheid. Vergeleken met die proeven is de getande vagina nog slechts een restprobleem dat door de jonge held onverwijld uit de wereld wordt geholpen. De oplossing is even simpel als effektief: hij gebruikt stenen (gevonden keien, soms een slijpsteen) die in vorm en afmeting overeenkomen met een fallus, hij schuift deze na een misleidende manoeuvre in plaats van zijn penis in de getande vagina, waarna haar tanden zich stuk malen op de steen. Indien nodig wordt het recept nog eens herhaald. Dezelfde techniek wordt toegepast bij verleidsters die zich juist vol sexuele eetlust op de bezoeker hebben gestort. In *beide* gevallen zijn de betrokkenen zeer tevreden over de afloop van hun confrontatie.

Er bestaat een gedicht van de Paiute-indianen uit het zuidwesten van de Verenigde Staten, waarin een vrouw beschrijft hoe een en ander in zijn werk is gegaan. Nieuw in deze tekst is de aanwezigheid van een speciale figuur die de oplossing brengt: de zogenaamde *trickster* die bij ons door De Josselin de Jong de *goddelijke bedrieger* is genoemd. De ‘trickster’ is onder meer de tussenpersoon, de bemiddelaar die - soms ongewild - hachelijke zaken voor de mensen opknapt. Hij is een dier zonder scrupules, dat de boel wel even voor elkaar zal brengen. In noordelijke landen is het meestal de raaf, soms de mink of de blauwe gaai; in warmere streken zoals die van de Paiute-indianen is het de coyote of prairiewolf. Het gedicht gaat als volgt:

> In the old time women's cunts had teeth in them.
> It was hard to be a men then
> Watching your squaw squat down to dinner
> Hearing the little rabbit bones crackle.
> Whenever fucking was invented it died with the inventor.
> If your woman said she felt like biting you didn't take it lightly,
> Maybe you just run away to fight Numuzoho the Cannibal.
>
> Coyote was the one who fixed things,
> He fixed those toothy women!
> One night he took Numuzoho's lava pestle
> To bed with a mean woman
> And hammer hammer, crunch crunch, ayi ayi
> All night long:
> ‘Husband, I am glad,’ she said
> And all the rest is history.
> To honor him we wear our necklaces of fangs.[7.]

Vergelijkbare handelingen treffen we aan in mythen uit Azië, Australië en andere delen van Amerika, terwijl in europese sprookjes meer versluierde vormen zijn te vinden.[8.] Een pregnant voorbeeld is afkomstig van Siberië, waar zich blijkens vele verhalen soortgelijke moeilijkheden hebben voorgedaan. In plaats van een samenvatting volgt hier de complete episode.

De verslindende vrouw

Een getrouwde en ervaren man ging wilde rendieren jagen. Hij trok de hele dag rond zonder iets tegen te komen. Toen de avond begon te vallen kreeg hij het koud. Zijn huis was te ver weg om nog terug te keren. Hij vroeg zich af waar hij een geschikte plaats voor de nacht kon vinden. Er was nergens brandstof en hij zag geen enkele woning. Na lang speuren merkte hij sledesporen op die hij onmiddellijk ging volgen. Het spoor werd breder en dieper. Hij hoorde een hond blaffen en zag al spoedig een ondergronds huis. Binnen zat een vrouw zeehondevlees boven een olielamp te koken. De vrouw zag er vreemd uit: ze had slechts één oog dat in haar voorhoofd geplaatst was, terwijl haar mond zeer groot was en helemaal scheef stond. Ze had een struise gestalte en stevige borsten. Ze zei tegen de jager:

'Dat is nu eens fijn, ik heb tot op heden geen man gezien. Maar nu heb ik een echtgenoot gevonden!'

De man dacht: Zeker, ze is stevig en heeft flinke borsten, maar haar gezicht ziet me er te vreemd uit. Ik ben niet van plan om haar te trouwen.

Ze aten het avondeten en deden daarna de lamp uit. De vrouw bewoog zich in zijn richting, maar hij schoof een eindje op. Zij kwam opnieuw dichterbij en hij schoof weer een stukje verder. Dit ging zo door totdat hij in de hoek klem kwam te zitten.

'Je moet met me slapen,' zei ze.

'Nee, ik wil niet,' zei hij.

'Maar toch zal je moeten,' antwoordde zij.

Hij luisterde aandachtig omdat hij meende iets te horen. Er klonk iets in haar lichaam dat op het knarsetanden van een hond leek.

'Ik zeg dat je met me slapen moet,' herhaalde ze dreigend.

'Nee, ik ben nu te moe. Laten we het morgenochtend doen.'

'Daar houd ik je aan; maar luis me tenminste nu dan even.'

Ze ontstak de lamp weer en hij luisde haar zo lang, dat ze in zijn schoot in slaap viel. Hij dacht onderwijl: Wat heeft ze toch in haar lichaam dat zo op het knarsetanden van een hond lijkt? Laat ik eens een kijkje nemen. Hij keek tussen haar benen en ontdekte daar twee rijen tanden, net als in een wolfsmond. Hij slaakte een zachte kreet van verbazing en kroop vervolgens zonder gerucht naar buiten. Het strand lag vol stenen. Hij zocht twee lange, ronde stenen uit die precies de omvang van het mannelijke lid hadden. Daarop keerde hij naar de slaapkamer terug en viel ongestoord in slaap.

De volgende ochtend maakte ze hem wakker.

'Vooruit, maak een vrouw van me! Steek hem er in!'

'Goed,' zei hij. 'Ik kom er aan.'

Hij deed een van de stenen tussen zijn benen en stootte hem in haar schaamspleet. De steen en de tanden kletterden op elkaar. De laatste maalden zich stuk op de steen. Hij trok hem er uit en zag dat bijna alle tanden zich er in vastgebeten hadden. Toen gebruikte hij de andere steen, die even later het maagdenvlies met de tandwortels mee terugbracht. Vanaf dat ogenblik was haar vagina gelijk aan die van iedere vrouw.

'Nou,' zei hij, 'laten we het maar eens proberen.'

Hij schoof zijn eigen lid in haar spleet en neukte haar een paar keer achter elkaar. Ze kwam helemaal tot rust. Hij nam haar mee naar huis waar ze een slavin werd.[9.]

Het vergaat de jager niet altijd even voorspoedig. Is hij in de steenversies vrijwel steeds degene die de situatie beheerst, in geheel andere verhalen blijkt hij de verliezer die zijn leven er bij inschiet. Zo geeft een reeks van siberiese mythen een beeld van de ongelijke strijd tussen 'kleine oude vrouw' en 'mythiese oude man', waarbij de laatste - een onstuitbaar hitsige *dirty old man* - door stommiteiten lid en ledematen onophoudelijk verspeelt aan de vindingrijke vrouw die niet van zijn avances is gediend.

Even ongelukkig is het lot van een wanhopig verliefde eskimo-vrijgezel, die het slachtoffer wordt van een *fatale* vrouw vol verleidelijke trucs. Tragikomiese gebeurtenissen zorgen voor een volksverhaal dat weliswaar rauw, maar toch ook aandoenlijk kan worden genoemd. Het is afkomstig van Oost-Groenland en begint op het moment dat hij besluit de dochter van een andere fjordbewoner op te zoeken:

De dochter zat tegen de achterwand van het huis. Hij nam haar vanuit zijn ooghoeken op en zag dat ze verblindend mooi was. De hitte sloeg hem uit en hij stierf bijna van liefde.

Na zijn *anorak* uitgetrokken en opgehangen te hebben zag hij, dat het beeldschone meisje hem toelachte, waardoor hij prompt zijn bewustzijn verloor. Toen hij weer bijkwam wierp hij opnieuw een zijdelingse blik op haar en hij merkte dat ze nog steeds naar hem lachte. Zij liefde voor haar nam zienderogen toe en hij viel wederom flauw. Telkens als hij uit zijn bewusteloosheid ontwaakte, ging hij een beetje dichter bij het prachtige meisje zitten.

Toen de anderen gingen slapen zag hij, dat zij een slaapplaats voor hen tweeën opmaakte. Dit deed hem opnieuw het bewustzijn verliezen, waarbij zijn hoofd deze keer met een klap tegen de slaapbank viel. Eenmaal bijgekomen bleek hem dat hij nog steeds erg veel van haar hield. Hij klauterde nu op de slaapbank, maar terwijl hij met één hand steun zocht viel hij plat op zijn gezicht. Ze strekten zich naast elkaar uit, en zij was zo mooi dat hij er bijna in bleef. En op het moment dat hij haar daadwerkelijk omhelsde, verloor hij nogmaals het bewustzijn. Eerst was het alsof hij tot zijn knieën in haar vagina wegzonk, dan tot zijn middel, dan tot zijn oksels. Zijn rechterarm zakte weg, waarna hij tot zijn kin in haar spleet verzonk. Hij slaakte ten slotte een kreet; daarna was hij helemaal in haar verdwenen.

'Wat was dat voor een kreet?' zeiden de anderen die door het geluid wakker waren geworden. Maar niemand gaf antwoord.

Toen de lampen de volgende ochtend ontstoken werden, bleek de oude vrijgezel verdwenen te zijn, hoewel zijn kajak nog op de oever lag. De beeldschone dochter ging naar buiten om te wateren; maar terwijl ze dit deed plaste ze de beenderen van de man weer uit.[10.]

Gaat het nu altijd zo rauw en conflictueus toe in de wereld van mythen en sprookjes, ook en juist als er sprake is van eroties-sexuele vraagstukken? In sprookjes niet altijd, in mythen meestal wel; daar helpt geen lieve moeder aan. Desondanks bestaat er tenminste één vrolijk verhaal dat een volstrekt vreedzame oplossing van het lastige tandenprobleem biedt. Het doet de ronde in het Mandladistrict in India en werd opgetekend door Verrier Elwin die een collectioneur van vagina dentatageschiedenissen in dat land is geweest.

Een vrouw, opgescheept met het bekende probleem, voelde zich erg ongelukkig omdat ze het ook nog zonder borsten moest stellen. Ontroostbaar aan de rand van een meer gezeten huilde ze zonder ophouden. Op een dag kwam een olifant naar het meer om water te drinken. Hij vroeg waarom ze huilde. Ze legde haar moeilijkheden aan hem voor en voegde er aan toe dat de mannen haar niet benaderden wegens die afschrikwekkende tanden. Daar wist de olifant wel iets op. Olifanten beschikten in die tijd over 'zeer leuke, ronde, stevige borsten'. Hij stelde een ruil voor. 'Als je mij je tanden geeft, krijg jij mijn borsten.' De vrouw nam het voorstel gretig aan en bevestigde haar tanden aan weerszijden van de kop van de olifant, terwijl de olifant zijn fraaie boezem aan de vrouw schonk. Zo is dat aardige dier aan zijn slagtanden gekomen.

Van de mannen wordt gezegd dat ze sedert die dag vervuld zijn van verlangen zodra ze ergens een paar vrouwenborsten ontwaren.

4

We worden in de hier geciteerde mythen en volksverhalen niet geconfronteerd met hoog georganiseerde literaire vormen en structuren. We moeten echter niet vergeten dat de eenvoudige vertelstructuur onder andere samenhangt met de orale oorsprong der verhalen, die zekere beperkingen aan de vertellers heeft opgelegd. Mythen en volksverhalen zijn bovendien niet voor het genoegen van de intellectueel verzonnen.

Beschouwen we deze verhalen vanuit een andere optiek dan blijken de eenvoud en betrekkelijke armoede ervan slechts schijn. Hoe is het anders te verklaren dat sterk van elkaar verschillende wetenschappen zo vaak een beroep doen op de mythologie en ze deze frekwent gebruiken, telkens wanneer er naar illustraties, vergelijkingen, symbolen of metaforen van bepaalde verschijnselen en problemen wordt gezocht?

Filosofie, theologie, literatuurwetenschap, dramaturgie, psychologie, psychiatrie, culturele en sociale antropologie, benevens enkele minder grijpbare geestesrichtingen hebben alle op een of andere wijze uit mythologiese bronnen geput. Elk van die vakgebieden heeft er zijn voordeel mee gedaan.

Het toont op z'n minst aan, dat het mythiese 'materiaal' veelzijdig en veerkrachtig genoeg is om die plundering ongeschonden te doorstaan. Tevens blijkt het voldoende universeel te zijn om op allerlei plaatsen en in verschillende situaties 'ingezet' te worden. De elasticiteit gaat zo ver, dat dezelfde mythe door verschillende gebruikers met telkens andere oogmerken van stal kan worden gehaald. Er hoeft slechts aan de Oedipusmythe herinnerd te worden om te doen beseffen hoe vaak en verschillend deze mythe *in onze cultuur* model heeft gestaan voor een analytiese beschrijving van bepaalde conflicten of verschijnselen. In de antropologie is de Oedipusmythe grondig geanalyseerd ten bate van een *structurele* studie van de mythe als zodanig, terwijl de dieptepsychologie - toegespitst in de psychoanalyse - aan hetzelfde verhaal op geheel andere grondslag schatplichtig is. Beide vakgebieden zijn hierdoor verrijkt met inzichten die voordien nog niet op zodanige wijze en in zulke termen onder woorden waren gebracht.

Geplaatst voor het motief van de verslindende vrouw realiseren wij ons dat zich complicaties voordoen, die aan de oppervlakte van de verhalen zelf niet direkt zichtbaar zijn. De psychiatrie zou een nadere beschrijving van de in dit motief opgesloten sexuele angsten preferen boven een cultureel-antropologiese benadering waarin de merkwaardige eetgewoonten van de vrouw aan de tand worden gevoeld. De sociale antropologie en psychologie zouden, in een wijder verband, geïnteresseerd kunnen raken in wat Fokke Sierksma 'de mythe van de dictatuur der vrouwen en het ontstaan der geheime mannen-genootschappen' heeft genoemd. Sierksma's omschrijving is de ondertitel van zijn fascinerende studie *De roof van het vrouwengeheim* (1962), een boek waarvan pas onlangs de wetenschappelijke editie kon verschijnen onder de titel *Religie, Sexualiteit & Agressie* (1979). Het wil een bijdrage 'tot de verklaring van de spanning tussen de sexen' zijn. *De roof* had reeds vele jaren een beststeller kunnen zijn in feministiese en andere emancipatoriese kringen, indien men zich niet te vaak zou hebben blindgestaard op de actualiteit, zonder te beseffen dat talrijke ongewenste situaties berusten op verhoudingen die niet alleen oud, maar zelfs *archaïes* zijn. Men moet gewiekst en gewapend met inzicht in die verhoudingen te werk gaan, wil men bijvoorbeeld de castratie van de vrouw in vele afrikaanse landen een halt toeroepen. De clitoridectomie is geworteld in de idee dat men er goed aan doet het mannelijk deel in de vagina van het meisje af te snijden. Men meent haar hierdoor volledig tot vrouw te maken, dat wil zeggen, tot iemand die geen enkel mannelijk bestanddeel (of daaraan herinnerend deel) in haar lichaam meedraagt. Verweer tegen deze vorm van verminking wordt pas effektief indien tegelijkertijd de besnijdenis van de jongens (het weghalen van het vrouwelijke deel in de jongens) zou worden afgeschaft. Deze twee handelingen vormen een goed samenhangend onderdeel van het cultuurpatroon. Veranderingen in dat patroon kunnen uitsluitend door de bewoners van die landen zelf worden aangebracht[11.].

Het werk van Sierksma raakt op een aantal plaatsen ons motief van de verslinding en de getande vagina. Het voorbeeld van de clitoridectomie, de 'castratie' van de vrouw, voert ons zelfs regelrecht naar dit onderwerp. Indien het waar is dat clitoridectomie berust op onbewust geworden wraakgevoelens van de man die de vrouw haar mannelijke component wil ontnemen (en daarmee haar tweegeslachtelijke, androgyne aanleg volgens de mythen), dan hebben we te maken met angst en afgunst die in agressie zijn omgeslagen. De man voelt zich volgens mythiese bronnen gefrustreerd en bedreigd en grijpt krachtdadig in om zijn overbodigheid en 'ontmanning' ongedaan te maken.

In het voetspoor van onderzoekers als het echtpaar Bemdt (Australië), Margaret Mead (Nieuw Guinea), Martin Gusinde (Vuurland en zuidelijk Patagonië), M. Griaule (Mali, Afrika), Bettelheim (over 'Symbolic wounds: puberty rites and the envious male') en anderen, ontvouwt Sierksma een visie op het hele complex van spanningsverschijnselen. Zijn opvattingen werken vanuit psychologies, histories en mythologies oogpunt zeer verhelderend. Of men het in ieder opzicht met hem eens kan zijn, is een andere kwestie. Vaststaat dat hij aan de hand van disparate bronnenpublikaties samenhang heeft weten te ontdekken tussen de vele verschijningsvormen van de 'bedreigende vrouw' en de reakties daarop van de mannen.

Hoe bedreigend die vrouw is geweest kan worden afgelezen aan verschillende episodes uit de mythologie van oude natuurvolken. Een der fraaiste en meest poëtiese is afkomstig van de Wulamba, de oorspronkelijke kustbewoners van Arnhemland in Australië. Een door Ronald Berndt vertaald lied laat zien hoe een walvis aan kanovaarders de weg verspert:

> What is it that blocks us? The whale!
> As we paddle, we see its gaping mouth. What is that?

Wat dat is blijkt even later, als de zeelieden een visje voor de gapende muil van de walvis zien zwemmen.

> The catfish splashes...
> Splashes before the open mouth of the whale -

'De open bek van de walvis wordt uitdrukkelijk gelijkgesteld met *ngainmara*-tassen.' Volgens de Wulamba zelf worden hiermee de baarmoeders van de mythiese Djanggawul-zusjes bedoeld. Het visje is zo dichtbij dat de snorharen van de walvis het beestje raken 'like a *rangga* about to be put inside the *ngainmara*, or a penis entering a vagina (gaping mouth)'. Met andere woorden, we hebben hier te maken met een baarmoeder (de walvissenmuil) die een penis (de vis) dreigt te verslinden[12.].

Elders in de mythe gaan de zusjes op niet mis te verstane wijze ter visvangst door met gespreide benen in het water plaats te nemen. Ze verwachten zo menige vis in haar lichaamsfuik te verstrikken.

De Wulamba passen de clitoridectomie niet toe, maar kennen het verschijnsel wel uit de mythe van de Djanggawul-zusjes die hun broer sexueel afwijzen, waarop deze uit wraak gedeeltelijk hun clitoris afsnijdt. In het dagelijkse leven van de Wulambamannen geven deze de voorkeur aan een identificatie met de vrouw (de erkenning van haar superioriteit), waardoor sexuele agressie geneutraliseerd wordt. Berndt merkt op dat de vrouwen zelfs bizonder trots zijn op hun goed ontwikkelde clitoris en er veel waarde aan toekennen als attribuut waarmee de aandacht van de mannen kan worden getrokken. De oorspronkelijke bevolking van dit gebied heeft trouwens een rijke erotiese poëzie voortgebracht, zoals te lezen valt in Berndt's meest recente publikatie: *Love Songs of Arnhem Land* (Chicago 1978).

In *The First Australians* (1952) wijzen de beide Berndt's erop dat de besnijdenis van de vrouw erop gericht is de afscherming van de vulva (de versperring van de toegang) op te heffen, waardoor de vrouwen niets meer te verbergen hebben. Dat zulks alleen maar een schijnoplossing van angst en afgunst inhoudt, blijkt wel hieruit, dat de verslindingsgedachte daarmee niet uit de cultuur verdwenen is. Anders gezegd: agressieve handelingen nemen de angst niet weg.

Sierksma houdt zich in *De roof* uitvoerig bezig met een reeks van vergelijkbare verschijnselen: behalve de Djanggawulzusjes en hun lange clitoris annex walvissenmuil komt ook een mythe van de Dogon uit West-Afrika aan de orde. De kern er van heeft betrekking op het conflict tussen de aarde (de vrouw) en haar schepper (de god Amma). De aarde ligt als een naakte vrouw in zichzelf besloten; haar vagina is een mierennest, haar clitoris een termietenheuvel. Amma toont zich begerig naar zijn eigen schepping en wil met haar coïteren. Op dat ogenblik strekt de clitoris zich als een mannelijk lid en ontzegt aan Amma de toegang. Deze castreert haar ter plekke en veroorzaakt op die manier een splitsing tussen (toekomstige) mannen en vrouwen: in plaats van androgyne wezens zullen 'eengeslachtelijke eenlingen' geboren worden.

Bij de eveneens westafrikaanse Bambara zwerft een mythiese vrouw 'als een castrerende Moeder die alle mannen besnijdt over de aarde'; de naburige Ibibio kennen een 'slechte Moeder' die met messen en doodskoppen is uitgerust, terwijl de inmiddels uitgestorven Vuurland-indianen de vrouw Xalpén kennen 'die de mannen in haar schoot dreigt te verslinden'. Kortom, de vrouw uit ons verhaal lijkt in de mythologie van natuurvolken alomtegenwoordig te zijn.

Eén bijzonder geval mag hier nog vermeld worden. Het betreft de door Mead beschreven Arapesj van Nieuw Guinea, bij wie zowel agressiviteit als sexualiteit verdrongen wordt. De vrouwen en meisjes worden opzettelijk 'klein' gehouden, terwijl de mannen zich ondanks hun jagersbestaan *in extremis* moeten beheersen. Om zijn agressiviteit weg te werken dient de man zich te vereenzelvigen met de vrouw. Het proces dat hieraan is verbonden vindt z'n voltooiing na de geboorte van een baby, wanneer de man bij vrouw en kind in het kraambed kruipt. De verdringing van zijn sexuele agressiviteit is zo totaal dat hij zijn mannelijkheid tijdelijk verliest. Deze moet een poosje later ritueel worden opgevist 'uit het water der vrouwelijkheid waarin deze verdronken is'[13.]. Er vindt een magiese visvangst plaats: de man zoekt in een nabijgelegen water naar een ring die *aal* wordt genoemd. Sierksma wijst in dit verband op de angst van de Arapesjman voor zijn eigen sexualiteit, die hij in de (verslindende) vrouw projecteert. Door een totale verdringing van agressie en sexualiteit meent hij oprecht dat de (eigen) vrouwen asexueel zijn. Het orgasme is er dan ook onbekend volgens de stelregel: 'Beheerst u!' Daarom treft het des te meer dat hij de vrouwen van vreemde stammen ziet als 'vampierachtige, wellustige vrouwen' voor wie hij grote vrees koestert. Hij doet herinneren aan Theweleit's 'soldatische Männer' die hun eigen vrouwen, moeders en zusters als asexueel beschouwen, maar de vrouwen van de vijand wellust en sexuele agressie toedichten.

Het is bijna overbodig hieraan toe te voegen, dat de Arapesjmannen nog het meest bevreesd zijn voor een vrouwelijke geestverschijning 'met twee tanden in haar mond en twee tanden in haar vagina'[14.].

Aan het slot van deze beschouwing dienen we ons te realiseren dat het hier besproken motief weliswaar wijd verbreid is, maar slechts een klein bestanddeel van de mythiese verbeelding vertegenwoordigt. Desondanks maakt het zoveel los, dat aan de pendant van het *vagina dentata*-verschijnsel vrijwel geen aandacht kan worden geschonken. We doelen op onbewuste sexuele angsten bij de vrouw, die in de mythen onder andere door de *penis aculeatus* - de penis met stekels en doornen - wordt opgewekt. Voor zover bekend, vormen verhalen over de penis die doodt of beschadigt een minderheid ten opzichte van de *vagina-dentata*-episodes[15.]. Het wil natuurlijk niet zeggen dat er *dus* minder angstige vrouwen dan mannen zijn.

De stap naar het freudiaanse denken en de psychoanalyse is niet groot. Het motief is in al zijn complexiteit een smakelijke, zij het stevige kluif voor de vertegenwoordigers van deze richting in de psychologie en psychiatrie. Het eigenlijke getande vagina-type en het bisexuele, falliese moeder-type ('de vrouw met de fallus') kunnen door een analyticus in een geheel andere dan een mythiese context worden geplaatst. In publikaties uit psychiatriese kring - zoals die van Bettelheim en Groen over sprookjes - wordt vaak in een noot, een terzijde of in enkele alinea's over dit onderwerp gesproken. Specifieke studies echter zijn dun gezaaid. Misschien wordt dit veroorzaakt door de voorkeur die men voor het sprookje aan de dag legt: het sprookje met zijn moraliserende tendenties en groeinaar-volwassenheid-vraagstukken. Een uitzondering vormt een lang artikel van Robert Gessain over de vagina dentata[16.], dat ook in antropologiese publikaties is opgemerkt.

Gessain onderzoekt de *horror feminae* aan de hand van een drietal kliniese gevallen en de lectuur van mythologiese bronnen. Hij maakt onder meer ook opmerkingen over angsten bij vrouwen, zich uitend in frigiditeit, vaginisme (kramp) en vagina dentata-*fantasieën* die met orale impulsen te maken zouden hebben. Het ligt voor de hand dat de problemen van zijn patiënten niet zelden op het gebied van de homosexualiteit blijken te liggen.

Claude Lévi-Strauss heeft een geheel andere en zeer omvangrijke bijdrage aan de studie van de mythen geleverd. Het voert te ver daarover uit te weiden. Wel kan eraan herinnerd worden dat hij zijn structuralistiese aanpak ook heeft toegepast op de eetgewoonten van natuur- en cultuurvolken. Sexuele tafelmanieren werden daarvan niet uitgezonderd. Het is belangwekkend dat zijn schema van onverenigbare tegenstellingen, uitgedrukt in vergelijkingen en verhoudingen, eveneens opgaat voor het motief van de verslindende vrouw. In de mythologie zien we doorgaans de man als degene die eet en de vrouw als degene die gegeten wordt. Huwelijksvoltrekking en sexuele omgang worden in de taal van vele volken met eten en eetgewoonten geassocieerd. Men denke aan woorden als ‘wittebroodsweken’, ‘honeymoon’ (lekker duurt slechts een maan lag, nl. tot de vrouw weer ongesteld wordt), ‘consommer le mariage’, enzovoort. Ook in het vulgaire spraakgebruik bedient men zich graag van termen die aan de consumptie zijn ontleend (de geliefde is ‘om op te vreten’, ‘een lekker stuk’, ‘om in te bijten’; het Amerikaanse ‘to eat a woman’ is synoniem met cunnilingus: letterlijk ‘het likken van de vulva’).

Wanneer zich - volgens de waarnemingen van Lévi-Strauss - een omkering van functies voordoet, zullen ook andere dingen veranderen. Draait men in ons geval de rollen om, dan zullen tevens de lichaamsfuncties worden omgedraaid. De vrouw wordt dus eetster en de man de gegetene. Dit kan alleen gebeuren indien tegelijkertijd verandering van plaats optreedt: de vrouw eet, maar doet dit niet met haar mond. Wat hoog was (de mond), wordt laag (de vagina), en passief wordt actief. Het eerder geciteerde gedicht van de indiaanse Paiute-vrouw toont dit op eenvoudige wijze aan. Zodra de tanden van de dodende vrouw zijn getrokken wisselen ze weer van plaats en functie. Wat zich beneden bevond verhuist nu naar boven. Scherpe tanden hangen in een ketting om haar hals, waar ze als versiering, als afgewende bedreiging, een louter passieve, decoratieve functie vervullen. Niettemin vormen ze een blijvend teken voor de man die nog steeds zijn wonden likt.

Eindnoten:

1. Terzijde mag de aandacht worden gevestigd op het fetisj-karakter van die technologiese attributen. Ze hebben een regelrechte amuletfunctie, terwijl de technologie als zodanig de toverstaf heeft vervangen.
2. Vgl. Charles Baudelaire's *Les Fleures du Mal* waarin de ingrediënten van deze levenshouding al zijn verwerkt (‘Volupté, torture des âmes’; ‘Volupté, sois toujours ma reine!’), zoals de door hem bewonderde poète impeccable' Théophile Gautier eerder voor het proza had gedaan.
3. Zie Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, Wien 1934.
4. Tim Flesseman, ‘De niet volledig geborenen zijn bang voor erotiek’, in: De Groene Amsterdammer, 26.09.1979.

5. Het woord ‘wapenrok krijgt hierdoor een wel zeer dubbelzinnige betekenis.
6. *De dood is de jager*, Amsterdam 1974, pp. 217-25.
7. Dit is de Engelstalige versie zoals die voorkomt in Jerome Rothenberg's *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*, New York 1972, p. 274.
8. ‘Doornroosje’ behoort daar niet toe ondanks het feit dat menige huwelijkskandidaat in de doornenhaag rondom haar kasteel bleef hangen en daar jammerlijk is omgekomen. Doornroosje moet sexueel nog ontwaken en heeft een flinke periode nodig (honderd jaar) alvorens open te bloeien. Is ze eenmaal uit de knop, dan voltrekt de liefde zich ook zonder strubbeling.
9. *Siberiese Vertellingen*, Amsterdam 1979, pp. 186-7.
10. *De Raaf in de Walvis*, Amsterdam 1978, pp. 150-1.
11. Veranderingen ten gunste van de vrouw worden allerminst bevorderd door bliksembezoeken van heetgebakerde dames uit het westen die even komen vertellen hoe het eigenlijk moet. Dergelijke bezoeken worden opgevat als neokoloniale bemoeizucht en onderschatting van de plaatselijke cultuur en levensstijl.
12. Berndt 1952 (zie literatuuropgave); Sierksma 1962, p. 90.
13. Sierksma 1962, p. 45.
14. Idem, p. 46.
15. Verrier Elwin (zie lit. opgave) heeft er een aantal verzameld in een deelstaat van India. Eén ervan slaat twee vliegen in een klap door een getande vagina te confronteren met een stekelige penis. De geschiedenis gaat als volgt:
    Een oude vrouw gaf een aap er stevig van langs waarna deze haar toegewijde dienaar werd. Na enige tijd bracht hij een vrouw voor de zoon van de oude mee. Deze vrouw was de dochter van een Raksjasin die tanden in haar vagina had. Maar de jongen beschikte eveneens over tanden die aan weerszijden van zijn penis naar buiten staken. Na de huwelijksvoltrekking sliepen de jongen en zijn vrouw in een hoek van hun hut. Toen de penis van de jongen de vagina van zijn vrouw binnendrong, namen zijn tanden haar zo te pakken dat ze stierf.
    Tegelijkertijd echter sneden haar tanden zijn penis eraf. De knaap schreeuwde: ‘O moeder, moeder! Wat is er met me gebeurd?’ - en hij liet zij bloedend lid aan zijn moeder zien. De oude vrouw huilde toen ze het dode lichaam van haar schoondochter in ogenschouw nam en ze riep: ‘O jij aap, o jij aap!’
    De aap trok er op uit om een ander meisje te zoeken. Hij bracht haar spoedig mee naar huis. De jongen trouwde met dit nieuwe meisje. Hij dacht: Daar sta ik nu zonder penis, wat moet ik doen?
    Er waren nog tanden op de plaats waar zijn geslachtsdeel had gezeten. Toen hij bij zijn nieuwe vrouw ging slapen, blies ook zij de laatste adem uit. Weer barstte hij in tranen uit: ‘O moeder, moeder! Wat is er met je zoon gebeurd?’ De oude stuurde de aap opnieuw er op uit. Deze rende door het oerwoud en kwam al spoedig met een verse bruid terug. Toen de jongen haar benaderde doodde hij ook haar met de tanden die op de plaats van zijn penis zaten. Daarop werd de aap zeer boos. Nadat hij een vierde meisje had meegebracht, begon hij hout rondom het huis op te stapelen. De jongen, de bruid en de moeder werden alle drie levend verbrand.
16. *La Psychanalyse* 1957, nr. 3, pp. 247-295.

Jacques Kruithof
Daarheen en weer terug

voor Rein Bloem

1

Er is een sprookje dat, met allerlei varianten, in vele talen werd verteld en opgetekend: *De gouden vogel.* In de boomgaard van een koning groeien gouden appels. Eens, op een voorjaarsdag, bemerkt men dat 's nachts zo'n kostbare vrucht gestolen is. De oudste prins biedt aan, bij de boom de wacht te houden, maar hij valt in slaap, en de volgende ochtend blijkt er opnieuw een appel te ontbreken. De tweede zoon vergaat het insgelijks; pas de jongste, die nog niet helemaal voor vol wordt aangezien, slaagt in zijn opzet. Een gouden vogel strijkt neer, maar wordt door een pijl verjaagd, en moet een van zijn veren achter laten.

Wanneer blijkt dat deze gouden slagpen de waarde van het ganse koninkrijk overtreft, zet de koning zijn zinnen op het bezit van de hele vogel. Achtereenvolgens trekken zijn oudste zonen er op uit, slechts om nogmaals te falen: zo belanden in een herberg met zo veel vertier dat ze voorlopig hun gezicht niet meer laten zien. Ten slotte neemt de jongste de taak op zich. Anders dan zijn broers luistert hij naar de raadgevingen van een sprekende vos, omzeilt de herberg, en weet tot de gezochte vogel door te dringen. Dan evenwel slaat hij een goede raad in de wind, wordt betrapt, en moet het vege lijf redden door een nieuwe opdracht te aanvaarden.

Voor een gewaarschuwd man past hij slecht op zijn tellen: hij verspeelt het gouden paard dat hij moest halen, en vervolgens de beeldschone prinses, hoewel de vos hem van nuttige adviezen en andere bijstand voorziet. Uiteindelijk knapt dit dier het lastige karwei, het afgraven van een berg, voor hem op, en stelt de jongeman in het bezit van koningsdochter, paard en vogel. Als hij dan om een wederdienst vraagt, namelijk hem doden, wordt de vos andermaal teleurgesteld: de jeugdige prins wil daar niets van weten.

In weerwil van nieuwe vermaningen laat de jongeling zich door zijn broers uitschakelen. Zij gaan voorlopig met de eer strijken en de wonderlijke vos moet er weer aan te pas komen om de held de erkenning te bezorgen die hem toekomt. Later brengt de prins zijn steun en toeverlaat op diens aandringen alsnog om het leven: dat verbreekt een betovering, en de vos blijkt een broer van de prinses te zijn. ‘En nu ontbrak er werkelijk niets meer aan hun geluk zolang ze leefden’[1.].

Dit sprookje vertoont een stramien dat in reeksen van gelijksoortige vertelsels aan te wijzen valt. De koning is ernstig ziek, de held gaat op zoek naar een levenselixer. Het land, of een naburig rijk, wordt door een draak bedreigd, en de held gordt het zwaard aan. Een onverlaat gaat er met het daglicht vandoor, en dat vereist ingrijpen. Legio ordeverstoringen, de Russische sprookjesonderzoeker Vladimir Propp noemt er al achtentwintig[2.], en die lokken nog een veelvoud aan avonturen uit.

Het stramien waar ik op doel, staat bekend als de *queeste*: de zoektocht die door een of meer personages ondernomen wordt, om aan enig onrecht of andere vorm van disharmonie een einde te maken. Sprookjes worden doorgaans lineair (chronologisch) verteld, zodat de etappes van de tocht vrij gemakkelijk aan te geven zijn.

A Het begin van de vertelling (van de 'fabel'[3.]) is een toestand van weldadige rust, orde en evenwicht, meestal terug gebracht tot een openingsformule: 'er was eens', 'er leefde eens in een ver, vreemd land', en wat daar verder zij. Voor het sprookje is kenmerkend dat die onwerkelijke rust zelfs niet door historische of aardrijkskundige bijzonderheden geweld wordt aangedaan: 'er was eens een koning: maar waar hij geregeerd heeft en hoe hij heette, weet ik niet meer te zeggen'[4.].

B Maar dan gebeurt het. De serene stilte wordt doorbroken doordat er iets in sprookjesland zelf verandert (ouderdom, erotiek, onenigheid kunnen daarin meespelen), of doordat zich een indringer voordoet, die de idylle verstoort: steelt, moordt, betovert, of wat het geval brengt. Vanaf dat ogenblik gaan tijd en ruimte ter zake doen: het avontuur is op handen.

C Het spreekt vanzelf dat de orde hersteld moet worden. Iemand die met gezag bekleed is (de koning, de vader), vaardigt een bevel uit, en de held neemt zijn taak blijmoedig op zich. Soms dringt de held zelf op zijn uitzending aan, of geeft hij zich zijn eigen opdracht; net als in *De gouden vogel* nemen dikwijls verscheidene figuren de handschoen op (drie broeders, drie vrienden).

D Na zijn vertrek beleeft de held menigmaal een of meer opschortende avonturen: ontberingen, praktische moeilijkheden, beproevingen door personages die hij op zijn weg ontmoet, en die hem afwisselend gunstig en vijandig gezind zijn. Het gaat dan om tijdrovende intermezzi, met telkens het gevaar dat hij zich voorgoed van zijn missie laat afhouden; oudere broers zijn daar uitzonderlijk vatbaar voor. Ze gedragen zich onuitstaanbaar, beledigen mogelijke helpers, vallen kortom door de mand.

E De ware held komt ten langen leste op zijn pootjes terecht. Het begeerde doel bereikt hij door alle absurde, bovenmenselijke proeven van bekwaamheid die verlangd worden, inderdaad te leveren (niet zelden met clandestiene hulp), of doordat hij de schurk met kracht dan wel list partij geeft: het is vaak een kwade macht (tovenaar, duivel, heks, monster) die in hem voor het moment zijn meerdere moet erkennen. Dergelijke krachtmetingen horen thuis in een bijzonder type, het zogenaamde drakendoder-sprookje.

F Nadat de held het pleit gewonnen heeft, kan zijn welslagen nog door velerlei retarderende of vertragende avonturen uitgesteld of in het ongewisse gelaten worden. Achtervolgingen, nieuwe valstrikken, tijdelijke overvleugeling door een 'valse held': er is nog van alles mogelijk.

G Pas na zijn terugkeer, en na zijn huldiging als degene die het waagstuk volbracht heeft, is de held van zijn status als zodanig zeker; het avontuur wordt definitief beëindigd zodra hij zijn beloning in ontvangst neemt: de hand van de prinses, de troon, enzovoorts.

H Terstond is het evenwicht hersteld. Tijd en ruimte hebben afgedaan, zoals de slotformule laat zien: 'en zij leefden nog lang en gelukkig', of 'en als ze niet gestorven zijn, dan leven ze nu nog’. Het doet denken aan de ambtenaar in de *Max Havelaar* die zijn rapport aanving met de onsterfelijke zinsnede: ‘In het afgelopen jaar is de rust gebleven’ - over volstrekte orde en rimpelloos geluk valt geen verhaal te doen. Het relaas bestaat bij gratie van het onvolmaakte, van inbreuk, misdrijf en ziekte; avontuur en heldendom zijn afhankelijk van schurken en verval.

Puntsgewijs ziet de queeste er dus als volgt uit:
1 evenwicht
2 ordeverstoring
3 opdracht/vertrek
4 opschorting
5 krachtproef/krachtmeting
6 vertraging
7 terugkeer/erkenning
8 evenwicht

Voor de goede orde zeg ik er nog bij dat je tussen de laatste twee termijnen van de vertelling desgewenst de etappe ‘herstel van het evenwicht’ kunt inlassen. Veelal wordt daar amper een volzin aan gespendeerd, maar de verleiding om het schema tot drie maal drie sequenties te perfectioneren is natuurlijk groot.

2

Het woord *queeste*, dat terug gaat op het Latijnse werkwoord quaerere, zoeken, is het meest bekend als een begrip uit de wereld van koning Arthur en de Tafelronde; wie daar enigszins in thuis is, heeft de gelijkenis tussen de estafette van opdrachten in *De gouden vogel* en de bouw van de *Roman van Wale wein* al opgemerkt[5]. De queeste is daar het ridderlijke avontuur bij uitstek, de vertolking van hoofse idealen, die in de speurtocht naar de Graal een godsdienstige bekroning vinden.

Het is gebruikelijk, de schrijvers van de Brits-Keltische romans en verhalen te beschouwen als behendige jongleurs van sprookjesmotieven: de *Walewein* is dan een reusachtige variant op het sprookje waar ik mee begonnen ben, de novelle *Lanceloet en het hert met de witte voet* is, evenals een episode in de *Moriaen*, een bewerking van het drakendoder-sprookje. Maar met het aanwijzen van die inspiratie is, dunkt me, de kous nog lang niet af.

De queeste is een heel algemeen bouwprincipe, dat in allerhande tekstsoorten en genres voorkomt. De drakendoder bij voorbeeld is een heroische figuur, die om te beginnen voorkomt in ‘de paradigmatische mythe van de strijd tussen de Held en een (vaak driekoppige) reuzenslang of ook een zeemonster’[6]: goden en halfgoden als Indra, Mardoek, Herakles, Gilgamesj verslaan een draak of ander gruwelijk wezen. Mythen, sagen en legenden wemelen van deze helden: in Griekenland (Perseus, Theseus), in de Germaanse wereld (Beowulf, Siegfried), in het christendom (Sint Michaël, Sint Joris), en dat is nog maar een greep. Om de betekenis van een universeel verschijnsel als de queeste te begrijpen, is het goed bij de mythe en het ‘mythische denken’ te beginnen.

> Een mythe is
> een verhaal dat wordt verteld ten einde een bepaald geloof te vestigen,
> om als voorbeeld te dienen in een ceremonie of ritueel, of om te fungeren
> als patroon voor moreel of religieus gedrag ... het is een waar verslag

> van sensationele gebeurtenissen die de grondslagen van de wereld, de essentie van zedelijk gedrag, gevormd hebben, en het bepaalt het rituele contact tussen de mens en zijn schepper, of anders bestaande machten,

aldus Bronislaw Malonowski[7.].

Daar moet per se nog iets bij, een aspect van de mythe waar vooral Mircea Eliade de nadruk op gelegd heeft. Het deelnemen aan een ritueel, het betreden van een heilige plaats, het beluisteren van een sacraal verhaal, is voor de gelovige in de eerste plaats een overweldigende ervaring. Het relaas van gebeurtenissen die zich in illo tempore hebben afgespeeld, past in 'archaïsche samenlevingen' bij een voorname karaktertrek: 'hun afwijzende houding jegens de concrete, historische tijd en hun verlangen naar een perodieke terugkeer tot de mythische oer-tijd, tot de Grote Tijd'[8.].

De mythe is een belevenis, een verplaatsing naar de Tijd van voor de profane geschiedenis, een daadwerkelijk deelhebben aan het Goddelijke. In vrijwel elk religieus wereldbeeld is de herhaling van die voorgeschiedenis in liturgie, riten van wijding en inwijding, vertellen en meemaken van mythen, essentieel. Dat blijft overigens niet tot archaïsche, primitieve of exotische culturen beperkt: het kerkelijk jaar herhaalt, ook in het soberste protestantisme, het aardse leven van Christus; het leerstuk van de transsubstantiatie is de meest pertinente bevestiging van het mythische denkbeeld dat het Heilige zich keer op keer voltrekt[9.].

Er zijn aan de religieuze beschouwingswijze nog een paar facetten die voor de duiding van de queeste enige aandacht verdienen. Ten eerste de opvatting van de tijd als een cyclus, een ononderbroken repetitie van cultische hoogtijdagen, seizoenen, in een gewijd prehistorisch ritme. De queeste is bij uitstek een cyclische structuur; niet zelden neemt de zoektocht juist een jaar in beslag. De rusttoestand waar het sprookje mee opent en besluit, heeft veel weg van de tijdloze Voortijd die het heimwee van de gelovige mens opwekt.

> Vervolgens: de ervaring van een heterogene ruimte.
> Wat de traditionele maatschappijen kenmerkt, is de vanzelfsprekende tegenstelling tussen het bewoonde gebied en de onbekende en onbestemde ruimte daar omheen. Hun gebied is de 'wereld' (of nauwkeuriger: 'onze wereld'), de Kosmos; de rest is geen kosmos meer, maar een soort 'andere wereld', een vreemde, chaotische ruimte, bevolkt door spoken, demonen en 'vreemdelingen' (die gelijkgesteld worden met de demonen en de zielen der doden),

zegt Eliade.

De eigen wereld is niet enkel Kosmos doordat de mens haar in cultuur en kaart gebracht heeft; het is integendeel de schepping door goden of hogere machten, dan wel de rituele wijding die de schepping herhaalt, die de ruimte tot kosmos ordent. Een eenvoudige paal volstaat even goed als een kathedraal of een heilige stad: dit is, dit representeert 'het centrum der wereld'. Daar buiten woont het gespuis, het boze, de barbaren; daar heerst de Chaos, die in de draak verpersoonlijkt is.

Op die tegenstelling is de queeste gebaseerd: de held moet de geciviliseerde, vertrouwde en dus veilige ruimte verlaten, om het op te nemen tegen onbekende, gemeenlijk vijandige machten en monsters. Het gevaar is eerst recht hachelijk in den vreemde, in de Chaos. De waaghals moet de absolute wanorde onder ogen zien.

Ten derde: er zijn opvallende overeenkomsten tussen de queeste en de puberteitswijding of initiatie die vele culturen kennen. Het kind, beschouwd als een 'onvoltooid' mens, wordt in de geheimen van religie en volwassen gemeenschap ingewijd; de ‘rites de passage’ die hij ondergaat, betekenen een wedergeboorte. Ik laat Eliade weer aan het woord.

> Overal begint de ceremonie ermee dat de neofiet zich afscheidt van zijn familie en zich in de rimboe afzondert. Hierin ligt reeds een doodssymbool: het bos, de jungle, de duisternis symboliseren de andere wereld, de ‘onderwereld’. In sommige landen gelooft men dat er een tijger komt en de kandidaat op zijn rug de jungle in draagt; het wilde dier belichaamt de mythische Stamvader, de Meester der initiatie, die de jongeling naar de onderwereld geleidt. Elders meent men dat de neofiet door een monster verzwolgen wordt; in de buik van het monster heerst de kosmische Nacht. Het is de embryonale existentie, zowel op kosmisch als op menselijk plan. In menige streek bestaat er in de rimboe een initiatiehut. Daar ondergaan de jonge kandidaten een deel van hun beproevingen en worden ze onderwezen in de geheime overleveringen van de stam. Deze initiatiehut

> symboliseert de moederschoot. De dood van de neofiet is de terugkeer tot de embryonale staat, maar dit moet niet uitsluitend worden opgevat in de zin der menselijke fysiologie, maar ook in kosmologische zin; de embryonale toestand komt overeen met een voorlopige terugkeer tot de virtuele, pre-kosmische wereld.

De queeste is een onderdompeling in de chaos, het oerwoud, de hel, waarin de zoeker op de proef wordt gesteld. Held is niet degene die het lef heeft om de veilige haven te verlaten, maar alleen wie triomfantelijk weerkeert. Het is dikwijls een jongere, of iemand die niet voor de slimste wordt gehouden, die de queeste volbrengt in het sprookje, en daarmee zijn toelating tot de kring der volwassenen en tot de macht (het koningschap) afdwingt: een geïnitieerde. Het avontuur is de vervolmaking, het mondig worden van het kind.

In het mythische denken gaat het vanzelfsprekend om groei en inwijding in religieuze zin; in sprookjes en ridderromans liggen de zaken meestentijds op een aardser niveau, ondanks de fantastische, bovennatuurlijke elementen die van zulke queesten onafscheidelijk zijn. Niettemin is het ook dan een tocht en een gevecht op leven en dood: ‘alles wat de verteller te melden heeft, vindt zijn bekrachtiging in de dood’, merkt Walter Benjamin[10.] terecht op.

Dat brengt me bij een laatste punt van overweging: mythe, legende, sage en sprookje behoren bij een bepaalde samenleving. Die is overwegend sedentair, kent een agrarische economie[11.], is verhoudingsgewijs kleinschalig en moet het hebben van lichamelijke arbeid. (Nomadische volkeren en hun verhalen laat ik hier gemakshalve buiten beschouwing). In zo'n gemeenschap, met haar voor de handliggende ordening van tijd, ruimte, levensfasen, is ook het verhaal om zo te zeggen nog niet gemechaniseerd. Het wordt mondeling overgedragen, dus voor een publiek dat in beginsel de gehele gemeenschap kan omvatten, vertolkt. Het is derhalve collectief bezit, veranderlijk in het mondgemeen, maar aldoor zichzelf als uitdrukking van een gezamenlijk wereldbeeld.

3

Iedere queeste handelt over een beslissende confrontatie met wat het leven belaagt; heldendom en hoog aanzien òf goddelijkheid bezegelen de behouden wederkomst. Maar natuurlijk moet er onderscheid gemaakt worden tusssen de mythe en alle overige verhalen op dit stramien. De mythe vertelt van een oerwezen (godheid, voorvader) die met een voorbeeldige handeling een betekenis sticht in deze wereld[12.]; ieder ander queeste-verhaal, legende of sage, ridderroman of sprookje, geestelijk of wereldlijk, laat een sterveling zien die dergelijke betekenissen herhaalt. De mythe openbaart, maar zelfs de ridder op zoek naar de Graal, of Brandaen op zijn wereldreis, doet geen el toe aan het Heilige.

Daar staat tegenover dat de mythe, in onze cultuur de Bijbel en de verhalenschat daaromheen, met legenden, heiligenlevens, christelijk geïnspireerde romans en sommige sprookjes gemeen heeft dat hij zich richt tot dezelfde ontvankelijke luisteraar of lezer, die men met Vestdijk kan noemen: van ‘het metafysische type’. Diens wereldbeeld wordt door tegenstellingen geschraagd: tussen kosmos en chaos in de ruimte, tussen eeuwigheid en geschiedenis in de tijd, tussen aarde en hemel, mens en Godheid.

Dat transcendente ontbreekt in de meeste sprookjes en Arthurromans, en in latere bewerkingen van de queeste. Met de 'metafysische' varianten op de verhaalgang hebben déze op hun beurt de belangeloosheid gemeenschappelijk: de echte held is nimmer uit op eigen baat en roem (zelfzucht tekent juist de valse held), maar streeft naar het herstel van een bovenpersoonlijke orde, in dienst van de medemens of de samenleving. Een verhaal van dien aard wordt verteld voor aanhangers van 'het sociale type', om nog eens Vestdijk aan te halen[13.].

Het West-Europese sprookje heeft eeuwenlang gedijd in een wereld die de christelijke ethiek (de naastenliefde) althans met de mond beleed, en ondertussen een Germaanse denktrant in stand hield: 'een sterk besef van saamhorigheid als familie en als stam'[14.]. Het sprookje is in hoge mate te beschouwen als een profanisering van mythisch verhaalgoed, waarin de bestemming van de held werd verlegd van het verhevene naar het aardse, van het metafysische naar het sociale.

De oude vorsten van Egypte en Perzië schroomden niet, hun oorlogen af te (laten) schilderen als herhalingen van veldslagen met slangen of draken die hun goden ooit hadden geleverd. In de middeleeuwen verhief de mondelinge overlevering historische figuren gelijkerwijs tot heldendom: een grootmeester van de Johanniter Orde, menig figuur uit Slavische epen[15.], hoofd voor hoofd werden ze doders van draken en daarmee bovenmenselijk.

Ongetwijfeld schuilen er vrij ingewikkelde mechanismen achter zo'n inlijving van sterfelijke mensen bij het hogere en heroische bestaan: soms bewust en politiek gemanipuleerd, dan weer het gevolg van buitengewone adoratie. Bij de verheerlijking (letterlijk!) kan de verteller putten uit een reservoir van heldhaftige belevenissen, waardoor zijn personage boven zichzelf uit stijgt, en zijn lotgevallen een sociale geldigheid verwerven. De anecdote, de kroniek wordt avontuur; de enkeling wordt held en voorbeeld.

Al heel duidelijk is dat in de ridderroman in hoofse trant: Arthurs ridders worden steevast bezield door hogere motieven dan eigen eer en reputatie, ofschoon ze nooit zullen nalaten, hun blazoen nog eens op te poetsen.

Er steekt veel waars in de opmerking van Benjamin dat het sprookje 'ons bericht over de eerste voorbereidingen die de mensheid heeft getroffen om de nachtmerrie die de mythe op haar borst gezet had, van zich af te schudden'. Het sprookje is, precies als de Arthur-roman, een secularisering van mythische verhalen, maar de loden last van de verkapte moraal wordt er niet noemenswaard lichter door. Door de nadruk op de initiatie, op het toetreden tot de volwassenheid, op het beantwoorden aan sociale eisen, legt het traditionele queeste-verhaal een nieuwe, horizontale onvrijheid op. Het 'geluksgevoel' dat Benjamin waarneemt bij kinderen die sprookjes horen of lezen (of, voor hetzelfde geld, die zich verlustigen in *Ivanhoe*), zou er best eens mee te maken kunnen hebben dat het in onze samenleving uitgerekend de jeugdige lezers van dit 'gesunkene Kulturgut' zijn, die behoefte hebben aan goedkeuring, bemoediging, schouderklopjes. Zij staan tenslotte nog vóór hun initiatie.

Daarmee wil ik natuurlijk niet te kort doen aan de relativering en ironie in het sujet[16.] van sommige sprookjes, of latere versies van Arthur-verhalen: parmantig, op het baldadige af, kan daar de draak gestoken worden met de ouderen, en dat levert heel wat gein en leedvermaak op. Desondanks neemt de generatie van de helden de zetels van de 'vorigen' in; er valt in de bewoordingen van de vertellers ook meermalen een zeker ongeloof te bespeuren, of een erkenning dat het maar om fictie gaat.

Terzijde: het woord sprookje heeft van meet af aan iets bagatelliserends in zijn betekenis. Het verkleinwoord komt in het Midden-nederlands nog niet voor; 'sproke' staat dan voor 'hetgeen iemand zegt' in het algemeen, voor een bepaalde uitspraak of 'spreuk' in het bijzonder, en voor een 'verhaal'. Het oorspronkelijke 'sprook' verdwijnt, en vanaf de zeventiende eeuw betekent 'sprookje': een verhaaltje in het algemeen, of een sprookje in de moderne zin, of een leugen. Die laatste betekenissen zijn overgebleven; je zou kunnen zeggen dat het woord een fictionalisering heeft doorgemaakt[17].

De queeste heeft in recenter tijden opgang gemaakt in menig soort lectuur, waarvan de stamboom veelal via de volksboeken uit de aanvangsperiode van de boekdrukkunst tot mondeling overgeleverde genres valt terug te voeren.

Vermomd als 'The Chase', de achtervolging van de misdadiger, geeft de queeste structuur aan een stortvloed van verhalen en films die in het Wilde Westen spelen, zoals vrijwel het halve werk van Karl May. De splitsing van de Noord-Amerikaanse ruimte in een gekoloniseerde kosmos en de chaos van ‘the frontier’ kan het zonder toelichting stellen. Precies als de oude ridders zonder vrees of blaam kunnen serie-helden als Old Shatterhand en Arendsoog telkenmale voor anderen, behoeftigen en benadeelden, in het krijt treden: zij zijn in eerste instantie zaakwaarnemer, en in de parodie is Lucky Luke dat ook. Daarin schuilt een sociale rechtvaardiging van het amusement.

Het is al niet anders in het universum van de detective (recht versus ‘onderwereld’), de spionageroman (Oostblok/ Westblok, Duitsland/Geallieerden, enzovoorts), en de sciene fiction (waar, bij ontstentenis van avontuurlijke terra incognita, de queeste door tijd en ruimte wordt ondernomen). Al heeft de held geen exemplarische functie, te vergelijken met Lanceloet of Walewein, zijn doen en laten wordt door zijn belangeloosheid, zijn dienst aan de orde die de lezers onderschrijven, sociaal verantwoord, al is het maar een lippendienst[18.]. De wereld mag hier nauwkeuriger op kaart en kalender gedefinieerd zijn dan in het sprookje, rollen en tegenstellingen zijn identiek.

Van lectuur viel een dergelijk conformisme te verwachten; veel belangwekkender is wat de moderne literatuur heeft uitgericht met de queeste, het sprookje, de ridderroman - en wat er volgens deze patronen de laatste jaren aan beter, van griffels voorzien leesvoer in de kinderkamer is beland.

4

Oude queeste-verhalen, en lectuur in het kielzog daarvan, kun je vrij gemakkelijk generaliserend, of met een fraai ‘model’ in letters en cijfers, beschrijven. Bij alle historische afwisseling, vervorming en aanpassing blijft de structuur intact en herkenbaar: deze genres tornen niet of nauwelijks aan het gunstige verloop van de zoektocht. Uiteraard behoort dat tevens tot de mogelijkheden van de moderne literatuur: ze kan over het hele arsenaal van haar voorgangers vrijelijk beschikken. Ze kan bovendien de geërfde vormen naar haar hand zetten of desnoods vernietigen; dat is haar eigen sedert de Romantiek. In mindere mate heeft ook de jeugdliteratuur die kans.

Er zijn nogal wat historische romans, mediëviserende jeugdboeken en wat dies meer zij, waarin onbekommerd de traditionele queeste wordt benut om het avontuur in goede banen te leiden. *De hobbit* van J.R.R. Tolkien is een goed voorbeeld van het subliteraire verhaal dat berust op fantasierijke reproductie. De ironische opmerkingen van de verteller doen daar niets aan af; ze wijzen er wel op dat de herhaling bewust is, en dat het verhaal uit de koker komt van een twintigste-eeuwer die er geen twijfel over wil laten bestaan dat hij niet in sprookjes gelooft.

Ironie kom je trouwens in moderne bewerkingen van de queeste veelvuldig tegen; zowel de vertelling en de personages als de geijkte strekking ervan dienen dan als mikpunt. Schoolvoorbeeld is *Het zwevende schaakbord*, de Walewein-roman van Louis Couperus: bij gebrek aan aanvragers moet de queeste door de tovenaar Merlyn in scène worden gezet, en dat maakt de heroïek van Arthurs ridders hoogst betrekkelijk. Onmiskenbaar nam Couperus een wazig, geromantiseerd beeld van de Tafelronde op de korrel, al heeft hij misschien niet eens geweten dat het zo'n vertekend beeld was; de roman is buitendien allereerst op te vatten als een vorm van cultuurkritiek. Het aloude verhaal mag dan geïroniseerd worden, het dient de auteur als spiegel voor het Europa rond de Eerste Wereldoorlog - en er komt zeker zoveel weemoed als spot aan te pas.

Het bezigen van de queeste als verhaallijn heeft vaker iets nostalgisch als daar een (van de weeromstuit even mild ironische) kritiek op mensen en hun gebreken mee gepaard gaat; resultaat is dikwijls een vermoeiend leuk of spits doen: bij Tolkien, bij Godfried Bomans (zijn *Erik*, dat zich tot het eigen motto verhoudt als de schrijver tot Leonardo de Vinci), bij Jan Terlouw (*Koning van Katoren*, meteen een exempel van hoe een verteller zijn figuren zo schraal kan voeden dat ze nog maar schimmen zijn waar heel andere personen doorheen schemeren). Vaak ligt de moraal er duimendik boven op; deze subliteraire teksten mogen met alle geweld niet mis worden verstaan, wellicht omdat ze bar weinig te vertellen hebben.

Weinig rooskleuriger is het gesteld met nieuwe queesteverhalen die draaien om een ethos dat met zo veel woorden naar voren wordt gebracht: het mateloos populaire 'epos' *In de ban van de ring* van Tolkien, of de daaraan stellig leenplichtige romans van Tonke Dragt: *De brief aan de koning* en *Geheimen van het wilde woud.* De helden worden gedreven door sociale en (bij Tolkien) metafysische beweegredenen, die evenwel zorgvuldig in het vage gelaten worden. Waar goed en kwaad, alle voorgewende nunanceringen ten spijt, in haast mythische rijken, machten en wezens verdeeld worden, kan best een spannend verhaal ontstaan, maar om dat met rode oortjes te lezen, heeft men geen verstand van node.

Daarop doet literatuur van beter kaliber juist uitdrukkelijk een beroep. In de Nederlandse literatuur, waar ik mij nu maar toe beperk, hebben verscheidene schrijvers aan de queeste gesleuteld, en de afloop ervan op hun manier onzeker gemaakt. Het stramien heeft daarmee aan bruikbaarheid en souplesse gewonnen: de held hoeft geen illusies meer te koesteren, hoeft niet langer zegevierend terug te keren, om zijn expeditie zin te geven.

Vestdijk, naar wie ik al eerder verwees, voegt aan het 'metafysische' en het 'sociale' type van (religieus) denken een derde toe, waarvan de definitie hem meer hoofdbrekens kost doordat het hem zo na aan het hart ligt: het 'mystiekintrospectieve'[19.]. Voor de moderne literatuur lijkt dat een bruikbare kwalificatie: de queeste wordt ondernomen door personages, helden of anti-helden, die geen bekrachtiging van hun streven zoeken in godsdienst of maatschappij, maar in zichzelf. Hun doel is allerminst de behouden aankomst, met lauweren om het hoofd en de wereld aan hun voeten, maar het vertrek, de reis zelf, de onophoudelijke beweging, het levenslang onderweg zijn. Soms levert dat een 'mystiek' geluksgevoel op (dat is dan, à la Benjamin, weer winst op het sprookje), soms voornamelijk cynisme. Daartussen is alles mogelijk.

Een queeste zonder wederkomst - daar gaat het aldoor om in het oeuvre van F.C. Terborgh. Zijn helden schudden het sedentaire leven van zich af, en ontpoppen zich als geboren nomaden; het doel ligt onderweg, de queeste wordt een voortdurend opnieuw aangevangen zwerftocht. Een weg terug is er nooit: dat zou de nederlaag, de vestiging betekenen van wie slechts ontworteld kan tieren. De laconieke omschrijving die de hobbit Bilbo van de queeste gaf, en die boven deze beschouwing prijkt, gaat nog maar ten halve op: *daarheen.* Met onbekende bestemming.

Een queeste die ontgoochelt - A. Koolhaas schrijft een sprookje onder de titel *De mier, de eerbied en de roem*, en het blijkt dat enkel de mier telt, of wie er tot hem gaat, het boek *Spreuken* indachtig. De mier die zich tot levenstaak stelt, een gigantische suikerklont naar een dito mierenhoop te vervoeren, en daar zelf van in vervoering raakt, sterft bij aankomst; van zijn vracht is maar weinig over, en zich herinneren zal men hem niet. Ook hier wordt de queeste verlengd: van episode en menselijk bedrijf tussen twee tijdeloze rusttoestanden in, wordt ze tot een volledige levensloop uitgerekt. Niet de dood, de stilte, maar het leven, de storm die eraan vooraf gaat, vertegenwoordigt de chaos.

Een queeste die onherroepelijk mislukt - daarvan vertelt bijna iedere tekst van Willem Frederik Hermans. Onder het hoofd 'mystiek-introspectief' zal deze schrijver zich, anders dan Terborgh en Koolhaas, waarschijnlijk niet graag geboekt zien: zelfs het eigen innerlijk van zijn hoofdpersonen is hooguit een tijdelijke, gefantaseerde kooi, waarin een aanvechtbaar 'ik' de verscheurende chaos poogt te temmen met een sierlijk rijzweepje. *Het behouden huis* en *Nooit meer slapen* demonstreren dat volmaakt onreligieuze uitgangspunt: de held komt van een koude kermis thuis, en in *Onder professoren* blijkt ook de hoogste eer, de Nobel-prijs, geen zoden aan de dijk te zetten.

Een queeste die goed uitpakt - daarvoor moet je bij Vestdijk zelf zijn. Het twaalftal dat in *De kellner en de levenden* de collectieve held vormt, wordt er door een duivelse schurk onder bedreigingen toe aangezet, 'het bestaan te vervloeken', maar weigert. De roman, waar Vestdijk in dezelfde tijd aan heeft gewerkt als aan *De toekomst der religie*, toont een mystiek-introspectieve held bij uitstek in actie, die zich niets wil laten voorschrijven.

Het spreekt vanzelf dat nog veel meer auteurs zich van de queeste bediend hebben om hun uiteenlopende verhalen mee in te kleden. Ik kan ze hier niet de revue laten passeren, maar in bijna alle gevallen moet ook de structuur zelf een paar veren laten: bij Willem Brakman (*Een winterreis*), bij Doeschka Meijsing (*Tijger, tijger!*), bij Hugo Raes, Kees Ouwens, natuurlijk J.J. Slauerhoff, en meestal is de teneur van de ingrepen in de oude verhaallijn met een titel van Dick Hillenius weer te geven: *Uit groeiende onwil om ooit nog ergens in veiligheid aan te komen.*

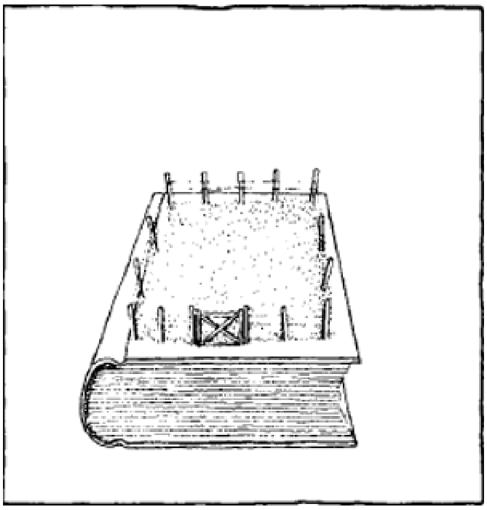
Het afwijken of afwijzen van de queeste wijst op polemiek: het verhaal bevestigt niet, maar ondervraagt en ondergraaft een wereldbeeld. En dat is precies wat de moderne literatuur kenschetst: de weigering zich neer te leggen bij gangbare denkbeelden, de versleten kleren waar de burger prat op gaat. Buiten de gevestigde orde, in de bevrijdende literaire chaos, voltrekt zich de zoektocht van schrijven en vertellen.

'Tot onze dood, en sinds wij woorden begrijpen', schrijft Michel Butor[20.], 'zijn we gedurig door verhalen omringd, aanvankelijk in ons gezin, daarna op school, vervolgens door ontmoetingen en door onze lectuur'. Het verhaal is 'een der wezenlijke constituenten van ons inzicht in de werkelijkheid'. Door te vertellen ordent de mens zijn ervaringen en draagt hij ze over; de lijn in het verhaal brengt lijn in zijn leven en zin in de wereld die hem omringt.

Wie het mes zet in een verhaalgang die iedereen van kindsbeen af vertrouwd is, maakt dus korte metten met een kijk op de mens en het leven op aarde. Zich niet laten sussen of inpalmen door enige leer, godsdienst, moraal, ideologie of wat dan ook, is drijfveer en boodschap van een tekst die de queeste geweld aan doet. Het onzeker geworden relaas dient als een lamp van Diogenes de *homo quaesens*, niet aflatend op zoek naar zichzelf. Voorgoed lijkt het doel achter de horizon te liggen, en voor sommigen is dat het tegendeel van een Tantalus-kwelling.

mei 1981[21.]

[21.] Over de queeste in moderne literatuur is uiteraard wel vaker geschreven: Rein Bloem over Hermans, L.F. Abell over Vestdijk, enzovoorts. In deze aflevering van Bzzlletin past enige terughoudendheid, maar een stuk over de queeste in deze eeuw (ook: Joyce, Beckett, Kafka, Musil, Proust) zit in de pen.



Eindnoten:

1. Gemakkelijk verkrijgbaar is de versie in: *Sprookjes van Grimm.* Vert. door Nico Ros. Dl. 1. 4e dr. Utrecht enz. 1975. Prisma 1605. Blz. 98-106.
2. Zie: Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (...) (Parijs 1970). Deze Russische studie uit 1928 is meegesleept door de hoge vlucht van het structuralisme, en daarna aan draconische kritiek blootgesteld, en het moet gezegd dat er nogal wat aan mankeert. (De omstandigheden in de Sowjet-Unie zullen daar niet vreemd aan geweest zijn). De letters en cijfers die ik in dit essay hanteer, hebben met Propps uitgewerkte codering geen onmiddellijke relatie.
3. Weer iets Russisch: ik gebruik ‘fabel’ voor de chronologische opeenvolging van gebeurtenissen in het verhaal, en verderop ‘sujet’ voor de tekst waarin van die gebeurtenissen, al dan niet in chronologische volgorde, verslag wordt gedaan. Het onderscheid gaat terug op Viktor Sjklovski; het is weliswaar ingewikkelder dan ik hier aangeef, maar anders draait deze aantekening op een volledig college uit.
4. Geciteerd uit: *Vogel Grijp*, op blz. 67 van de editie uit noot 1.
5. Voor de oningewijde: een boeiende en zeer leesbare inleiding in de Arthur-wereld is: Maartje Draak, *Arthur en zijn tafelronde*:: (2e, herz, dr.) Den Haag 1979. Klassieken Nederlandse letterkunde.
6. Mircea Eliade, *De mythe van de eeuwige terugkeer.* Archetypen en hun herhaling. Vert, door Anton Monshouwer. Hilversum 1964. (Oorspr. uitg. 1949). Blz. 40. Ik heb bovendien gebruik gemaakt van Eliades *Het gewijde en het profane.* Een studie over de religieuze essentie. Vert, door Hans Andreus. Hilversum 1962. (Oorspr. uitg. 1957). Een uitgebreide herdruk verscheen in 1977 onder de titel *Het heilige en het profane* bij Meulenhoff, Amsterdam. Mijn (voorlopige) mening over dat boek heb ik uiteengezet in Vrij Nederland, 26 februari 1977.
7. Bronislaw Malinowski, *Sex, Culture, and Myth.* Londen 1967. Blz. 286.
8. Eliade, *Mythe*, blz. 7. De vertaler geeft ‘weemoed’ in plaats van ‘verlangen’, maar dat is geen fatsoenlijk Nederlands.
9. Voor de heidenen: de transsubstantiatie is de rooms-katholieke uitleg van de mis. Hostie en wijn veranderen door de consecratie in ‘lichaam en bloed’ van Christus; in de meeste andere kerken gelden meer symbolische opvattingen.
10. Walter Benjamin, *De verteller.* (...) Vert, door Anthony Mertens en J.F. Vogelaar. In: Raster (1980) 13. Blz. 26-39.
11. Men overschatte het stedelijke karakter in de moderne zin van vroegere steden niet, zie bij voorbeeld: W. Jappe Alberts, *De middeleeuwse stad.* 5e dr. Haarlem 1980. Dat in de traditionele queeste maar tamelijk zelden een vrouw erop uittrekt, heeft ongetwijfeld te maken met de plaats in en bij huis die haar in dito samenlevingen wordt aangewezen. Ik heb dan ook geen moeite gedaan om steeds held(in) te schrijven.
12. Voor deze formulering ben ik schatplichtig aan Lambert Tegenbosch, maar waar hij haar heeft gebruikt, weet ik niet meer.
13. Zie: Simon Vestdijk, *De toekomst der religie.* Essay. 5e dr. Amsterdam z.j. Vestdijk onderscheidt drie manieren van (religieus) denken ‘waaraan de mensheid van oudsher de voorkeur heeft gegeven’. Ik citeer hier zijn beknopte definities.

‘1 Het *metafysische* type. Hier worden de eeuwige mens, subs. God, als transcendente of metafysische werkelijkheden gesteld en verliezen derhalve hun karakter van door de mens ontworpen ideaal.
2 Het *sociale* type. De eeuwige mens als symbool wordt vervangen door een reële, feitelijke benadering van datgene wat door hem gesymboliseerd wordt, namelijk van de natuurlijk-volmaakte mensheid. Het religieuze leeft zich hier geheel uit de betrekking tussen mensen onderling, in de gemeenschap dus.
3 Het *mystiek-introspectieve* type. De eeuwige mens als ideaal wordt verlegd in de mens zelf, los van alle geloof in het bovenzinnelijke, en buiten alle gemeenschap.’

14. C.J. Bleeker, *Het geheim van de godsdienst.* 3e dr. Wassenaar 1973. Blz. 120.
15. De voorbeelden stammen uit Eliade, *Mythe*, blz. 41 w.
16. Ga terug naar noot 3.
17. Bronnen zijn vanzelfsprekend het *Middelnederlandsch Woordenboek* en het *Woordenboek der Nederlandsche taal.* Maar omdat het delen uit respectievelijk 1912 en 1936 betreft, houd ik het voor denkbaar dat de geleerden inmiddels andere vondsten gedaan hebben.
18. Over Karl May heb ik het uitvoerig gehad in: *Een Ubermensch in Amerika.* In: Raam (1974) 105. Blz. 37-52. Het zij mij vergund daarnaast te verwijzen naar het hoofdstuk *Literatuur en lectuur* in mijn: *Zegge en schrijve.* Amsterdam 1974.
19. Keer terug naar noot 13.
20. Michel Butor, *Essais sur le roman.* (Parijs 1975). Blz. 7.

Aart van Zoest

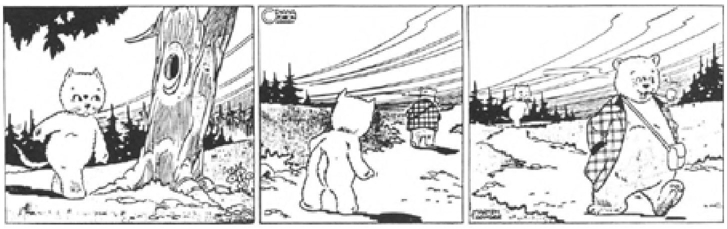
Tekenaar Toonder, de taaltovenaar

1. Stanley vond Livingstone aan het Tanganjika Meer. Hitler ontmoette Mussolini op de Brennerpas. Ergens trof Loos Van Gend, Jansen Tilanus. Ontmoetingen van belang, met onmiskenbare consequenties. Niet minder historisch: de ontmoeting die in mei 1941 wordt beschreven en afgebeeld in De Telegraaf:

> Op een keer had Tom Poes een wandeltocht gemaakt naar De Drie Kromme Sparren en het was al laat in de middag toen hij huiswaarts keerde.
>
> ‘Tjonge, dat was een mooi dagje!’ zei hij bij zichzelf. ‘Alleen is het jammer dat het in deze buurt zo stil is... Er is hier helemaal niets te beleven en er gaat toch maar niets boven avonturen!’
>
> Net toen hij zover was met zijn overpeinzingen, zag hij bij een bocht van de weg iemand lopen. Een vreemde figuur was het, met een geruite jas aan en een leren tasje aan een riem over zijn schouder.
>
> ‘Hé!’ dacht Tom Poes, ‘dat moet een vreemdeling zijn! Iemand die zo'n jas draagt woont hier niet in de buurt! Wat zou die hier zoeken? Daar moet ik meer van weten!’

Zo is het gekomen. In de derde aflevering van de *Avonturen van Tom Poes*, genaamd ‘In den toovertuin’, komt heer Ollie B. Bommel de sprookjeswereld van Marten Toonder binnen, om er stap voor stap en onverbiddelijk de hoofdrol over te nemen van de oorspronkelijke held van het verhaal. De drie plaatjes waarop de ontmoeting wordt afgebeeld voorspellen de rolwisseling op indringende wijze. Op het eerste is de camera gericht op Tom Poes en op hem alleen; hij wordt door de verteller gefocaliseerd. Op het tweede plaatje is dat ook nog het geval, maar nu zien we hem op de rug; over zijn schouder kijken we (focaliseren we) met hem mee. Het object van zijn focalisatie, eveneens op de rug gezien, wekt nieuwsgierigheid. Tom Poes staat nog steeds op de voorgrond. We zijn nieuwsgierig, samen met hem. Op het derde plaatje is de nieuwe toestand ingetreden die zich bestendigen zal. We focaliseren nu direct heer Bommel. Hij is de figuur op de voorgrond. Tom Poes volgt hem, op afstand. Dat hij, als je goed kijkt en rekening houdt met het perspectief, verhoudingsgewijs veel te groot is, moet geheel voor rekening worden gebracht van de aandoenlijke primitiviteit van de tekentechniek van Toonder in deze vroege middeleeuwen van zijn creativiteit. De tekst bij de tekeningen werd in die tijd nog niet eens door hem zelf gemaakt, maar door zijn vrouw Phiny Dick.

De kiem is gelegd voor een belangrijke verandering. In zijn *Bommelbibliografie* (uitgave van Panda, Den Haag), uiteraard een onmisbare bron van kennis voor de Bommel-liefhebber, zegt Henk R. Mondria (heren van stand hebben een voornaam en een initiaal) dat, als de strip volwassen wordt, het een strip voor volwassenen wordt. Dat is zeer waar. Wanneer de Tom-Poes-verhalen Bommel-verhalen geworden zijn, zijn ze niet meer voor kinderen maar voor volwassenen.



Niet voor alle volwassenen, daarover kan geen misverstand bestaan, zoals Tom Poes wèl voor alle kinderen was. Zoals echte sprookjes voor alle kinderen zijn. Kinderen zijn nog niet duidelijk naar ontwikkelingsgraad in te delen. Ook al komen ze uit verschillende bevolkingsgroepen, verschillende klassen, ze lezen ongeveer hetzelfde. Niet aldus de volwassen geworden mens. Hij leest wat bij zijn ontwikkelingsgraad past. Zo leest hij de Bommelstrip tegenwoordig alleen als hij op zijn minst een aantal jaren middelbare school achter de rug heeft. Een gevolg daarvan is dat het citeren uit de Bommel-cyclus, het verwijzen ernaar, een vergelijkbare semiotische functie heeft gekregen als het citeren uit de wereldliteratuur. Men geeft een teken af: hier spreekt iemand die niet van de straat is. De binnenkomst van een heer van stand heeft de strip gemaakt tot een strip voor de lezer van stand.

Aldus kan een literair-sociologisch verband worden gelegd tussen de inhoud van de strip en de receptie ervan door het publiek. Dat verband heeft meer aspecten dan ik hier aanstip. Verder uitwerken zal ik dit niet; ik volsta met een enkele opmerking. De narratieve machtsovername van heer Bommel, ten koste van Tom Poes, betekent ongetwijfeld ook iets op het punt van de interne sociologie, de maatschappelijke situatie binnen het verhaal. In de getoonde fictieve mini-samenleving is de hoofdrol niet langer weggelegd voor een klein nijver kereltje, dat zich met zijn gezonde verstand op heel sobere en wat droge wijze door het leven slaat. Die hoofdrol gaat nu naar een betergesitueerde, een gentleman at leisure, voor wie vrije tijd niet iets is naast een arbeidzaam leven, maar een uitgangspunt, tijd waaraan inhoud moet worden gegeven. Tom Poes lijkt op een kleine burger. Hij heeft typische midden-standsdeugden. Hij leidt een leven dat probleemloos nuttig en zinrijk is. Heer Bommel is upper middle class. Hij kan zich de luxe veroorloven om zieleroerselen te hebben, en zorgen. Zijn hoofdprobleem is: wat doe ik met mijn geld en met mijn vrije tijd.

'Geld speelt geen rol', verklaart heer Ollie bij herhaling, en het is niet waar. Ja, toen Tom Poes nog de hoofdpersoon was, speelde geld geen rol in de avonturen die werden beleefd. In het Bommeltijdperk speelt geld menigmaal een centrale rol. Misdaad en oplichterij, door Super, Hieper, en vele anderen, zijn op weinig anders gericht dan op het verwerven van geld. Grootgrut probeert het op eerlijke wijze. Joost spaart het. Dorknoper vordert het. Het verwerven van geld of bezit geeft soms de stoot tot ingrijpende gebeurtenissen. Van tijd tot tijd erft Bommel iets, hetgeen er altijd toe leidt dat hij iets onaangenaams beleeft. Als hij een weddenschap wint van Tom Poes, doet de toegevoegde duit zijn geldbezit een kritische grens overschrijden; hij wordt bovenbaas en mag met minvermogenden niet meer omgaan. Nee, geld speelt wel degelijk een rol, en een belangrijke, in de Bommelverhalen, en met zijn bezwerende uitspraak dat geld géén rol speelt, vertolkt Bommel een wensdroom in zijn eigen universum.

Wanneer Bommel zich in Rommeldam heeft gevestigd, door de Drakenburcht uit het vijfde verhaal te kopen en om te vormen tot het voorvaderlijk slot Bommelstein, is hij zijn oorspronkelijke status van vreemdeling kwijt. Het tijdperk van de kleine nijvere, slimme oplosser van problemen nadert dan ook zijn einde. De gesettelde heer is dikker, dommer en verwender. Zijn teer gestel geeft hem, in eigen ogen, op die verwenning recht, een zo onbetwistbaar recht dat hij zich dat nooit bewust kan maken: het behoort tot zijn ideologisch substraat, een onuitgesproken geheel van uitgangspunten. Op die basis kan hij zich, hoewel dommer, permitteren om een vinder te zijn van problemen, en uiteindelijk ook: probleemverwekker.

Hierin is een parallel te zien met de maatschappelijke ontwikkeling. Na de oorlog begint het welvaartstijdperk. Het gewone volk grijpt voor zijn vrije tijd naar escapistische literatuur, weldra goedkoop en gemakkelijk te betrekken, in supermarkten en stationskiosken. Maar de mensen met een teer gestel kunnen wat dieper graven en zijn bereid wat meer te betalen. Van Tom Poes naar Heer Bommel gaat de strip van simpel avonturenverhaal naar een vertelling vol spitse toespelingen en stof tot overdenking. De eerste verhalen van Toonder waren misschien nog sprookjes in de zin van vertellingen over tot escapisme nodende exotische gebeurtenissen, de zin die ons van het sprookjes-huwelijk van prins Charles en lady Diana doet spreken. De Bommelstrip biedt veeleer een mythisch sprookje, vol dieperliggends, in de zin waarin Assepoester een sprookje is, met zijn verborgen mythe van de gerechtvaardigde uitverkiezing.

2. Er bestaat een bundel beschouwingen over het beeldverhaal, van Rudolf Geel en R.H. Fuchs, in 1973 verschenen bij Meulenhoff, Amsterdam, onder de titel *Schijnhelden en nepschurken.* Spitsvondige en lichtvoetige beschouwingen. Een ervan is gewijd aan de Bommelstrip en heet 'De slimme heelmeester en het avontuur van stand'. Het artikel bevat voor een deel de resultaten van een onderzoek dat in 1971 aan de universiteit van Amsterdam is ondernomen naar de inhoud van de eerste tweeduizend Bommel-dagstrips. De auteur gaat nogal uitgebreid in op het begrip 'avontuur'. Het avontuur is een sport, het is een hors d'oeuvre tot de gebruikelijke slotmaaltijd, het is: de reeks gebeurtenissen tussen begin en oplossing van de 'zaak' die uit de wereld moet worden geholpen, zodat de avontuurbelevers kunnen zeggen dat het een avontuur wa; Aldus wordt het avontuur gedefinieerd.

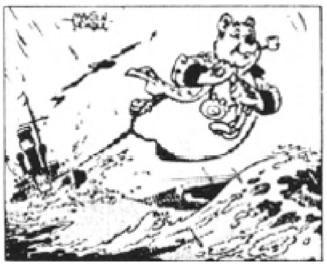
Het klinkt niet gek, maar het klopt niet. Dat begin je al te merken wanneer je leest: ‘De meeste mensen blijven het liefst in de buurt van hun huis. Maar sommigen verlaten hun geboortegrond en trekken de wereld in. Dat zijn avonturiers. Bommel en Tom Poes behoren tot deze categorie’. Wie denkt niet, bij zo'n uitspraak: is dat nou zo? Bommel en de jonge vriend maken geregeld een tripje, maar dat ze hun geboortegrond verlaten en de wereld in trekken, nee. Integendeel zelfs. Ze zijn honkvast. Als ze hun woonoord verlaten, dan is het voor een wandeling, een picknick, een korte vacantie. Ze zoeken niet groots en meeslepend te leven, noch pericolosamente. Alles liever dan dat. Avontuur, voor hun, is afwisseling. Ongevaarlijk en gebed in confort. Avontuur als een reisje met Neckermann.

‘Ik wil om deze tijd altijd op reis om avonturen te beleven’, zegt Tom Poes, in *De kwanten*, en dan sluit heer Ollie daar dromerig bij aan: ‘Vacantie houden in een goed oord; ver van de massa en het rumoer...’ Dat blieft Tom Poes nu ook weer niet. ‘Ik houd meer van wat afwisseling.’ Hij wil naar een onbekende streek. Dààr moet heer Ollie toch eerst even over nadenken. En dan spreekt Tom Poes deze betekenisvolle woorden: ‘Maar denk niet te lang. Ik wil weg voordat er hier weer de een of andere narigheid gebeurt.’

Tom Poes wil dus wèl avontuur, maar geen narigheid. Bij herhaling waarschuwt hij heer Ollie dat diens handelwijze tot narigheid leiden kan. Altijd slaat Bommel die waarschuwing in de wind. Zo zeker als de lezer weet dat Tom Poes het bij het rechte eind heeft, zo zeker weet hij ook dat, door Bommels voorbijzien aan de waarschuwing, de narigheid er komen zal. Even fataal als in een klassieke tragedie. Gelukkig wordt de narigheid uiteindelijk geneutraliseerd: het loopt goed af. Altijd een happy ending. Geen tragedie, maar tragicomedie.

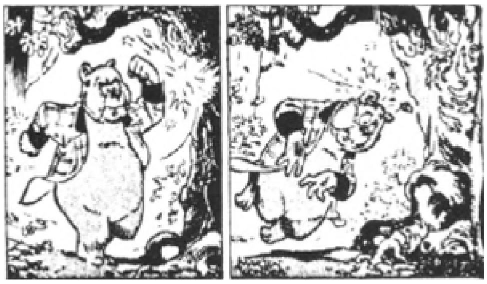
Avontuur is aangenaam, narigheid is vreselijk. Avontuur is spannende verstrooiing, narigheid is angstaanjagende catastrofe, of de dreiging daarvan. In de Tom-Poes-tijd: avonturen met reuzen en wondervogels. In de dagen van Bommel: er dreigen rampen, die het einde van een individu of een collectiviteit kunnen betekenen. Oplichting, onderwerping, doodslag, vernietiging.

En toch, leve de narigheid. Want de narigheid zorgt er voor dat er handeling is. De narigheid bepaalt de actie in het verhaal. ‘Het denken van Bommel, als we dit proces even zo mogen noemen, wordt gestimuleerd door actie. Deze actie wordt op gang gebracht door toeval, door nieuwsgierigheid en doordat anderen de hulp inroepen van hem en Tom Poes.’ Zo staat het in bovengenoemd artikel. Maar ook hierbij past een amendement. Want toeval, nieuwsgierigheid en bereidheid om te helpen kunnen wel tot actie leiden, maar zijn op zichzelf niet voldoende om de extreme situaties te veroorzaken waarin Bommel steeds weer terecht komt en waaruit hij veelal alleen door een list van Tom Poes wordt gered.



Een voorbeeld. Welke ramp dreigt in *Bombom de geweldige*? Dat het indrukken van de tweede knop van de krachtpral de drager ervan, heer Ollie, weliswaar superkracht en onkwetsbaarheid oplevert, maar dat deze verworvenheid met verlies van contouren, met onzichtbaarheid, moet worden betaald. Voor heer Ollie is dit een uiterste vernedering, vooral na de triomfen die hij heeft gevierd als praldragende superman: hij vloog, had radarogen, bevrijdde Cantecler en Dickerdack uit handen van ontvoerders, trok een gestrand schip van een zandbank. Voor de samenleving dreigt een calamiteit als Bul Super zich van de pral weet meester te maken; die zal er ongetwijfeld ongebreidelde slechtigheid mee gaan doen.

Hoe is die pral in het verhaal gekomen? Kwetal heeft hem Bommel, indirect, bezorgd teneinde hem te helpen als de verliefde heer zich vernederd voelt in de ogen van juffrouw Doddel. Juist omdat het vrouwtje zozeer tot bewondering bereid is misschien, wil Ollie zo graag indruk op haar maken. Maar het mislukt steeds jammerlijk. Eerst raakt hij te water bij het overkuipen van een sloot, over een plank. Dan is hij, nog steeds in Doddeltjes nabijheid, getuige van een beroving. Natuurlijk moet hij ingrijpen; hij wordt smadelijk buiten gevecht gesteld. Als hij vervolgens, uiterst gedeprimeerd, huiswaarts loopt en met gebalde vuist tegen een boom slaat, valt er een eikeltje op zijn hoofd en stort hij ter aarde, met de woorden: ‘Geveld door een eikel. Ach, waar moet het naar toe met de wereld.’ Dan, in zijn wanhoop, wendt Bommel zich tot Kwetal en hij krijgt het advies om naar Ugel Hotterkwalm te gaan voor een middel tegen verval van krachten. Deze verschaft Bommel dan de pral, met een eerste knop voor kracht en een tweede voor superkracht, maar die kan maar beter niet worden ingedrukt.



Wat brengt dus eigenlijk het verhaal op gang? Niets anders dan Bommels excessieve behoefte om niet af te gaan, vooral niet als zijn buurvrouw er bij is. Hij wil voor vol worden aan gezien, hij wil geen figuur slaan, hij is bang om voorwerp te zijn van uitsliepen en gelach. Dat alles in meer dan gewone mate. In *De Gezichtenhandel* constateert de plamoen het haarscherp: ‘Hij (Bommel) vindt het vreselijk wanneer men hem niet voor vol aanziet.’ En in *De vuursalamander*, als hij een wens mag doen, laat Bommel zelf expliciet horen waar het hem fundamenteel om te doen is: ‘Ik wens als heer behandeld te worden. Geen beledigingen en geen gelach om mijn persoon! Eerbied wens ik!’ Drie levensbehoeften heeft de mens: waardigheid, geluk en poëzie. Van deze is de eerste Bommel het meest.

3. Bommel is de opgangbrenger van het verhaal, en wel door de excessiviteit van wat hem beweegt. Hij wil *te* graag indruk maken op Doddeltje, gaat dan ook *te* zeer af naar eigen gevoel wil *te* graag compensatie voor zijn lamentabel optreden, en maakt dan een al te gretig gebruik van de pral.

In *De nozellarven* treft Bommel Doddeltje aan terwijl ze een wollen borstrokje zit te breien, ‘voor de onderontwikkelde kindertjes’, want drs. Zielknijper heeft gezegd: ‘we moeten allemaal ons steentje bijdragen’. En dan overvalt het vrouwtje in haar onschuld, heer Bommel met de vraag: ‘Wat ga jij doen?’ Als Bommel zijn élan had weten te betomen, zou hij hebben gezegd dat hij daar eens over zou nadenken. Maar, in zijn buitensporige drang om samen te vallen met het beeld dat hij vindt dat Doddeltje van hem moet hebben, reageert hij weer zó dat er een verhaal kan beginnen. ‘Ik ga ... eh ... ik ga een school stichten,’ verklaart hij voor de vuist weg. Terwijl hij wegloopt weet hij het al:

> ‘Daar heb ik me weer wat op de hals gehaald,’ prevelde hij.
> ‘Hoewel ... ach, het is een goed werk en ik kan er geen kwaad mee.’

Het aardige is dat wij, als lezers, weten hoe paradoxaal dat laatste is. Tegenover anderen kan hij er misschien geen kwaad mee, maar des te meer ten opzichte van zichzelf. Hij zal zonder enige twijfel in moeilijkheden komen. Gelukkig zijn de personages in het verhaal steevast aanzienlijk dommer dan de trouwe lezertjes. Zij geloven dat het omgekeerde het geval is, en zo wil Zielknijper bijvoorbeeld Bommel liever buiten het ontwikkelingswerk houden, door te zeggen: ‘U kunt dat beter aan deskundigen overlaten. Stort uw bijdrage op onze girorekening en alles komt in orde.’ Dat werkt averechts:

Deze woorden maakten de oude koppigheid in heer Bommel wakker. Die koppigheid is voor het functioneren van Bommel als tragische held noodzakelijk. Het behoort ook tot Bommels hang naar het excessieve dat zijn bewustzijn zich regelmatig verengt, dat hij een waas voor de ogen krijgt, dat hij tegen beter weten in weigert te luisteren naar alle waarschuwingen die hem bereiken. Alvorens hij zijn school gaat stichten in het land van de nozellarven, waarschuwt Tom Poes hem nog: ‘Het lijkt me daar niks voor u. Allemaal narigheid.’ En al heeft Tom Poes duizend maal gelijk gehad, Bommel gaat er weer aan voorbij, recht op de narigheid af.

Zo gaat het in ieder verhaal dat Toonder in de Bommelperiode schrijft. De motor die de handeling op gang brengt en houdt, het grensoverschrijdende, het onmatige voortgebracht door Bommel. Wanneer hij, in *De kwinkslagen*, in een boek leest dat ‘alles wat niet verklaard kan worden, niet bestaat’, hecht hij hieraan een al te onvoorwaardelijk geloof, en komt in de problemen. In *De argwaners* vertoont hij een al te groot plichtsgevoel tegenover verre verwanten, of bestaat zijn excessiviteit hier, als elders, uit zijn zucht om op werkelijk iedereen een uitstekende indruk te maken? Te goedgelovig, te scrupuleus of te behaagzuchtig. Het is niet altijd goed uit te maken, voor een ongeschoolde in de psychologie. Mogelijk is het van alles wat. Maar dat het *te* is, dat is zeker. De noodlottige *Pikkinring* laat Bommel zich door Cantecler geven, omdat hij, tegen alle ervaring in, te gretig doende blijft om de edelman welgevallig te zijn. De markies kan hem dan gemakkelijk een loer draaien. Steeds laat Bommel zich te gauw, te gemakkelijk, speciaal door Cantecler, op stang jagen, dikwijls zozeer dat de narigheid daaruit voortkomt.

Een voorbeeld. *De liefdadiger* begint onschuldig met een van de versjes die Joost af en toe opzegt (zelden zonder gevolgen; denk aan *De wisselschat*):

> Kwiske sibi proksimos. Bij de zevenboom in 't Savelbos Zijn vannacht de Brekels los. Wie een ring ziet om de maan, Moet niet naar de Brekels gaan.

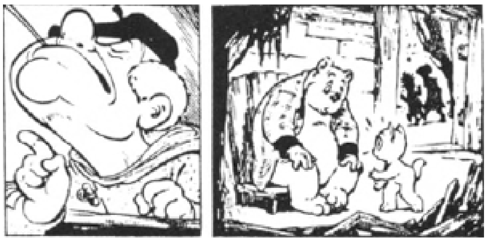
Cantecler blijkt het gedichtje ook te kennen. En dan denkt Bommel hem naar de mond te praten door te zeggen: ‘Wat een onzin, niet?’ Maar de reactie is uiteraard anders dan verwacht.

> ‘Dat versje’, hernam de ander kil, ‘is zeer poëtisch, amice. Ik ben toevallig doende het in een sonnet te transponeren. Er zit een sterke, sinistere dreiging in.’
> ‘Haha’, zei heer Ollie onzeker, ‘u bent een grappenmaker, hoor! Maar over dat bang zijn gesproken; laatst nog...’

> ‘Juist!’ onderbrak de markies hem. ‘Als u dan geen vrees kent en als u dat poëem grappige onzin vindt, tart ik u om het te doen!’
> ‘W-wat te doen?’ vroeg heer Bommel geschrokken.
> ‘Naar ginds Savelbos gaan’ zei de edelman en hij wees naar het duistere woud, dat op een heuvel zichtbaar was.

Reken maar dat heer Ollie dat niet op zich laat zitten. Ook al zal hij zich spoedig afvragen wat hij zich nu weer op de hals heeft gehaald, en terecht. Nooit zal hij leren om zich door de markies niet op de kast te laten jagen. Was alle narigheid in *De muzenis* ook al niet ontstaan doordat de markies hem had getart? Wanneer heer Ollie, in het bijzijn van Terpen Tijn en Cantecler, verklaart dat hij er wel iets in ziet om een theehuisje te maken van de hut waar 50 jaar tevoren de dichter Wladimir Waaizak onbegrepen gestorven is, komt er een voor hem onverwachte, voor de lezer maar al te zeer verwachte, reactie:

> ‘Een theehuisje!’ riep Terpen Tijn schril door het open venster. ‘Die bolle wil zijn drab drinken op de plek waar Waaizak naar de muze luisterde!’
> ‘Naar wie luisterde W-Waaizak?’ vroeg heer Bommel geheel van streek.
>
> ‘Naar de muze,’ herhaalde de markies. ‘Maar dat is iets, waar ge nooit iets van zult begrijpen!’



Waarna heer Bommel zich in de nesten werkt door per advertentie een muze in te huren.

Het ‘te’ van Bommel ligt op het emotionele, niet op het intellectuele vlak. Hij is niet erg nieuwsgierig. Maar hij is wel te ijdel, te grootmoedig, te goeiïg, te lichtgeraakt. Waardoor hij gemakkelijk in handen kan vallen van bedriegers, wanneer ze speculeren op zijn ijdelheid (Edelhart van Wezel in *De wezelkennis*) of op zijn edelmoedigheid (*De Atlantiër*). Of hij raakt in slecht gezelschap, zoals in *De maanblaffers:* Dorknoper brengt hem in dat verhaal met zijn bureaucratische formaliteiten dermate buiten zichzelf van woede dat hij vergeet dat het om een relatief geringe ergenis gaat en zich aansluit bij een NSB-achtig gezelschap.

Doordat Bommel de proporties uit het oog verliest, neemt hij opdrachten aan die zijn krachten teboven gaan; in zijn excessiviteit is hij uiteraard een zelfoverschatter. In *De achtgever* werpt hij zich op als bewaker van een schatkist, hoewel hem dit bij enig nadenken als te onbekend, te moeilijk had moeten voorkomen. Zo aanvaardt hij ook klakkeloos de veel te krachtige instrumenten die Kwetal hem aanreikt, vaak in ruil voor een onaanzienlijke tegenprestatie. De verdwijnpunter krijgt hij in ruil voor een blikopener. En hoe verwerft hij zich de *Wisselschaf*? Hij treft Kwetal aan; deze is doende

> zich de baard te kammen met een gevorkte twijg. ‘Mijn haar is in de verknoping geraakt en dat geeft kriebels en baardkramp. Als ik nu maar een regelig gesplitste schijf had. Een beetje plat aan één kant, en dan

> van verdichte stof, natuurlijk. Géén silicaat; dat is te broos. Eerder iets met fiscusdrip...'

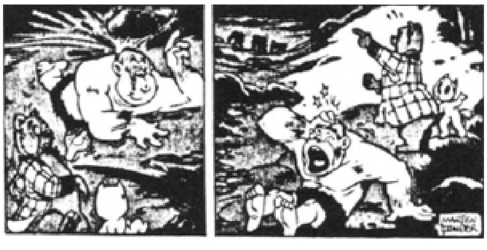
In gedachten reikt Bommel Kwetal zijn zakkam toe. Hij is immers bezig met het probleem hoe hij Tom Poes, die financiële zorgen heeft, een schat kan laten vinden. Kwetal roept vol geestdrift uit:

> 'Dat is het precies! Wat een denkraam! Precies de goeie taaie stof met een scherpe en toch afgeronde vertanding! Een kam, hè? Nou, als ik deze Kam mag hebben zal ik een schat voor de geestelijke reus Bommel maken!'

In ruil voor het achteloos weggegeven wonderproduct van de menselijke technologie krijgt Bommel een wonderproduct uit Kwetals wereld. Natuurlijk wordt die schat van Kwetal, een al te mooie schat (een kist waarin ieder vindt wat hij verlangt), de oorzaak van problemen. Maar komen die niet voort uit Bommels excessieve goeiigheid, die ons zo dierbaar in hem is? Is hij ditmaal vervuld van nobele gevoelens tegenover zijn jonge vriend, dikwijls zet zijn goede hart hem op een verkeerd spoor, wanneer hij het al te grif opneemt voor onbekenden. Wanneer Bommel, in *Het platmaken*, tijdens een wandeling een twist waarneemt tussen Dorknoper en ene Pastuiven Verkwil, kiest hij voor de laatste partij, omdat hij de kleinste is en een minderwaardigheidscomplex heeft ('je denkt zeker dat je meer bent, hè?'). Dat zal hij altijd blijven doen, opkomen voor de ogenschijnlijke underdog. Ook al heeft hij soms in de gaten dat zijn ingrijpen hem in moeilijkheden brengt. In het genoemde verhaal spreekt hij het uit: 'Moeilijkheden. Dat komt er van wanneer men een ander helpt.' Maar helpt hij wel echt? Hij reageert onnadenkend, onwetend, onbekend met de werkelijke situatie. Hij helpt niet, hij intervenieert. Dat hij verkeerd intervenieert, dat Pastuiven Verkwil niet deugt, merkt hij te laat. In *Het huilen van Urgje* intervenieert hij averechts, omdat hij niet weet dat ter plaatse de kinderen groot en de volwassenen klein zijn. In de meeste situaties zou hem beter een houding passen van niet-ingrijpen, de houding die in het taoïsme met wu-wei wordt aangegeven.

Maar ja, stel dat Bommel taoïst was en zich hield aan het wu-wei-beginsel. Zouden er dan Bommelstrips zijn? En moet de hand van een Bommel niet wat te doen vinden in de onbegrensde vrije tijd waarover hij beschikt? Is de levensopdracht van een heer niet om 'een gepaste bezigheid' te vinden? Zo drukt Bommel zelf zich uit, in *De Labberdaan.* Hij intervenieert daarin voor de n-de keer onterecht. Ditmaal ten gunste van Plep Labberdaan, die moeilijkheden ondervindt met zijn kornuiten, omdat hij 'groot en mooi werken' wil, maar het eenvoudigweg niet kàn. Ze slingeren hem plagend stenen naar zijn kop. 'Lafaards' roept Bommel. En Tom Poes zegt: 'Laten we liever weggaan. U krijgt alleen maar moeilijkheden!' Heer Ollie ziet het beter: geen moeilijkheden, een taak.

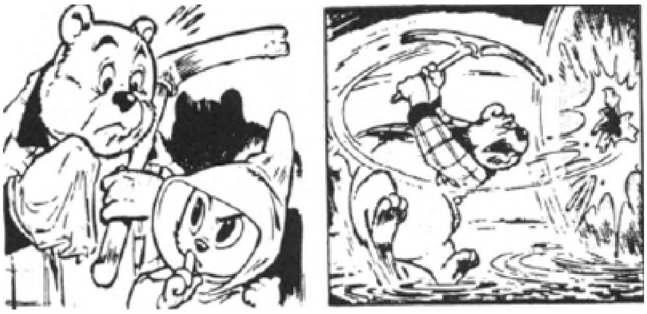
> 'Eindelijk zie ik hier een gepaste bezigheid voor iemand van mijn stand. Ik ga dit arme wezen gelukkig maken; dàt is wat ik ga doen! Ik geef hem werk - en hij neemt werk - en dan doen wij allebei iets nuttigs in de maatschappij!'



Vanuit die blinde bewogenheid (blind, vanwege de starre ideologische basis) gaat heer Ollie ook de school voor de nozellarven stichten (het Ollie B. Bommelcentrum). Zo zal hij ook de opvoeding van de *Grauwe razer* ter hand nemen, met alle desastreuze gevolgen van dien. Pas aan het slot van dat verhaal, aan tafel, komt hij tot inzicht, tot een zeer tijdelijk wu-wei-besef: 'Men moet een monster met rust laten.'

Brengt Bommels emotionele excessiviteit het verhaal op gang, het wordt doorgaans beëindigd door de, rationele, tussenkomst van Tom Poes. Toch doet het de Bommelfan goed om te constateren dat het soms ook anders kan. Er is bijvoorbeeld een onbetwistbaar geval van happy ending door een redeloze woedeuitbarsting van Bommel. In *Het kukel* dreigt griezelig gevaar door de komst naar Rommeldam van de Grote Droon, die de bewoners aan zich onderwerpt door middel van zijn kwintenstralers, waarnemers en woordvoerders (Ep-lep, Ak-ak, Aat-Raat) en de kukelmetingen die zij verrichten. Het lijkt even of Tom Poes de zaak tot een goed einde zal gaan brengen, als gewoonlijk. Hij zit vermomd voor de deur waarachter de Droon huist. Dan verschijnt heer Ollie ten tonele, en Tom Poes vertelt hem:

> ‘Achter deze deur zit de Droon! Alleen een list kan ons redden!’ Een ogenblik stond heer Ollie als door de bliksem getroffen. Toen ontsierde een zenuwtrek zijn ooghoeken - en terwijl hij rood aanliep stiet hij Tom Poes met kracht opzij.
> ‘Zo!’ riep hij uit, zodat het hol in de gewelven weergalmde.
> ‘Zit die daar? Dan zal ik hem eens manieren gaan leren! Mijn geduld is op, - en het is te laat voor listen.’
> Zo roepend stapte hij dreunend het geheimzinnige vertrek binnen.



En in zijn drift slaat de getergde heer dan de tank stuk waarin de Droon zit opgesloten, met een houweel, voorbijziend aan het geweldige risicio voor eigen leven dat hij daarmee neemt. Aldus wordt Rommeldam gered, nu eens niet door een list, maar door een uitbarsting van oprechte verontwaardiging of gekwelde trots.

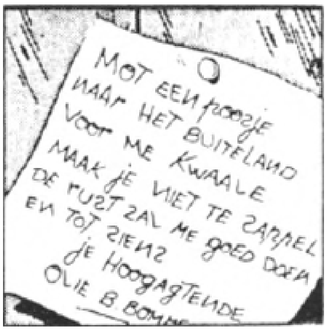
4. Nu is het ook weer niet zo dat de oorsprong en voortgang van de handeling in het Bommelverhaal uitsluitend worden bepaald door de in de hoofdpersoon neergelegde psychologische gegevenheden. Daarvoor zijn de vaak zeer wonderbaarlijke omstandigheden waarin hij geplaatst wordt te gevarieerd en te belangrijk; zij bepalen in hoge mate mee hoe het verhaal zich ontwikkelt. Het is ook niet zo dat de Bommelstrip een soort psychologische roman met plaatjes is. Bommel zelf is wel rijkgeschakeerd in zijn psychologische tekening, maar van enige dynamiek, zeg: verrassing, is geen sprake. Het gaat er veel meer om wat Bommel beweegt, of anders gezegd, wat hij wil bereiken, in een situatie waarin hij, altijd tegen zijn wil, wordt geplaatst. Zo is zijn evidente goedhartigheid toch begrensd; het best kan die worden gedefinieerd in termen van wat hij wil bereiken.

Een voorbeeld. In *De uitvalsels* verzint Bommel steeds leuke dingen voor anderen. Zodat Kwetal concludeert: ‘Al die invalsels zijn voor anderen, omdat Bommel een wielig hartje heeft’. Het kan lijken dat ‘wielig’ hier simpelweg met ‘goed’ kan worden vertaald. Maar is dat wel zo? In hetzelfde verhaal is Bommel, zoals wel vaker, soms zeer onaardig tegen Joost. Kwetal heeft een speciale kijk op Bommel en dat moet te denken geven. Hij geeft te kennen dat hij, als beloning, iets wil voegen voor Bommel, als deze zegt wat hij zou willen. Er komt een antwoord dat zich leent tot lang exegetisch onderzoek: ‘Ik zou graag ... eh... Ik zou graag willen wat ik eigenlijk zou willen doen als ik het doen kon.’ Kwetal krijgt er om te beginnen zweetdruppels en denkrimpels van. Dan roep hij uit: ‘Wat een geweldig denkraam om zoiets te willen! Ik zal het kansen, maar het is niet mak. Als het maar niet zo gloedend was.’ Als wij proberen te begrijpen wat Bommels uitspraak betekent, komen we tot dit:

Bommels doelgerichtheid is een zoeken naar doelgerichtheid. Dat is een narratieve motor veeleer dan een psychologisch gegeven.

Dat neemt niet weg dat de genuanceerdheid van Bommels zieleleven een belangrijke troef is in de verhalencyclus, omdat daardoor herkenning en identificatie kan ontstaan. Zou er één Bommellezer bestaan die niet op enigerlei wijze een eigen zwakte in heer Ollie heeft herkend?

Bommels psychologische structuur houdt verband met de wensen die hij in het leven formuleert. Hij heeft het zieleleven van een groot verwend kind. ‘Een hartelijke ontvangst en een warme omgeving ... dat is het waar ik naar snak.’ Hij spreekt van zijn teer gestel, van zijn fier gemoed, en acht in zichzelf een onuitputtelijk reservoir kwaliteiten aanwezig. ‘Ik wist niet dat ik het in me had.’ Menigmaal verkijkt hij zich. De superkracht die de pral hem verschaft heeft hij inderdaad ook helemaal niet *in* zich, zonder dat hij dat onderkent. Het is niet zeker of dit zelfbedrog is of gewoon domheid. Dat geldt ook voor de gevallen dat hij zich door een bedrieger laat beetnemen. (Hoewel, dit moet te zijner disculpatie worden opgemerkt, het voor een personage in de Toondersprookjes heidens moeilijk is oplichterij van wonder te scheiden; in het Bommel-universum is het wonderbaarlijke even grif voorhanden als het plat-empirische).



De wereld rond Bommel is slecht. De meeste van zijn medepersonages deugen voor geen zier. Getuige, bijvoorbeeld, hun reactie op Bommels verdwijnen in *De verdwenen heer.* Niemand toont enig medeleven of de geringste zorg. Joost heeft een briefje gevonden dat kennelijk niet van zijn meester is (‘Mot een poosje naar het buitenland voor me kwaale maak je niet de sappel’, enz.), en wendt zich, ongerust, tot commissaris Bas. Deze zegt:

> ‘Dat zegt niets. We luisteren allemaal naar de televisie. Lezen de kranten ook, trouwens. En de scholen zijn niet meer wat ze geweest zijn. Nee, ik zou me maar niets van dit briefje aantrekken, vriend. Ga maar rustig naar huis en wacht af. De politie heeft wel meer te doen dan zich druk maken over een slechte hand van schrijven.’

Dickerdack reageert:

> ‘Die Bommel. Wat een leven! Ik zou ook wel naar het buitenland willen. Dat klimaat hier, hè? Maar wat wil je? De raadsvergaderingen en de commissies laten me geen tijd.’

Grootgrut:

> ‘De rekening is betaald en er liggen geen bestellingen. Waar maakt u zich eigenlijk zorgen over, meneer Joost?’

Dorknoper:

> ‘Zijn aanslag is voldaan. Dezerzijds bestaat er geen reden om de heer Bommel het genot van een buitenlandse reis te ontzeggen. Goede dag.’

En Cantecler, zijn opinie gevend tegenover mede-clublid Dickerdack:

> ‘Een hele opruiming, amice!’

In die omgeving mag Bommel soms bitter zijn, verontwaardigd, treurig. We zouden het zelf ook zijn; zijn het ook, soms, waar of niet? Ook moet Bommel zelf een beetje slecht zijn, opdat wij ons ook in dat opzicht in hem herkennen. We glimlachen begripsvol wanneer we in *De unistand*, lezen hoe Bommel tegenover Joost zijn menschliches allzumenschliches manifesteert:

> Joost: ‘Oude gebouwen moeten ook onderhouden worden, met uw goedvinden. Deze muur bijvoorbeeld...’
> ‘Ja, ja,’ onderbrak heer Bommel. ‘Ik zou nu wel een glaasje port willen hebben, Joost.’

Zulke passage maken het mogelijk om met Bommel op basis van medeplichtigheid (ouwe jongens krentenbrood) te sympathiseren, half sentimenteel half onsentimenteel. Zo gaan we eveneens half welwillend half meesmuilend mee met zijn visie op de taak van een heer, in *De argwaners* aldus geformuleerd:

> 'Het onrecht van de wereld schreit in mijn ziel, als je begrijpt wat ik bedoel.'
>
> 'O,' zei Tom Poes verbaasd.
> 'Ja,' voer heer Bommel voort, 'er ligt voor een heer een grote taak! Hij moet de verdrukten verdedigen en hij moet de weduwen en wezen beschermen. Dat is dagwerk.'

Inderdaad, Bommel zou daar best dagwerk aan willen hebben, als het maar niet met èchte narigheid gepaard gaat. Als echter de narigheid toeslaat, en hij mag dan een wens doen, zoals hem vergund is in *Het slaagsysteem*, dan corrigeert hij al zijn uitspraken over taak en verlangen in een uiterste wens, aan de uiterste grens van het verhaal:

> 'Ik wens, eh ... dat alles weer wordt als eh ... hm ... vroeger!'

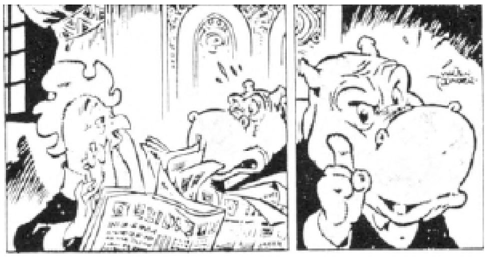
5. Met deze wens is waarschijnlijk het meest fundamentele in de ideologie van de Bommelverhalen aangegeven.

Dat blijkt al uit de structuur van de vertellingen, die altijd eindigen met herstel van de oorspronkelijke toestand. Aan het eind van het verhaal is de narigheid de wereld uit geholpen rust en orde zijn hersteld. Alles is bij het oude gebleven. Geen huwelijk of sociale promotie, noch enige nieuwe verworvenheid, materieel of immaterieel. De slotmaaltijd is de viering van een moment van restauratie.

De Bommelideologie is er een van blijmoedig immobilisme, waarbinnen een tijdelijke dynamiek wordt toegestaan en tegelijk bestreden. (Toegestaan door de verteller, bestreden door de protagonisten). Een enkele keer staat het er met zoveel woorden: 'Zo was alles dus weer als in het begin van deze ware geschiedenis.' En we weten wat dat betekent: het is weer goed afgelopen.

Bommel handelt dan ook vanuit conservatisme en traditionalisme. Hij houdt zich graag aan wat zijn goede vader zei, of andere autoriteiten. 'Alles wat oud en goed is moet behouden blijven', stelt hij, in *De Feunix*, en van Bommelstein wil hij een monument van oude waarden maken. Beschouwt hij, impliciet, zichzelf al niet als zo'n monument? Zijn conservatisme hangt samen met zijn tevredenheid met zichzelf: 'Een Bommel heeft zijn eigen stijl. Zo ben ik nu eenmaal.'

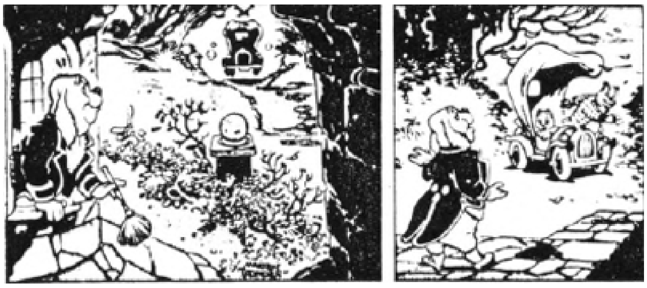
Zorgelijk is dat de eerbied voor het oude niet door eenieder wordt gedeeld. Heer Ollie overdrijft zijn zorg daarover natuurlijk weer, wanneer hij in zijn sombere ogenblikken, generaliseert: 'Er is niemand die nog eerbied voor oude dingen heeft. Overal viert de hupsafladder hoogtij.' Overdreven en onwaar, maar zulke uitspraken maken hem populair bij veel lezers. En ook bij menig bewoner van zijn fictieve wereld, want in zijn afkeer voor moderne hupsafladder vindt hij geregeld medestanders. Zeker binnen de vertrouwde kring der Rommeldammers. Cantecler vreest dat het crapule er in zal slagen om revolutie te maken en de macht in handen te krijgen. Dickerdack wil evenmin woelingen: 'Orde en tucht moeten er zijn, anders kan het zakenleven wel inpakken, nietwaar?' (*De maanblaffers*). Ook heer Ollie stelt zich anti-revolutionair op. Waarom? Dat blijkt wanneer hij met een soort omwenteling wordt geconfronteerd in *Het nieuwe denken:* 'Hoe vreselijk is dit alles. Revolutie, roof en plundering! Een omwenteling! Dit is het einde van een heer!'



Toch is er wel duidelijk verschil tussen de conservatieve Rommeldammers, notabel of anderszins, en heer Bommel. Zij blijven veelal binnen de grenzen van hun inertie; ze zeuren en kankeren en steken verder nauwelijks een poot uit. Maar Bommel, altijd weer *te* spontaan, *te* naïef, bevindt zich menigmaal aan de zijde van drammerige conservatieve activisten, die vinden dat hupsafladder wordt geïmporteerd door vreemdelingen en dat daar wat aan moet worden gedaan. Het wemelt in de Bommel-cyclus van racistisch angehauchte xenofoben. 'Vreemdelingen deugen niet,' zegt de wraakgier Kriegel eenvoudig. Hoe Bommel zich van zo'n stellingname onderscheidt blijkt in *Het boze oog.* Hij komt in dat verhaal in contact met de bewoners van de landstreek Lammermoer, 'een rechtschapen volkje, degelijk en oppassend en met een fijn ontwikkeld gevoel voor goed en kwaad'. Een van hen, de oude heiplagger Amram, spreekt uit hoe zij denken: 'Dat vreemde volk brengt vaak onrust en nieuwerwetse ideeën. Het trekt kwaad aan.' En zijn zoon Abel valt hem volautomatisch bij: 'Zo is 't maar net.' Maar in het geniep bemint deze Abel een gehate vreemdelinge, het zwarte meisje Ola. En als dat uitkomt dreigt een tragische ontknoping, die slechts voorkomen wordt doordat heer Ollie de vreemdelingenhaters inzicht bijbrengt over het slechte in hun gedrag, zodat ze zich verbroederen met hen die ze voordien discrimineerden. (Natuurlijk verjagen ze daarna hèm, als gehate vreemdeling, anders zou niet alles bij het oude blijven). Hieruit blijkt Bommels verdienste: Hij kent wel de aanvechting van xenofobie, maar laat zijn conservatisme daarin toch niet geheel en al ontaarden.

Wat zou er ten grondslag liggen aan de wens om alles tot het oude te doen terugkeren? Het is Joost gegeven een aanduiding te geven omtrent de diepere zin van het immobilistisch verlangen. Wanneer hij, na Bommels afwezigheid, de Oude Schicht in de verte hoort aankomen, prevelt hij:

> 'Dit geluid herken ik, wanneer men mij toestaat. Daar nadert heer Olivier uit de vreemde! Ach, het was rustig zonder hem, maar toch ben ik blij, dat hij er weer is. Nu krijgt het stof-afnemen weer een diepere betekenis.'



Dit is de best denkbare rechtvaardiging voor behoudzucht. Het is de liefde voor het bestaande die het bestaande wil doen voortduren, en wel omdat daardoor wat men doet een betekenis krijgt. De diepere zin is de diepere zin. De definitieve tautologie.

6. Nu wordt het bestaande in de wereld van Bommel voortdurend in gevaar gebracht. Allerlei agressie tegen dat bestaande komt voort uit onrust, ontevredenheid, onbarmhartig eigenbelang of pure stupiditeit. De agressie kan een demonisch karakter hebben, bijvoorbeeld als de geleerde Sickbock probeert om zijn vindingen ten dienste te stellen van een of ander duivels plan. Dat is heel angstwekkend. Gelukkig loopt het altijd goed af, maar nooit dank zij Sickbocks wetenschappelijke tegenvoeter, de waardenvrije onderzoeker Prlwytzkowsky, kleurrijk, aandoenlijk, maar volkomen ineffectief waar het gaat om het naderbijbrengen van een of andere oplossing voor de problemen waarvoor de samenleving wordt geplaatst. Sickbocks diabolische dreigingen vloeien voort uit zijn vernuft en de overkill aan technologische mogelijkheden die hij zich daarmee eigen weet te maken. Van geheel andere orde zijn de gevaren waarmee de complementaire boosdoeners Hocus Pas Rommeldam confronteert. Met zijn magische krachten streeft hij ernaar om een greep naar de macht te doen in het Bommeluniversum, waarin hij van buitenaf binnendringt.

Een bijzondere karakteristiek van de Bommelverhalen: naast de samenleving waarin zich de handeling afspeelt bestaat een parallelle wereld. Daarin leven geheel anderssoortige wezens, die verwantschap vertonen met dwergen, elfen, kobolds, trollen, zonder nu precies als zodanig te kunnen worden aangeduid. Zij beschikken allemaal over vermogens waarover men in de ‘menselijke’ Rommeldamse samenleving niet beschikt. Hocus Pas is ronduit een tovenaar. Kwetal is dat eigenlijk ook. Is hij niet in staat om voor Bommel een futvoeder te maken, niets meer of minder dan het perpetuum mobile? En Pee Pastinakel is in staat de planten te horen groeien. Het is denkbaar dat het hier om vermogens gaat die in de ‘mensenwereld’ verloren zijn gegaan, omdat ze zijn ingeruild voor de vermogens die de technologie verschaft. Zeker is dat de bewoners van de parallelle wereld van de producten van die technologie geen weet hebben. Men zou kunnen zeggen dat ze met die onbekendheid de prijs betalen voor hun wonderbaarlijke àndere vermogens. Kwetal springt een gat in de lucht als Bommel hem een kam of een aansteker aanreikt.

> ‘Ik ben bezig een silikaat te maken. Een doorzichtige structuur, die rond van vorm is en die ik op allerhande voorwerpen kan leggen waardoor ze groter lijken dan ze zijn,’

aldus drukt Kwetal zich tegenover Tom Poes uit, in *De liefdadiger.*

> ‘Een vergrootglas,’ zei Tom Poes begrijpend. ‘Maar...’
> ‘Je gebruikt zulke moeilijke woorden,’ hernam Kwetal.
> ‘Maar ik, ik zit er mee.’

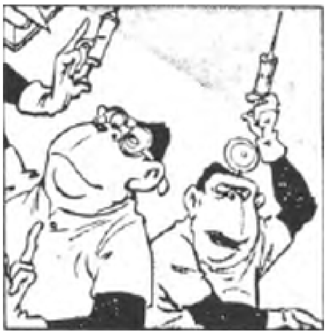
Moeilijke woorden, in de parallelle wereld. Maar door hun kennis van zaken die in de mensen-wereld onbekend zijn, plaatsen zij ons nu juist weer voor problemen, door hun taalgebruik.

> ‘Zijn de zwammen gevaarlijk?’ vroeg Tom Poes.
> ‘Dat zou ik denken!’ riep Pastinakel uit. ‘Er zitten lelijke wakkels in, die de ikkerik laten verschrompelen!’
> Daar stond Tom Poes vreemd van te kijken.
> ‘De ikkerik?’ mompelde hij. ‘Wat is dat?’
> ‘Dat is een bobbeltje onder je hartblaas,’ legde de ander uit.

Bij andere dan normale vermogens hoort een andere dan normale taal, om het onbekende aan te duiden. Wil men bepalen of een personage tot de parallelle wereld behoort of niet, dan is de lakmoesproef eenvoudig van linguistische aard. Want in de parallelle wereld zitten er in het lexicon (want ook dit jargon is jargon door lexicale kenmerken, niet door syntactische) woorden waarvan wij de betekenis hooguit raden kunnen maar niet precies kennen.

Hoe belangrijk en interessant die parallelle wereld ook is, het gaat in de Bommelverhalen om het verloop van de handeling in de Rommeldamse wereld. Dààr gebeurt wat de lezer met spanning volgt, want dàt is de wereld die op de onze lijkt. Daar vinden we al die verwijzingen naar de ons vertrouwde wereld, die ons misschien het grootste deel van het leesplezier verschaffen. Wie zou niet fijntjes glimlachen als hij leest: 'Eertijds lag de blanke top der duinen daar te blinkeren in de zonnegloed.' En hoe menigmaal herkennen we niet de praat van gogen en logen? Zoals in *Het nieuwe denken*, wanneer we Loosgeest Vijftien en Zagtbol Negen aan het woord horen, de leiders van de Aanpasserij.

> Het waren zogenaamde geleerden, die de kunst van het lezen en schrijven machtig waren en uit de oude boeken menig idee hadden opgedaan. Bij deze geletterden nu werd heer Bommel binnengedragen en voorzichtig op een bank gelegd.
> 'Een treffend geval van vreemdeling,' sprak Loosgeest 15, terwijl hij een injectiespuit vulde. 'Ergens moeten wij voorzichtig zijn. Dus.'



Dit parodiëren van taal en taalgedrag is een van de hoekstenen van Toonders cultuurkritiek. Want een feilloze cultuurcriticus is hij, naast maatschappijcriticus. De cultuurcriticus geeft een van zijn personages een zin als 'Die tekst is wel goed gek' in de mond. Hoe kernachtig de maatschappijkritiek wordt verwoord, heeft mij getroffen toen ik las dat Dickerdack op een bepaald moment opmerkt: 'Ik moet mijn vuil toch ergens laten!' Dit is een samenvatting van wat ik de niet-fictieve Amsterdamse wethouder Wolffensperger in Broek in Waterland hoorde zeggen, toen hij nog niet bereid was de met dioxine vergiftigde stortplaats Volgermeerpolder voor verdere vuilnis-aanvoer te sluiten. Zo feilloos referentieel zijn Toonders sprookjes.

Het is een leuk werkje om dat referentiële, die toespelingen op het bestaande, uit de teksten te vlooien. In *De Zwarte Zwadderneel*, van 1957, vinden we het doemdenken al, met de cliché-opmerkingen die heren zuchtend maken, wanneer ze de krant zitten te lezen:

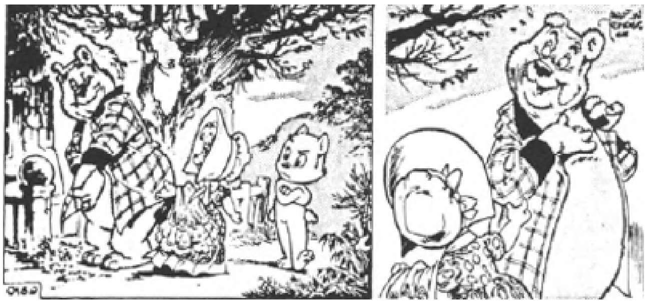
'We leven in een boze wereld, Joost.'

'Het is een droevige wereld, Bommel'

In datzelfde jaar wordt de brede maatschappelijke discussie over kernenergie al ingezet met *De Spliterwt.* In hetzelfde verhaal komt trouwens de grote matheid ook al even aan de orde. Er is weinig dat Toonder laat liggen. Als juffrouw Doddel van heer Bommel een heel bijzondere jurk krijgt, vinden we een verwijzing naar haute conture uit de P.C. Hooftstraat.

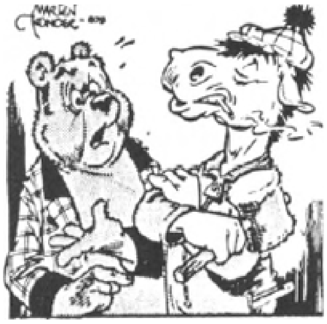
Ze keek heer Bommel zo warm aan, dat deze een blos naar de wangen steeg.

‘Hij is prachtig!’ zei ze. ‘Onzettend prachtig. Zeker van Feng Lon of zo.’



Concreter kan de toespeling nauwelijks zijn. Maar zelfs de taal-imitatie kan, behalve het cultuurkritische effect, ook een bijna tastbaar evocatief resultaat bereiken. Wanneer we aannemer Leemzeulder, in *De unistand*, aan het woord horen, verenigt hij alle aannemers in één persoon die voor ons staat of we hem een hand kunnen geven.

> 'Ik zal een begrotinkje maken, waar je niet van moet schrikken. Ik waarschuw maar vast. Maar ik gebruik eerste klas materiaal. Gemastiekte bevloering, plastikol draagberen, vliegende gevels en tweesteens steunmuurtjes.'



Het meest voorkomend zijn wellicht de verwijzingen naar de onder de mensen gangbare afkeer van vreemdelingen en afwijkend gedrag. Weinig verhalen waarin niet de vreemdeling, de buitenlander, een gek is. De buitenlander treft men frekwent, omdat het buitenland zo heel dicht bij Rommeldam ligt. Gerrit-Jan Zwier heeft in een NRC-artikel, van 17-4-1981, gewezen op de referentiële kracht van het buitenland-thema en kort en krachtig geresumeerd: 'Al dat buitenland is eigenlijk binnenland.'

Toch komen uit de parallelle wereld vaak impulsen die het verloop van de handeling in de 'mensenwereld' ingrijpend beïnvloeden. De negatieve beïnvloeding komt veelal van Hocus Pas, die zijn bovennatuurlijke vermogens ten kwade gebruikt. De positieve komt van eenvoudige zielen, als Kwetal en Pastinakel. Hun bijdrage bestaat niet alleen uit een of andere technische hulp. Daaraan ligt ten grondslag hun belangrijkste bijdrage: de eerbied voor het bestaande, die ze overdragen aan de positieve helden in het verhaal, Tom Poes en Bommel.

Onder het bestaande dient te worden verstaan: de natuur. Wanneer heer Bommel bovenbaas geworden is, krijgt hij vanuit het bovenbaaswezen wat richtlijnen. Zoals:

> 'Roei de natuur uit, want de natuur is onze grootste vijand. Die vernieuwt zichzelf, voel je wel?'

Gratis productie, een gruwel in de ogen van hem die economisch denkt. In zijn al te grote bereidheid om, als bovenbaas, die alle DDT bezit, in te grijpen, begint Bommel bij te dragen tot de uitroeiïng door het verdelgingsmiddel overdadig te laten strooien, om de gele nerfknagers te bestrijden. Het landschap wordt tot woestijn en Bommel, onder invloed van Pastinakel raakt vervuld van diepe spijt.

> 'U hebt het evenwicht in de natuur verstoord,' zei Tom Poes. 'Evenwicht verstoord?' herhaalde Ollie dof. 'Dit is veel erger, jonge vriend! Ik heb de bruine sluipers uitgeroeid. Die spinnen, je weet wel! Die waren de enige goede bestrijders van de keverplaag, als je begrijpt wat ik bedoel.'

De parallelle wereld biedt het ideologisch voorbeeld voor de mensenwereld. Misschien is juist de parallelle wereld de echte mensenwereld wel, en is Rommeldam, waar het zo op onze wereld lijkt, een beestenwereld. Er zit geen waterdichte regelmaat in de verdeling van mensen- en dierenuiterlijk over de twee werelden, maar minimaal valt er toch te constateren dat de hoofdpersonen in de parallelle wereld een mensen-uiterlijk hebben, op de plaatjes. Die van Rommeldam zijn beer, poes, haan, nijlpaard, hond, enz.

Een groot mysterie waarvoor de parallelle wereld ons plaatst is: de grote bewondering die Kwetal voor Bommel koestert, en wel op grond van diens 'groot denkraam'. We weten allemaal dat Bommel op zijn zachtst gezegd een middelmatig denker is. Moeten we aannemen dat Kwetal zich op dit punt geheel en al vergist?

Het lijkt me dat het antwoord moet worden gezocht in een goede interpretatie, zo mogelijk, van het begrip 'denkraam'. Die kan gevonden worden wanneer men beseft wat Bommel wèl heeft en de anderen niet. Dàt is waarschijnlijk wat Kwetal herkent als bijzonder, en wordt dan zo eigenaardig met 'denkraam' aangeduid. Terwijl ratio en, vaak slechte, instincten het handelen van vrijwel alle personages bepalen, geeft Bommel, als enige, mogen we toch wel zeggen, blijk van een rijk gemoedsleven. Hij is in staat tot belangeloos handelen, tot generositeit. Tot vreugde ook, verdriet, angst, twijfel, een heel scala van emoties. Bommel is in de Bommelcyclus praktisch de enige die zijn gevoel laat spreken en het zijn handelen laat bepalen. Het is mijn hypothese dat het op grond van dit kenmerk is dat Kwetal hem zijn 'groot denkraam' toeschrijft.

7. Het fundamenteel immobilisme in de Bommelcyclus sluit aan bij het globaal immobilisme in de lezersverwachting. De Bommel-freak grijpt naar de strip, niet om iets nieuws te vernemen, niet om geïnformeerd te raken, maar om te herkennen, om een verwachting bevestigd te zien.

Er is de verrassing van het nieuw gevonden woord, de nog niet gemaakte toespeling. Soms komt er een nog onbetreden stukje landschap bij, altijd op een steenworp van Rommeldam. Maar Toonder heeft op Tolkien voor dat hij ons van tekst tot tekst rondleidt in cirkels. Zijn Bommelcyclus is een kortgesloten 'intertextualité'. Elke tekst is een nieuw raampje op eenzelfde binnenplaats, Toonders mogelijke wereld. Die is ons dermate vertrouwd dat Dorknoper, Dickerdack, Waggel, wie ook uit de vaste narratieve bezetting, hoeft maar aan de horizon te verschijnen, of we kunnen al raden wat er ongeveer gezegd gaat worden.

Zo wordt een band van saamhorigheid geschapen tussen lezer en schrijver. De schrijver is een oom die van een reis het cadeautje meebrengt waarom het kind heeft gevraagd. Een favoriete oom als Toonder brengt natuurlijk niet alleen clichés mee. Integendeel, hij beschikt over geraffineerde verteltrucs. Daar moet niet te gering over worden gedacht. Zo valt in een Bommelverhaal bijvoorbeeld ineens, en passant, een techniek terug te vinden die we eigenlijk alleen van de film kennen, de 'double-take', de vertraagde reactie. Speciaal Laurel en Hardy passen hem dikwijls toe: ze zien iets gebeuren, iets vreselijks, ze gaan gewoon door met wat ze bezig houdt, tot ze, in tweede instantie pas, de verwachte reactie vertonen. In *De kwanten* gaan verontrustende geruchten over een vreemd wit ventje. Dan komt Joost vertellen:

> 'Er was een vreemd, wit ventje dat mij geholpen heeft.'
> 'Dat was aardig van hem,' zei heer Ollie. 'Nu, zoals ik zei, Tom Poes, als we naar het zuiden gaan...'
> Hij aarzelde en veerde plotseling op. 'Een vreemd, wit ventje?' herhaalde hij verblekend.

(Als hij later het vreemde witte ventje tegen komt, zal hij vragen: ‘Hebt u hier soms een vreemd, wit ventje gezien?’)

De samenzweerderigheid tussen schrijver en lezer komt op velerlei andere manieren ook tot stand. Een wil ik er nog signaleren. Wanneer we lezen ‘De burgemeester staakte zijn dom gelach’, dan is wel duidelijk dat het woord ‘dom’ laat zien dat de verteller hier niet met de burgemeester mee-luistert maar met degene die het gelach betreft (Bommel dus) en ook met de lezer, die weerzin tegen de burgemeester voelt en sympathie voor de gehoonde Bommel. Dit is dus een geval van sympathiserend focaliseren. Nog eens een voorbeeld. In *De gezichtenhandel* lezen we:

> En na die woorden barstte hij in een kakelend gelach uit, dat tussen de bomen weerschalde; een hoogst onaangename lach.

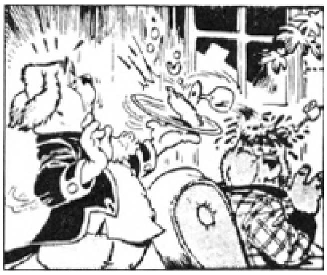
De toevoeging ‘een hoogst onaangename lach’ komt niet van een objectieve verteller. En is niet bestemd voor een onpartijdige lezer. Een soort narratief handjeklap.

Tot zover zou het kunnen lijken dat ik de Bommelcyclus beschouw als een verzameling geschreven verhalen, voorbijziend aan het feit dat het toch om strips gaat, waarin beeld en taal worden geacht samen voor de vertelling te zorgen. Verbazingwekkend kan dat niet zijn. De Bommelstrips zijn inderdaad nauwelijks strips. Ze zijn in de eerste plaats 'leesstof', zoals broer Jan Gerhard Toonder het heeft uitgedrukt, in zijn 'Uitleiding' bij *Een heer moet alles alleen doen*, Amsterdam, Bezige Bij, 1969. Het plezier dat aan de Bommelstrip beleefd wordt is een literair plezier. De plaatjes dragen tot dat plezier weinig aan.

Hier moet ik even heel voorzichtig zijn, dan begrijp ik. De plaatjes zijn niet uit te boezeroenen. De aanblik van Bommel die voor de zoveelste maal ter aarde stort, onder het oog van Doddeltje, of uit een poel omhoog komt, een straaltje uitspugend, de hooghartige kop van Cantecler, het valse, veile in een glimlach van Dickerdack, de superieure domheid van Waggel, wat is het ons allemaal dierbaar en vertrouwd, zozeer dat we op straat gemakkelijker Grootgrut herkennen dan Albert Hein.

Soms werken beeld en taal trouwens wèl samen. Het kan zich voordoen dat we lezen:

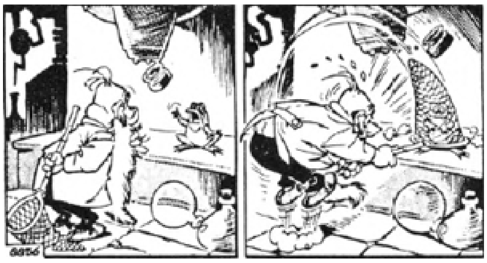
> Joost naderde de stoel waarin heer Bommel bij het open venster had plaats genomen, maar op dat moment kletterde er een brok kalk op zijn dienblad, zodat de gevraagde drank verkeerd terecht kwam. (*De unistand*)



Hoe verkeerd, moet een blik op het plaatje ons leren. Nóg doeltreffender wellicht ondersteunt het beeld de taal, wanneer we in *De gekikkerde vorst* lezen:

> Professor Prlwytzkowsky boog zich glimlachend over de kikker, terwijl hij een wetenschappelijk instrument op de rug hield.

Op de begeleidende afbeelding hebben we het dan al gezien: het wetenschappelijk instrument in kwestie is een groot schepnet waarmee de geleerde spoedig de kikker van zijn vrijheid zal beroven.



In beide gevallen leert de afbeelding ons dat we, op het niveau van de taal, te maken hebben met stijlfiguren, in casu met tropen (stijlfiguren die de betekenis betreffen). In het geval van 'het wetenschappelijke instrument' is er sprake van ironie, want de uitdrukking weerspreekt de werkelijkheid waarnaar wordt verwezen: een schepnet is geen wetenschappelijk instrument. Als we eens zouden aannemen dat het dat wel was, dan nog zouden we met een troop van doen hebben, want dan werd er een veel te wijde semantische jas (een woord dat een hele categorie van voorwerpen aanduidt) gehangen om het bedoelde object (één enkele uit die categorie). Dat is totum pro parte, een speciaal geval van metonymia, de stijlfiguur die zich voordoet als er semantische categorie-verschuiving is (zoals: een geheel voor een deel, en ook omgekeerd een deel voor het geheel, de meer bekende pars pro toto (een knappe kop, een brave borst) en nog veel meer).

Het metonymische speelt in de Bommelvertelling een opvallend grote rol. Ik spreek nu over de vertelling in taal. Uitgebreid wil ik daar niet op in gaan. Eén geval wil ik noemen, omdat het zo kenmerkend is. Het betreft een bepaalde manier waarop Toonder zijn personages aanduidt, zo kenmerkend dat we alleen daaraan al een Bommelverhaal zonder mankeren herkennen: de verkleumde heer, de flinke geleerde, de wakkere politiechef, de eenvoudige ondernemer, de beklagenswaardige werker, de overspannen zielkundige. Het gaat hier om een eenvoudige retorische handgreep, die het mogelijk maakt om de herhaling van een eigennaam te vermijden. Dit geval van metonymia heet antonomasia: vervanging van een eigennaam door een omschrijving of epitheton, zoals Buddingh's *Lexicon der poëzie* het zegt. Toonder doet het in genoemde voorbeelden dubbelop. Hij gebruikt èn een substantief èn een adjectief. Het aardige daarvan is dat het eerste meestal naar een blijvende eigenschap van de aangeduide persoon verwijst, terwijl het adjectief meestal de toestand resumeert waarin deze zich op dit speciale moment van de handeling bevindt. Daardoor ontstaat dan een wat onrechtvaardige vereenvoudiging, die meestal bombastisch is, zodat het effect ontstaat dat de verteller en de lezer, die medeplichtigen, de beschrevene in grote saamhorigheid linguistisch uitsliepen. De belachelijke weergave in taal weerspiegelt de belachelijkheid van het personage, zijn blijvende en zijn tijdelijke belachelijkheid. Wat zijn ze het eens, de schrijver met zijn tong in zijn wang, en de lezer met zijn glimlach van verstandhouding.

Soms ligt het eenvoudiger. Dan wordt een simpele antonomasia alleen maar gebruikt om herhaling te vermijden. Wal Rus kan dan ‘de varensgast’ heten, Wammes Waggel ‘de toeterspeler’. Op één bladzijde in *Het overdoen* wordt dezelfde persoon twee maal aangeduid als ‘de grijsaard’ en verder als ‘de oude man’, ‘de vreemdeling’, ‘de oude’, ‘de zonderling’. In *De gekikkerde vorst* wordt het personage uit de titel aangeduid met de eigennaam Prins Krokko van Krokanje. Maar hij wordt ook ‘een kikker’ genoemd, heel gewoontjes. Daarnaast dan weer: ‘een mafkikker’, en ‘een gifkikker’. Hoe verwarrend een metonymische aanduiding zijn kan, bewijst in dit verhaal drs. Zielknijper, die over het personage in kwestie opmerkt: ‘Daar komt u met een kikvors aan, terwijl wij een oligofreen bespraken’.

Er zou lang over kunnen worden gefilosofeerd waarom in de Bommelstrips overvloedig gebruik wordt gemaakt, en met zoveel succes, van metonymia en speciaal van antonomasia. Het kan te maken hebben met de aanwezigheid van plaatjes bij de tekst. Daardoor wordt een tekstelement als ‘de oude man’ een soort taal-instrument als ‘hij’ in de gesprekssituatie, een simpele verwijzing, een geval van deixis. Misschien kan metonymia als de deixis van de strip worden opgevat. Daarnaast ligt dan het komische gebruik van metonymia voor het grijpen. Want het is maar hoe je wijst als je wijst. Een kleine kromming in de vinger, een grimas erbij, en je hebt de lachers op je hand. De totale verschuiving in categorie, de omkering, levert een eenvoudig soort ironie op. Maar er zijn ook kleine verschuivingen mogelijk, subtiele gevallen van metonymia, die het hele semiotische proces van de verwijzing tot een interessant probleem maken, omdat ze uiteindelijk een diepe vraag stellen over de werkelijkheid: is Krokko van Krokanje een kikvors of een oligofreen?

De verschuiving kan overigens ook zuiver stilistisch zijn, dat wil zeggen: zonder al te veel betekenis-consequenties. Dat levert puur taalplezier op. Bijvoorbeeld vanwege de vermenging die optreedt: het moderne met het archaïsche, het verhevene met het triviale. Volksschrijver Reve geeft op dit punt de toon aan, maar Toonder staat zijn mannetje. Hij restaureert vrijwel vergeten taal-antiek en geeft het een fraaie plaats. Oude woorden als 'glunder', 'diender', 'beklemd' zijn op zichzelf al museumstukken, maar krijgen juist door hun taalomgeving een bijzondere glans:

> Hoewel hij wegens watergebrek een ongewassen indruk maakte, zag hij er toch glunder uit.

Zo vinden we, in *Het nieuwe denken*, een passage waarin het gezellig ouderwetse, wat volkse, 'diender' in een rondedansje terecht komt met het al wat belegen 'eieren voor zijn geld kiezen' en het moderne, platte, 'een lolletje hebben'.

> 'Een diender!' riep Tom Poes (een list uiteraard). 'Het is er maar één! Laten we een lolletje met hem hebben!' Dat idee vond onmiddellijk ingang. Het driet stiet een vrolijke kreet uit en zette zich log in beweging in de richting van de naderende ambtenaar. Deze koos onmiddellijk eieren voor zijn geld en aanvaardde de terugtocht.

Het zou een uitstekende stijloefening zijn om de andere partners in deze stilistische rondedans te zoeken en te benoemen. De werking van deze stijlcontaminatie, die samenhangt met cultuurconfrontatie (ook vaak op fijnzinnige wijze toegepast in Carmiggelts Kronkels), moet dan duidelijk worden, lijkt me.

8. Zo ben ik dan geleidelijk aan terecht gekomen bij de taalvirtuositeit van Marten Toonder. Want broer Jan Gerhard heeft volkomen gelijk, wanneer hij de nadruk legt op diens schrijverschap. Wat de Bommelstrips maakt tot wat ze zijn, is het onverwisselbare taalgebruik. Stijl is altijd een vingerafdruk. Dat geldt voor de meest platte. Geen twee stijlen zijn gelijk. Elk mens is aan zijn stijl te herkennen. Maar de goede stijl, de stijl die we bewonderen, is meer dan een herkenningsmiddel: aanleiding tot verrukking. De stilistische vondst is een poëtische vondst, een stuk tekst met geen andere functie dan om zichzelfs wil de aandacht op zichzelf te vestigen. Zodat we er mee weglopen en er niet genoeg van krijgen om het op de tong te proeven.

Het moet niet moeilijk zijn om een inventaris op te maken van de stijlprocédés die Toonder toepast. Men zou zelfs de indruk kunnen hebben dat het repertoire relatief beperkt is. Ik denk dat een aparte, grondige, studie zal aantonen dat het zeer gevarieerd is. Ik denk ook dat veel verschillende soorten kenmerken ieder hun eigen soort fans hebben. Sommigen zullen houden van de veelheid aan neologismen en kostelijke eigennamen, soms soortnamen, die verband houden met de opbouw van die speciale mogelijke wereld in en rond Rommeldam, waarin we de 'echte' herkennen, waarin echter, anders dan in de echte, alles mogelijk is, en die de parallelle wereld zichtbaar gemaakt naast zich heeft. Heer Plamoen is een plamoen. Heer Kwalstergast is een leedaanzegger. Zo is het Bommeluniverusm rijkelijk bevolkt en rijkelijk benoemd. Anderen zullen genieten van de idiolecten, het herkenbaar taaleigen, bijvoorbeeld van Prlwytzkowsky:

> 'Praw! Slechts mijner hoed is opgelost. Der donderblts-droonluml heeft mij knalfust uit zijner blubr opgeworpen.' (*Het kukel*)

Zij krijgen iets tevreden schurkerigs als ze Hocus Pas horen zeggen: 'Ik zal uw heugsel onder een zazelwrong zetten.' Of zelfs al als het kerkhof als dodenakker wordt aangeduid.

Subtielere genieters herkennen grappige contaminaties, zoals Koot ook gretig gebruikt: ‘Jij slaat de spijker op de wonde plek’. Of: ‘Hier staat een gestudeerd heer voor u, die zich niet met een appeltje in het riet laat sturen’. Om niet te spreken van de onuitputtelijke zeugma:

> Als heer alleen kan men niet overal aan denken. Vooral als men last van zijn maag heeft door zorgen door zorgen over een prins en een zwak gestel. (*De gekikkerde vorst*)

Tot in het uiterste kan zeugma worden verfijnd:

> En dan te denken dat Doddeltje met haar gevoelig hart een biefstukje wilde bakken. (*Zelfde tekst*)

En dan is er de metaforiek, soms visueel, soms voor de hand liggend, maar soms ook heel fel, vooral door plaatsing in een geëigende contekst. Zo krijgt ‘schroeiend’ in de volgende passage een opvallende plaats temidden van de wat onderkoelde beschrijving rondom:

> Heer Bommel slikte moeilijk. Hij wierp een schroeiende blik op de markies, maar die had de bewerking van de haag hernomen en schonk geen aandacht meer aan hem. (*De Wraakgier*)

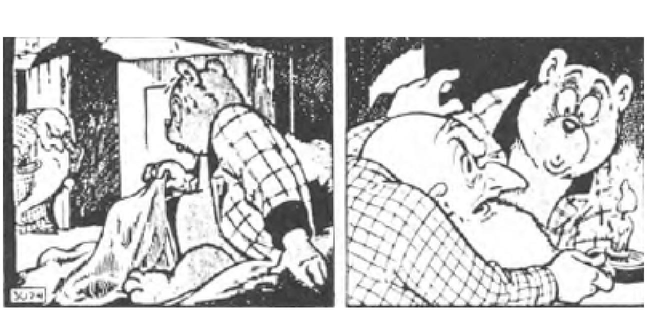
Vrijwel altijd leidt de metaforiek tot bezieling van het beschrevene, want de beeldspraak is vrijwel steeds personificatie. Bommels teer gestel ‘vraagt om voedsel’; dan is het gestel tot een levend wezen gemaakt. Elementen der natuur handelen als personen:

> De wind trok hem joelend de jas om het gelaat en benam hem ieder uitzicht. (*De spliterwt*)
> Slot Bommelstein stond eenzaam in de vorst die een zorgzame hand (metonymia voor: Joost) door middel van luiken buiten had gesloten. (*De vuursalamander*)

Dit soort metaforiek geeft de beschrijvingen in de Bommelverhalen dikwijls een wat animistisch sfeertje.

Zijn dit alles nog door traditionele retorische termen te benoemen taalkunstgrepen, er zijn er ook die moeilijk onder zulke begrippen te vangen zijn. In de volgende passage zit een taalgrap die aan one-liners uit Amerikaanse komische films doet denken; Hocus Pas reageert wat al te letterlijk op het scheldwoord dat Bommel hem toevoegt en dat niet om zijn woordelijke betekenis is gekozen, waarschijnlijk.

> ‘G-ga je weg!’ stamelde heer Ollie. Hij trok zich zo ver mogelijk terug in de bedstee en voegde er na enig slikken aan toe: ‘lelijkerd!’



‘Kom, kom’ lispelde de grijsaard. ‘Daar gaat het nu niet om.’ Zo'n reactie laat het verschil zien tussen de sprookjes van Toonder en die van Moeder de Gans. In de laatste kan Walt Disney brood zien. Voor de eerste moet Woody Allen er aan te pas komen. Ik zie het ook niet gebeuren dat de sprookjes van Toonder door Jan Kal in sonnetvorm overgezet worden.

De uiterste test voor de taalvirtuoos is zijn talent voor schelden. Geen groter taalplezier dan het vinden van ongekende scheldwoorden. Wat Toonders geesteskind, de Grauwe Razer, weet te verzinnen levert een onweerlegbaar bewijs. Zie hier de complete lijst uit het gelijknamige verhaal:

> Stuk repel, krijgt de teter, halfsleet, opgelat dolgat, krotenkoker, doorgeblazen dolgat, krukkende tremel, puikop, puingruwel, opgekirkte dreumel, doorgesijpelde miezel, doorgebogen krothuis, schrimpel, schrootkoek, reklaars, schuddekop, schuifelbeen, krotter, stuk krothuis, doorgeblazen krukker, dommelgat, dompelaar, jammerkoek, opgelapt krothuis, stuk schrootkoek, doorgeblazen dolgat, zoetekoeker, lijmgaren, doorgedrukt krothuis, opgekraamde halfsleet, repelaar, zwamdraad, uitgetrokken zwamdraad, doorgerammelde halfslag, krijgs de netel, doorgeblazen krothuis, opgelapte reklaars, jibbelkoek, doorgelapte tremel, miezelzwam, krotenkruier, kale halfsleet, vezel, prakvezel, netellijder, schrimpelkop, opgeklepte miezel, pijngruwel, puinschroot, walgkrotter, lichtsleet, doorgeslagen lichtsleet, opgekookt pretlicht.

Deze taalexuberantie, in de mond van een zeer eenvoudige van geest, geeft aan hoe onuitputtelijk de mogelijkheden van de taal zijn. Een ander prachtig voorbeeld biedt Piep Labberdaan. Plep, die zo graag wil werken, drukt zijn arbeidsethos op eenvoudige wijze uit in het volgende aforisme:

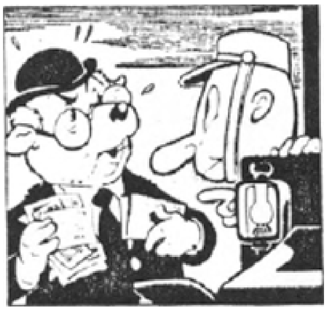
> Werken is geen straf. Het is lekker. Een steen en nog een steen en dan dreunen en dan nog een steen en dan dreunen!

Maar hij is zo verschrikkelijk ongeschoold. Gelukkig kan men in het Bommeluniversum dan nog altijd popmusicus worden; het komt bij herhaling voor. Als Plep die status heeft verworven en arbeidsvitaminen verzorgt voor zijn mede-labberdanen, zingt hij zijn geloof in het arbeid adelt nog steeds uit en verwerkt hij ook op geheel eigen wijze elementen uit een voorafgaande psychotherapie in zijn tekst:

> ‘Plep werken groot en machtig. Met zieke pulsen heel erg prachtig, Van ruiten en van aanschijn, Van je falderee tjing boem!’

Grauwe Razer of Plep Labberdaan, voor alle zieleroerselen van alle schepselen zijn rijkgevarieerde taalexpressiemogelijkheden voorhanden.

Maar, om Toonders taalgrappen te begrijpen is nodig om minder eenvoudig gestructureerd te zijn als Razer of Plep. Ik heb daar aan het begin al op gewezen: de Bommelstrips worden onder een bepaald ontwikkelingsniveau niet geapprecieerd. Dat houdt verband met de subtiliteit van de stijlvondsten en ook eenvoudigweg met het gebruikte vocabularium. Eén voorbeeld daarvan.



In *De kwasten* komt een busdienst voor, die leidt naar de plaats Goesting. Dorknoper wil met deze bus mee en laat te dien einde al zijn verzekeringspolissen zien.

> ‘Jammer,’ zei de chauffeur, zijn motor inschakelend, ‘dan kan ik u niet meenemen naar Goesting. U kunt beter wachten tot u die zekerheden kwijt bent.’
> ‘Geen praatjes,’ zei de beambte kort. ‘Ik wil uw vergunning tot het onderhouden van een busdienst zien.’
> ‘Onmogelijk,’ riep de chauffeur uit. ‘Hoe kan ik ooit met vergunningen en zekerheden naar Goesting rijden.’

Men zal hierin een kleine, erg leerzame, allegorie herkennen. Wie zich niet los weet te maken van de zekerheden waaraan hij zich in angst voor het ongewisse vastklampt, kan het rijk niet betreden waar men kan doen waar men zin in heeft. Ook vergunningen staan het bereiken van dat rijk in de weg: er is overtreding van een Verbod nodig om te komen in wat Bataille heeft genoemd ‘le monde de la souveraineté’. Een diepe les dus, in dit simpele fragment. Maar, alleen begrijpelijk op één voorwaarde: men moet weten wat Goesting betekent.

9. Lessen zitten er overvloedig in de Bommelverhalen. Het kost geen moeite om elk van deze sprookjes als fabel te lezen: een verhaal met een moraal. 'Kosmische leerstof' is er gezegd.

De lessen kan men trekken uit het verloop van de vertelde gebeurtenissen. Wat geeft de doorslag? Welke zijn de succesvolle middelen waarmee bereikt wordt dat de status quo aan het eind wordt hersteld? Vaak geeft het gezond verstand de doorslag: een list van Tom Poes, meestal een eenvoudige handgreep. Soms de drift van Bommel, hierboven aangehaald. Het toeval wil ook nog wel eens helpen. Leerzamer acht ik nog om te bezien welke vijanden de bestaande wereld, hoe imperfect ook, tot ons verdriet bedreigen. Xenofobie, irrationaliteit in het algemeen, bijgeloof, onwetendheid, hebzucht, kuddegeest, maar ook dr. Strangelove-achtige wetenschap, technocratie, bureaucratie, exclusief empirisme. Ik noem maar wat me voor de geest komt, zonder een enkele poging te doen om volledig te zijn.

Naar modern-Hollandse gewoonte (een reactie op vroeger tijden) mogen deze 'lessen' niet nadrukkelijk of ernstig worden aangeboden. We nemen ze wel mee, graag zelfs, maar alleen omdat ze in humor zijn verpakt. Zo goed verpakt zelfs dat er voor elck wat wils is, want het is niet altijd zeker wat er wel en wat er niet serieus genomen moet worden. Iedereen kan in zekere zin een eigen keus maken.

Dat blijkt misschien nog wel het best uit de aforismen die door de tekst zijn gestrooid. Daar zou een fraaie anthologie van zijn aan te leggen. Er zijn er die men graag als ernstig gemeend opvat:

> Er komt altijd narigheid van wensen. Men krijgt niets voor niets. (*De Giegelgak*)

Andere aforismen onderschrijf ik minder graag:

> Gadeslaan is de taak van de overheid. (*De grote onthaler*)

Meestal ligt de ironie er dik boven op, zoals in de volgende, uit hetzelfde verhaal:

> Jongeren moeten heel wat lessen leren, vooral wanneer ze niet zijn uitgenodigd en niet in het Plan passen.
> Men kan niet ongestraft een moeras op het publiek loslaten. Ach, het leven van iemand, die àlles heeft en àlles kan is moeilijk. Héél moeilijk.

Of, uit *De Muzenis*:

> De jeugd is dom en oppervlakkig.
> Men is als heer toch altijd maar eenzaam...
> Vrouwen zijn moeilijk. Soms misgunnen zij een heer zijn kleine successen.
>
> Ach ja, als een heer zich met de kunst bemoeit, komt er geld uit.

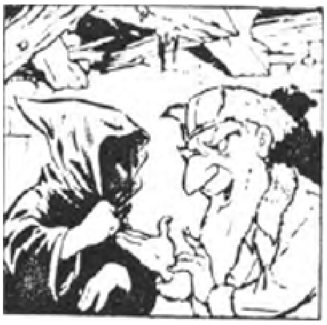
Er zijn ook geheimzinnige aforismen, waarin, naar het lijkt veel diepte verborgen ligt:

> De wezel in ons staat het geluk in de weg. (*De wezelkennis*) Als men oud en klein is, slaat het huilen naar binnen en dan krijgt men zelf hoofdpijn in plaats van anderen. (*Het huilen van Urgje*)

Naar mijn smaak bewijzen deze aforismen, beter dan wat dan ook, hoezeer Toonder, die als tekenaar begon, een taaltovenaar geworden is. Er is er een die in zijn eentje rechtvaardigt dat Toonder een ereplaats krijgt in een bundel over sprookjesschrijvers.

In *De gezichtenhandel* hoort Hocus Pas de plamoen zeggen: ‘Het is hier niet pluis’. Hij geeft dit magistrale en onvergetelijke antwoord:

> ‘Des te beter. Pluis is voor de braven, maar met niet pluis kan men zaken doen.’



Amy van Marken

H.C. Andersen en het volkssprookje

Het onderzoek[1.] heeft uitgewezen dat van de honderdzesenvijftig sprookjes die H.C. Andersen heeft gepubliceerd er een zevental is, dat hij naar eigen zeggen in zijn kinderjaren zelf heeft horen vertellen in de spinkamer of tijdens de arbeid op het land. Het zijn de volgende sprookjes: *Het vuurslag* (De tondeldoos) van 1835, *Kleine Klaas en Grote Klaas*, eveneens van 1835, *De reiskameraad* van 1836, *De wilde zwanen* van 1838, *De varkenshoeder* van 1842, *Lompe Hannes* van 1855 en tenslotte *Wat vader doet is altijd goed* van 1861. Andersen rekende zelf ook *De prinses op de erwt* tot deze reeks, maar men heeft nooit een uit 'de volksmond' opgetekende versie van dit verhaal aangetroffen, wel min of meer verwante vertelsels. Van andere sprookjes heeft hij de stof rechtstreeks ontleend aan schriftelijke en literaire bronnen, zoals b.v. *De Tuin van het paradijs*, *De nieuwe kleren van de keizer* en *De schaduw.* Hij heeft bovendien tal van motieven en figuren in zijn sprookjes verwerkt die uit het volksverhaal in de ruimste zin afkomstig zijn. Vooral sagenstof van Deense en vreemde herkomst komt veelvuldig voor, niet alleen in zijn sprookjes, maar ook in de romans, reisbeschrijvingen en gedichten die hij heeft geschreven. De traditionele trollen, elven, kabouters en heksen krijgen echter vrijwel altijd eigenschappen mee die geheel aan Andersens eigen scheppende fantasie zijn ontsproten. Bovendien creëerde hij met het grootste gemak zelf bovennatuurlijke wezens: de sneeuwkoningin, de kleine zeemeermin, het vliermoedertje of het moerasvrouwtje om er slechts enkele te noemen. Van de hierboven vermelde volkssprookjes zijn er maar twee die we tot het type van het 'wondersprookje' kunnen rekenen (*De reiskameraad* en *De wilde zwanen*). In de andere komen geen bovennatuurlijke elementen voor. Ze behoren tot de boertige volksverhalen.

Het naar Duits voorbeeld literair bewerkte Europese en Oosterse volkssprookje en het romantische kunstsprookje waren al jarenlang een modieus literair genre in Denemarken toen Andersens eerste sprookjesbundeltje verscheen in 1835. De dichters Oehlenschläger en Ingemann hadden het geïntroduceerd. Vertalingen van Perrault, Musäus en Grimm waren omstreeks 1820 verschenen en een eerste bundel van oorspronkelijk Deense volkssprookjes, verzameld door Matthias Winther kwam in 1823 uit, terwijl J.M. Thiele tussen 1819 en 1823 zijn *Danske folkesagn* deed verschijnen. Zowel Winther als Thiele beklemtoonden, dat ze de door hen verzamelde stof zo min mogelijk hadden bewerkt, wat voor die tijd heel bijzonder was.

Portret van H.C. Andersen, in 1836 geschilderd door C.A. Jensen.

Toen Andersen zijn eerste bundeltje publiceerde, inhoudende *Het vuurslag*, *Kleine Klaas en Grote Klaas*, *De prinses op de erwt* en het eerste zelfverzonnen, maar door E.T.A. Hoffmann geïnspireerde *De bloemen van de kleine Ida*, was hij zich wel bewust, dat hij met het vertellen van deze sprookjes afweek van wat zijn Deense voorgangers, zowel de dichters als de verzamelaars, hadden gepresteerd. En om zich bij voorbaat veilig te stellen tegenover de door hem zo gevreesde kritiek van de toenmalige literaire côterieën, gaf hij zijn vertelsels de ondertitel mee 'sprookjes verteld voor kinderen', waarbij hij in feite aansloot bij Perrault en de gebroeders Grimm. Als literair product waren deze verhaaltjes op dat ogenblik bijzaak voor hem. Hoofdzaak was hoe zijn eerste grote roman, *De improvisator*, eveneens van 1835, zou worden ontvangen. Voor zover de sprookjes als pennevrucht au sérieux werden genomen - en dat werden ze nauwelijks! - vond men ze onfatsoenlijk. Een gezonde moraal ontbrak en men ergerde zich aan de alledaagse spreektaal, waarin ze geschreven waren en raadde Andersen aan zijn tijd niet langer te verspillen met dergelijk kinderachtig geschrijf. Alleen zijn beschermer de natuurfilosoof H.C. Ørsted zag de waarde ervan in. Van hem kreeg hij te horen dat, als de roman *De improvisator* hem beroemd zou maken, de sprookjes hem onsterfelijk zouden maken! Lang nadat de sprookjes als grote kunst waren erkend, leed Andersen eronder, dat deze erkenning ten koste ging van zijn overige literaire scheppingen, met name van zijn steeds weer tot mislukking gedoemde toneelstukken.

Het toevoegsel 'verteld voor kinderen' liet Andersen later weg en hij koos in plaats daarvan de passender titel *Sprookjes en vertellingen*, waarmee hij de grote verscheidenheid van zijn zeer persoonlijk literaire genre op bescheiden wijze trachtte aan te duiden. Niettemin is de karakteristiek 'verteld voor kinderen' voor het merendeel van Andersens sprookjes een essentieel element, ongeacht de vraag of hij zijn vertelsels ontleende aan bestaande bronnen dan wel ze zelf verzon.

Om ons een beeld te vormen hoe Andersen te werk ging bij het navertellen van een volkssprookje, kiezen we *De reiskameraad*, dat we kunnen leggen naast twee verschillende varianten van 'oorspronkelijke' volksverhalen en een eerdere door Andersen zelf geschreven bewerking van dezelfde stof[2.]. Een vierde variant is toegankelijk in het Nederlands.[3.]

Bij vergelijking van Andersens definitieve versie van 1835 met het verhaal dat Bødker navertelt en het sprookje dat de vermaarde Deense folklorist Evald Tang Kristensen vrijwel woordelijk optekende uit de mond van een vrouwelijke informant, (het verscheen in 1897 in Jyske Folkeminder XIII), blijkt dat Andersen zich streng heeft gehouden aan het epische skelet van het volkssprookje. Niet minder strikt houdt hij zich aan de 'oppervlakte-moraal' ervan. Toch is er een enorm verschil te bespeuren tussen de versie van 1835 en die van de andere 'originele' verhalen waarin een dode uit dankbaarheid voor een goede daad de sprookjesheld helpt, zodat deze tenslotte de prinses en het koninkrijk wint. De centrale scènes binnen het handelingspatroon zijn door Andersen met speelse fantasie gedetailleerd uitgewerkt. De fairy tale elementen en de wrede griezelelementen worden uitgesponnen, maar bezitten een geheel eigen poëtische functie en groteske visualiteit. Speciaal voor het kind bestemde details worden ingevoegd zonder dat hierdoor storende stijlbreuken ontstaan, de held Johannes (een vrij ongewone naam voor een volkssprookjesheld die bij Andersen duidelijk associaties van onschuld en hulpvaardigheid heeft gewekt) wordt geïndividualiseerd en, zoals hij dit later nog ontelbare malen zou doen, heeft Andersen zijn jonge man veel van zich zelf, zijn naïviteit en zijn eigen geluksdroom meegegeven, maar ook de moed om tenslotte zèlf - weliswaar nog steeds met de morele hulp van de 'reiskameraad' - de prinses uit haar betovering te bevrijden. De sterfbed - en begrafenisscènes en het afscheid van het ouderlijk huis zijn voor een lezer van vandaag zeker niet vrij van sentimentaliteit, die echter in toom wordt gehouden door de voortdurende afwisseling van licht en donker, van verdriet en opmonterende troost. De archetypische symboliek van het volkssprookje doet Andersen nooit geweld aan, maar verleent haar een eigen dimensie. Voor hem was dat 'de diepere idee', de zin van het sprookje die voor de volwassene bestemd was. In andere navertelde volkssprookjes zoals *Kleine Klaas en Grote Klaas*, *De varkenshoeder* en *De nieuwe kleren van de keizer* voelde Andersen zich gedwongen de al te scabreuze elementen te kuisen terwille van de kinderen voor wie hij vertelde. Maar de wijze waarop hij dit dan doet is even geestig als speels en vindingrijk. Wanneer in *Kleine Klaas* en *Grote Klaas* b.v. wordt gezegd dat Grote Klaas (wiens vrouw het houdt met de koster) aan een wonderlijke ziekte lijdt, n.l. 'dat hij geen koster kon zien!', dat is dit een wijze van uitdrukken die Andersen weliswaar koos om aan zijn kindergehoor tegemoet te komen, maar hij weet even verder deze 'ziekte' van Grote Klaas prachtig te gebruiken door deze bij het zien van de 'duivel in de kist' (in feite de koster die bij de onverwachte thuiskomst van de boer in de kist zijn toevlucht heeft gezocht) te laten zeggen dat die duivel er inderdaad net zo uitzag als de koster, wat Kleine Klaas hem heeft voorgehouden. Maar van louter angst voor die duivel doorziet hij de situatie niet! Het hele verhaal is trouwens een aaneenschakeling van groteske en ongeloofwaardige episodes die overgenomen zijn uit het voorbeeld. Met de meest vindingrijke motiveringen wordt Grote Klaas door Kleine Klaas op de meest grove wijze bedot. Kleine Klaas verleidt zijn tegenstander telkens weer tot fatale handelingen, omdat hij precies weet, wat diens zwakke punten zijn en daarop zijn argumentatie afstemt. En die argumentaties zijn nu juist Andersens eigen, meesterlijke vondsten.

De grote Deense folklorist Laurids Bødker verwijt Andersen dat deze in Denemarken de weg heeft geblokkeerd voor de echte volkssprookjes die daar nooit in een populaire verzamelde uitgave zijn verschenen, hoewel het land een enorme schat aan volksverhalen bezit. Evald Tang Kristensen heeft alleen al in Jutland meer dan 5000 verhalen opgetekend uit de volksmond. In de inleiding *Skemtsomme eventyr fra Danmark*, *Norge og Sverige* (København 1957) laat Bødker zich buitengewoon negatief uit over Andersen:

> Zijn sprookjes zijn misschien wel literaire kunstwerken, maar van folkloristisch standpunt uit gezien hebben ze geen waarde, omdat ze het rappe handelingsverloop en de pittige dialogen vervangen door zoetsappige natuurbeschrijvingen en banale levenswijsheid, die of op een wijze een kinderpsycholoog waardig worden geponeerd, of die zo beklemtoond worden door een hooggeheven wijsvinger, dat de volwassenen meesmuilend tegen elkaar glimlachen en verklaren dat wat Andersen doet altijd goed is - terwijl de kinderen in slaap vallen of een nieuw verhaal over superman Tarzan willen horen.

Hij gaat zover om te spreken van Andersens ‘literaire babystijl’ die hij dan natuurlijk stelt tegenover de ‘oorspronkelijke volkskunst’. De overigens zo verstandige folklorist lijkt hier helaas geheel bevangen te zijn door zijn vak-idiosyncrasie ten opzichte van de dichter...

Om een juist beeld te krijgen van Andersens stijlvernieuwende talent kunnen we zijn sprookje *De reiskameraad* van 1835 echter ook vergelijken met de voorafgaande versie van 1830, opgenomen in de bundel *Digte.* De titel luidt *Dødningen*, *et fynsk eventyr.*[4.] (Met het woord ‘dødningen’ wordt gedoeld op een dode die tijdelijk onder de mensen terugkeert). Deze eerste versie van *De reiskameraad* is geheel gehouden in de stijl van het Duitse literaire sprookje à la Musäus. Veel uitvoerige kleurrijke, dramatische en romantische natuurbeschrijvingen, talloze verwijzingen naar, commentaren op en vergelijkingen met bestaande literaire werken of figuren. De bekende Deense letterkundige Georg Brandes wees reeds in 1869 op de uitermate treffende tegenstellingen tussen de beide versies. ‘De eerste nacht’, zo staat er b.v. in de vroege versie,

> verschafte hij (Johannes) zich nachtlogies in een hooiberg op het veld en sliep daar als een Perzisch vorst in zijn stralende slaapkamer. De maan hing als een argantische lamp onder de gewelfde zoldering en brandde met een gestadige vlam.

Hoe heel anders de bewerking van 1835:

> De eerste nacht moest hij gaan slapen in een hooiberg op het veld, een ander bed had hij niet. Maar dat was juist leuk, vond hij, de koning kon het niet beter hebben dan hij. [-] De maan was een grote nachtlamp hoog bovenaan de blauwe zoldering en hij zette de gordijnen niet eens in brand!

De mooie prinses naar wier hand Johannes wil dingen wordt vergeleken met Turandot, en de situatie doet aan die van Werther denken: ‘Het was alsof hij pas Werther en Siegwarth had gelezen, hij kon slechts liefhebben en sterven.’ De eerste ontmoeting tussen de prinses en Johannes wordt als volgt beschreven:

> Hij sprak, maar hij wist zelf niet wat hij zei, want de prinses glimlachte hem zo zalig toe en reikte hem haar witte hand tot een kus, zijn lippen brandden, hij voelde zich geheel elektriseerd; niets kon hij gebruiken van de verfrissingen, die de pages hem aanboden; hij zag slechts zijn schone droombeeld voor zich...

En nu de versie van 1835 van deze passage:

> Op hetzelfde ogenblik kwam de prinses met al haar dames het slotsplein opgereden. De koning en Johannes gingen naar haar toe en zeiden goedendag. Zij was echt heel mooi, gaf Johannes een hand en hij hield nog veel meer van haar dan tevoren. Ze kon beslist geen boze, slechte heks zijn zoals iedereen zei. Ze gingen de zaal binnen en de kleine

> pages presenteerden lekkers, zoetigheid en pepernoten, maar de oude koning was zo bedroefd, hij kon helemaal niets eten en de pepernoten waren trouwens ook te hard voor hem.

Door zoals we hier deden verschillende versies van een zelfde sprookje naast elkaar te zetten, wordt het duidelijk dat - in tegenstelling tot het literaire kunstsprookje van zijn tijd dat *gelezen* werd - het sprookje van Andersen dit gemeen heeft met het traditionele volkssprookje dat het bedoeld is voor mondelinge communicatie, gericht tot een toehoorderspubliek. Voor Andersen was dit echter niet het publiek in de gelagkamer, het verblijf van de knechten en meiden op de boerderij, het gehoor van de vrouwen aan het spinnewiel of in de keuken dan wel het hele gezin rondom tafel of haard, rustend na gedane arbeid. Welk publiek dan wel?

Zelf voortgekomen uit de onderste laag der vroeg negentiende eeuwse maatschappij, vond H.C. Andersen zijn toehoorders in de kringen van zijn beschermers en bewonderaars in binnen- en buitenland: de hoge ambtenarenstand en de gefortuneerde burgerij, de landadel en het hof en de hem goedgezinde vrienden onder zijn kunstbroeders. Voor hen en hun kinderschaar las hij zijn sprookjes. Hij testte het effect van zijn teksten op hen uit, vijlde ze bij of herschreef ze als dit hem nodig leek. Het bij uitstek mondelinge, mimische, acoustische en dramatische aspect van zijn geraffineerde vertelstijl hebben we hieraan te danken.

Het volkssprookje, zoals Andersen dit in zijn kinderjaren had horen vertellen en dat hij naderhand ook als leesstof leerde kennen had zijn vorm gekregen in het systeem van de laatfeodale pre-industrialistische agrarische maatschappij. Zijn eigen sprookjes kregen zoals we daareven zagen hun vorm in een burgerlijk Biedermeier-milieu, maar het elementaire, mythische, universele hebben ze gemeen.

In de zelfverzonnen sprookjes van Andersen ontbreekt gewoonlijk de strakke, logische handelingsstructuur die hij in de navertelde volkssprookjes - ondanks de gedetailleerd beschrijvende uitweidingen - bewaart. Het open, dikwijls tragische slot van de eigen sprookjes vormt ook een scherpe afwijking van het geijkte volkssprookjespatroon. Het karakteriseren van de sprookjesacteurs - onverschillig of het mensenkinderen dan wel dieren, planten, bloemen, bomen of 'dode' dingen zijn - wordt in de eigen sprookjes veel belangrijker dan de handelingsstructuur. Hij brengt bewust symbolische en allegorische elementen aan in zijn teksten en vervangt allengs de magische attributen van het volkssprookje (in *De reiskameraad* en *De wilde zwanen* zijn ze nog duidelijk aanwezig!) door de magische kracht van de menselijke geest, van de liefde, het verlangen, van het kinderlijk gemoed.

En dan is er natuurlijk de zeer bewuste en sterke perspective-ringstechniek die Andersen toepast en die volkomen afwijkt van het volkssprookje. In Andersens sprookjesuniversum is het wereldbeeld, het beeld van de werkelijkheid, niet éendimen-sionaal zoals in het volkssprookje.[5.] We worden door Andersens point of view techniek steeds weer met nieuwe gevoels- en denkwerelden, met nieuwe werkelijkheidsaspecten geconfronteerd: die van het strijkijzer en de theepot, van het zeemeerminnetje en de sneeuwpop, van een oude eik en een madeliefje, een jongen op jacht naar het geluk en een moeder op zoek naar haar gestorven kind of de droom van een hongerig meisje. Hij kent de verrukking van een elfje dansend in de maneschijn en de smaak van de trol voor wie mensenogen een delicatesse vormen! Met een enorme variatie aan communicatieve, emotionele, ironische, evaluerende en ideologische vormen van auctoriële 'discourse' vertelt Andersen de sprookjes aan zijn publiek en brengt hun zijn boodschap over. De talloze ironische en direct satirische toespelingen, geadresseerd aan de kringen waarin hij verkeerde en aan de openbare instituties die hem het leven dikwijls zo ondragelijk maakten, gingen natuurlijk langs het kinderpubliek heen. Voor de volwassenen echter die - niet steeds goedschiks - gedwongen waren zijn voorleesseances bij te wonen, moet het niet altijd een onverdeeld genoegen zijn geweest de dubbele bodems van de ‘onschuldige kinderverhaaltjes’ te ontdekken. Hem zelf zal het dikwijls een gevoel van zoete wraak hebben gegeven! Het is een duidelijk bewijs van zijn kunstenaarschap dat de lezer van vandaag, die misschien noch de persoonlijke noch de literaire en sociale context van de sprookjes kent, niettemin de ironie en humor, de mensenkennis en wijsheid, maar ook het pessimisme en de gedesillusioneerdheid, de utopistische dromen en het onverwoestbare optimisme in de sprookjes van Andersen zo sterk kan meebeleven.

In september zag ik het nieuwe toneelstuk van de Zweed Per Olov Enquist, de man die zo'n succes boekte met zijn Strindbergdrama *De nacht der tribaden.* Zijn nieuwe werk is getiteld *Uit het leven van de regenwormen* en gewijd aan H.C. Andersen en diens kunstzuster, de grote Deense actrice Johanne Luise Heiberg, die getrouwd was met Andersens literaire tegenstander, de criticus en theaterdirecteur Johan Ludvig Heiberg. Andersen en Johanne Luise, beiden van de onderste lagen der samenleving opgeklommen tot de hoogste treden van de artistieke ladder, worden hier met elkaar geconfronteerd. Wat de strijd om zover te komen hun aan menselijk geluk heeft gekost, hoeveel geweld zij hun eigen identiteit hebben moeten aandoen, wordt ons duidelijk in het drama. Beiden zijn ze eenzame kunstenaars die de liefde van man tot vrouw nooit hebben kunnen verwerkelijken. Het leven heeft hèm oneindig kwetsbaar gemaakt. Zij daarentegen heeft zich met zo'n verstikkend pantser omgeven, dat ze van binnen dood is. In het stuk komen twee passages voor, waarin Enquist H.C. Andersen een sprookje laat improviseren. Het ene is een satirische vondst, waarmee hij min of meer bewust zijn gevreesde criticus Heiberg uiterst pijnlijk treft, het andere een variant op *De sneeuwkoningin*, waarmee hij het bevroren innerlijk van de keiharde Hanne Heiberg een ogenblik doet smelten. Ik heb de grootste bewondering èn voor Enquist als auteur èn voor de Deense acteur Jørgen Reenberg die de rol van Andersen schitterend speelde, voor de wijze waarop zij Andersens sublieme creativiteit zichtbaar, verstaanbaar, invoelbaar maakten en ons de werking ervan deden ondergaan, een belevenis met andere woorden, die de essentie van Andersens kunst via het medium van twee andere artiesten overrompelend overbracht om het even of het een volkssprookje dan wel een ‘literair’ sprookje betrof.

Eindnoten:

1. Georg Christensen in Danske Studier 1906
2. Deze teksten zijn te vinden in ‘Fortellerstil’, red. af Kristian Kjer og Henrik Schovsbo. København 1975
3. Herdruk in ‘Fortellerstil’, red. af Kristian Kjer og Henrik Schovsbo. København 1975
4. Deense volkssprookjes, bijeengebracht door Laurids Bødker, verschenen bij A.W. Bruna en Zoon in 1974
5. Max Lüthi in: Das Europäische Volksmärchen, München 1976.

Max Schuchart
De mythologische wereld van J.R.R. Tolkien

Is het overdreven om J.R.R. Tolkien een van de grote Engelstalige auteurs van deze eeuw te noemen? Ogenschijnlijk misschien wel, want hij is geen vernieuwer op het gebied van de romanliteratuur geweest, zoals bijvoorbeeld James Joyce. Ook heeft hij geen baanbrekende ideeën verkondigd of een geheel eigen prozastijl ontwikkeld. Toch hebben belangrijke critici zijn *In de Ban van de Ring* vergeleken met werken als de *Ilias*, *Beowulf*, *Le Morte d'Arthur* en *Moby Dick*, hoewel Edmund Wilsom het boek als ‘juvenile thrash’ heeft gekwalificeerd. Robley Evans heeft het ‘een belangrijk werk in de romankunst van de twintigste eeuw’ genoemd,

> met ernstige implicaties voor het leven zoals wij dat kennen... Tolkien's populariteit van de afgelopen jaren is niet te danken aan het feit dat zijn verhaal een ‘ontsnapping’ in de gewone betekenis biedt, maar omdat het een direct en prachtig geschreven commentaar op ons leven is.[1.]

Frank Reilly heeft in zijn essay ‘Tolkien and the Fairy Story’ gezegd dat *In de Ban van de Ring* zeker geen realistische roman is, geen symbolische roman, en misschien wel helemaal geen roman in de betekenis waarin we dat woord gewoonlijk opvatten. ‘Het boek lijkt de mythe nog het dichtst nabij te komen’, aldus Reilly - een uitspraak waarmee de spijker op de kop wordt geslagen.[2.]

Er wordt soms enigszins denigrerend over Tolkien geschreven als een sprookjesschrijver, waarmee men wil zeggen een schrijver voor kinderen, want sprookjes zijn heel aardig als je jong bent, maar volwassenen behoren zich met de realiteit bezig te houden en zich niet aan fantasieën over te geven. Dit is evenwel een loos argument, want in feite is iedere roman, in welke realistische verpakking ook, een verdichtsel, iets dat niet ‘waar’ is gebeurd - een produkt van de menselijke verbeelding dus.

Tolkien zelf beschouwde het sprookjesverhaal als ‘een van de hoogste vormen’ van literatuur, die volkomen ten onrechte in verband wordt gebracht met kinderen. Hij preciseerde dit in een brief aan Milton Waldman, waarin hij uitvoerig uiteenzette hoe zijn denkbeeldige wereld was ontstaan. Behalve zijn uit zijn jongensjaren stammende hobby om talen te bedenken, bezat hij ‘een even fundamentele hartstocht ... voor mythen (niet voor allegorie!) en sprookjes, maar bovenal voor heroïsche legenden op de rand van sprookjesverhaal en geschiedenis.’ En verder, in dezelfde brief:

> Mythe en sprookje moeten, als alle kunst, in opgeloste vorm elementen van morele en godsdienstige waarheid (of dwaling) bevatten, maar niet expliciet, niet in de bekende vorm van de primaire ‘werkelijke’ wereld. (Ik heb het natuurlijk over onze huidige situatie, niet over de oude heidense, voor-Christelijke tijd...)[3.]

Tolkien beschouwde de schrijver van verhalen, zoals hij in zijn verhandeling ‘Over Sprookjesverhalen’ heeft uiteengezet, als een ‘sub-creator’, een her-schepper, die een secundaire wereld gestalte geeft waar men zijn geest binnen kan laten treden. In die wereld is datgene wat hij vertelt ‘waar’ en in overeenstemming met de wetten van die wereld. Zodra de lezer niet langer in die secundaire wereld gelooft, wordt de betovering verbroken: met andere woorden, de schrijver heeft gefaald. ‘Iedere schrijver die een secundaire wereld schept,’ aldus Tolkien,

> wil waarschijnlijk tot op zekere hoogte een echte maker zijn, of hoopt dat de werkelijkheid de basis van zijn verhaal is; hoopt dat de bijzondere hoedanigheden van zijn secundaire wereld (niet alle bijzonderheden) aan de werkelijkheid ontleend zijn, of erin overvloeien.[4.]

Wanneer men het werk van Tolkien in zijn geheel overziet, valt er toch veel voor te zeggen om hem tot de groten van de moderne literatuur te rekenen, ondanks de kritiek die men op onderdelen van zijn werk kan hebben of, paradoxaal gesproken, misschien wel juist daarom. Want wat Tolkien in zijn *In de Ban van de Ring* en *De Silmarillion* heeft gepresteerd, is dat hij een autonome wereld heeft geschapen, en die een belangrijke extra dimensie en relief heeft gegeven door haar te plaatsen tegen de achtergrond van een eigen mythologie, geschiedenis en talen, waardoor het in wezen fantastische een ondergrond van realiteit heeft gekregen. Alleen al daarom is het werk van Tolkien, afgezien nog van het feit dat het een weergaloze synthese is van literaire genres en stijlen, zowel wat het proza als de poëzie betreft, uniek in de moderne literatuur.

Zoals Edmund Fuller er in zijn essay ‘The Lord of the Hobbits: J.R.R. Tolkien’ op heeft gewezen:

> Voor deze wereld heeft hij een op zichzelf staande geografie met landkaarten, een mythologie en balladenpoëzie geschapen, een grondige geschiedenis en complete organisatie, die teruggrijpt tot ver voor de tijd waarin zijn verhaal zich afspeelt. Hij heeft verschillende talen en rune-alfabetten bedacht, en daarbinnen uitvoerige taalkundige verbanden, en vele etymologieën doorgetrokken. De geschiedkundige opzet van zijn wereld wordt aangevuld met genealogieën en wat men etnische verhandelingen over andere soorten wezens dan mensen zou kunnen noemen. Er is een uitvoerige flora en fauna buiten de ons al bekende. Al deze elementen zijn in het verhaal verweven, maar Tolkien is zo diep in deze wereld ondergedompeld dat er aan het einde van de trilogie zes aanhangsels zijn van in het totaal 103 pagina's, met uitvoerige noten, handelende over de hiervoren genoemde onderwerpen. Hoewel de aanhangsels bijdragen tot de overtuigende echtheid van het verhaal, zijn ze voor een dergelijk doel niet noodzakelijk. Ze weerspiegelen de intensiteit van Tolkien's eigen innerlijke ervaring, en het volledige opgaan in deze daad van sub-creatie. Dat is het wat de betovering zo groot maakt, en op zijn beurt lezers met hem meesleept in deze verdere compilatie van gegevens over een denkbeeldige wereld die ze met tegenzin verlaten.[5.]

Tolkien's weergaloze schepping - Midden-aarde - is inderdaad een wereld waarin vele van zijn lezers met hart en ziel geloven. Blijkens Christopher Tolkien's inleiding tot de *Nagelaten Verhalen*, ontving zijn vader

> een schrikbarende hoeveelheid brieven van lezers die om meer bijzonderheden over de door hem geschapen wereld vroegen. ‘... terwijl velen van u om landkaarten vragen,’

> zo schreef hij aan een van zijn lezers, 'gaat de wens van anderen veeleer naar geografische aanduidingen van plaatsen uit; velen willen elfengrammatica's, fonologieën en voorbeelden; anderen willen metriek en prosodieën... Musici willen melodieën en muzikale notatie; archeologen willen keramiek en metallurgie; botanici willen een nauwkeuriger beschrijving van de mallorn, van elanor, niphredil, mallos en symbelmynë; geschiedkundigen willen meer bijzonderheden over de sociale en politieke structuur van Gondor; algemene vragenstellers willen gegevens over de Wagenrijders, de Harad, de oorsprongen van Dwergen, de Dode Mensen, de Beornings en de onbekende twee tovenaars (van de vijf).[6.]

Hoewel Tolkien's faam in de eerste plaats op zijn *In de Ban van de Ring* berust, maakt een beschouwing van zijn hele oeuvre het duidelijk dat dit werk in feite met zijn eerst gepubliceerde *De Hobbit* en het posthuum verschenen *De Silmarillion* een ondeelbaar geheel uitmaakt. Het is dan ook belangwekkend en verhelderend om de ontstaanswijze van Tolkien's boeken na te gaan, en te zien hoe, als bij een chemisch proces, het boek dat als een verhaal voor zijn kinderen werd geschreven - *De Hobbit* - een katalysator was voor *In de Ban van de Ring.*

Tolkien begon aan *De Hobbit* toen hij als professor proefwerken van zijn studenten zat te corrigeren. Zonder de flauwste notie te hebben waarom schreef hij op een blanco vel de eerste zin van het boek: 'In a hole in the ground lived a hobbit.' Met dit eenvoudige en op zichzelf weinig opzienbarende zinnetje had hij niet alleen de grondslag gelegd voor een soort wezens die grote opgang zouden maken, maar tevens, hoewel nog onbewust, de verbinding en het verband gelegd tussen de verheven wereld van *De Silmarillion* en Midden-aarde: het boek dat *In de Ban van de Ring* zou worden. Hoe essentieel *De Hobbit* in deze trits is blijkt onder andere uit het feit dat Tolkien later betreurde dat hij dit boek 'in style and manner' voor kinderen had geschreven.

Al in zijn studententijd had Tolkien het verlangen gevoeld om 'een mythologie voor Engeland' te creëren. Hij schreef hier zelf later over:

> ... eens had ik het plan een verzameling min of meer samenhangende legenden te maken, zowel grote, kosmologische, als op het peil van het romantische en het sprookjesverhaal - de grote gebaseerd op de mindere in contact met de aarde, de mindere hun pracht ontlenend aan het enorme achterdoek - dat ik eenvoudig kon opdragen: aan Engeland, mijn land. Het zou de toon en hoedanigheid moeten bezitten die ik wilde, ietwat koel en helder, en moeten ruiken naar onze 'lucht' ... en hoewel het (als ik dat kon bereiken) de mooie, ongrijpbare schoonheid zou moeten bezitten, die sommigen Keltisch noemen..., moest het 'verheven' zijn, gezuiverd van het ruwe, en geschikt voor de meer volwassen geest van een land dat doordrenkt is van poëzie. Ik zou sommige van de grotere verhalen zelf vollediger willen uitwerken, en vele andere slechts in een schema plaatsen, schetsmatig laten. De cycli zouden tot een majestueus geheel moeten worden verbonden, maar toch ruimte laten voor andere geesten en handen die met toneel en verf omgaan.[8.]

De eerste van de legenden waaruit *De Silmarillion*, door Tolkien een geschiedenis van de Elfen genoemd, bestaat verhaalt van de schepping van het heelal en het ontstaan van Tolkien's wereld Midden-aarde, waarvan de schrijver in een van zijn brieven zegt dat het 'een modernisering of verandering van een oud woord is voor de bewoonde wereld van de Mensen, de *oikoumené*: midden omdat hij vaag wordt voorgesteld tussen de omringende Zeeën en (in de noordelijke verbeelding) tussen het ijs van het noorden en het vuur van het zuiden, waarbij Tolkien nog opmerkt dat vele recensenten schijnen aan te nemen dat Midden-aarde een andere planeet is.

Latere verhalen in de cyclus gaan over de vervaardiging van de Silmarillen, de drie grote juwelen van de elfen, die door de boze macht worden gestolen, en de daarop volgende oorlogen waarin de elfen ze proberen te herkrijgen.

Zoals Tolkien's biograaf Humphrey Carpenter heeft opgemerkt, hebben de elfen uit *De Silmarillion* (en die uit de andere boeken natuurlijk ook) niets te maken met de elfen uit de gangbare kindersprookjes. 'Ze zijn in ieder opzicht mensen; of liever, ze zijn de Mens voor de Zondeval, die hem van zijn vermogens van voleinding beroofde.' Tolkien geloofde oprecht, aldus Carpenter,

> dat er eens een Eden op aarde was geweest en dat de erfzonde van de mens en zijn onttroning die erop volgde, verantwoordelijk waren voor de kwalen van de wereld; maar zijn elfen, hoewel tot zonde en feilen in staat, zijn niet in theologische zin 'gevallen', en dus in staat veel tot stand te brengen dat het vermogen van de mens te boven gaat.[9.]

Voor de namen van personen en plaatsen in *De Silmarillion* maakte Tolkien gebruik van de 'bedachte talen' die hij als jongeman had opgezet en later verder had ontwikkeld: het Quenyaans en Sindarijns. Deze maken een zeer wezenlijk onderdeel van Tolkien's mythologie uit. Lang voordat hij begon te schrijven, in zijn schooljaren, had hij zich al beziggehouden met het bedenken van nieuwe talen. En ook deze bezigheid blijkt achteraf te passen in het patroon van zijn bijzonder schrijverschap. Tolkien was er zelf van overtuigd dat zijn verzonnen historiën waren ontstaan uit zijn voorliefde voor het bedenken van talen. Hij ontdekte dat legenden afhankelijk zijn van de talen waarbij ze thuishoren, 'hoewel een levende taal evenzeer afhangt van de legenden die hij meedeelt.'[10.]

Tolkien had al een aantal verhalen van zijn mythologie, zoals 'De Kinderen van Húrin' en de liefdesgeschiedenis van Luthien Tinúviel geschreven toen hij voor zijn kinderen bij wijze van divertissement *De Hobbit* schreef, waarvan hij later zei dat het 'een fragment was dat uit een reeds bestaande mythologie was gescheurd', dat zo insloeg dat de uitgever hem om meer over hobbits vroeg. Tolkien voelde daar aanvankelijk heel weinig voor, maar na enig aarzelen schreef hij aan zijn uitgever Sir Stanley Unwin 'als het waar is dat *De Hobbit* een blijvertje is en er meer wordt verlangd, zal ik het denkproces in beweging zetten', hoewel hij in een latere brief liet weten dat '... de constructie van een uitvoerige en consequente mythologie (plus twee talen) de geest nogal in beslag neemt, want de Silmarillen leven in mijn hart.'[11.]

Hij zette zich tenslotte toch aan het schrijven van wat een vervolg op *De Hobbit* moest worden, aanvankelijk zonder enig idee te hebben hoe zich dat zou moeten ontwikkelen. Nadat hij de eerste paar hoofdstukken had voltooid, liet hij zijn uitgever weten dat het verhaal 'een onbedoelde wending' had genomen. Enkele weken later bleek dat Tolkien ermee in een impasse was geraakt; hij had er weinig zin meer in, omdat hij meer gepreoccupeerd was met 'de "pure" sprookjesverhalen en mythologieën van de Silmarillion.'

Toch liet het eenmaal begonnen boek de schrijver niet meer los; hij werkte het thema van de Ring uit, kwam op het idee van de Zwarte Ruiters, de Ringgeesten die door de andere ringen permanent onzichtbaar zijn gemaakt, en dat de Ene Ring naar Mordor moest worden gebracht en in een van de aardspleten geworpen om hem in het grote vuur te vernietigen. Langzaam maakte het verhaal zich los van de luchtige stijl van *De Hobbit* (na de eerste drie hoofdstukken) en vond aansluiting bij de mythologische wereld die hij in *De Silmarillion* gestalte wilde geven.

In de Ban van de Ring was nu even belangrijk voor Tolkien geworden als *De Silmarillion* (zozeer zelfs dat hij eens aan zijn uitgever de eis stelde dat de twee werken gelijktijdig moesten worden uitgegeven). *In de Ban van de Ring* was niet langer een vervolg op *De Hobbit*, maar op *De Silmarillion*, al wist buiten

Tolkien en een kleine vriendenkring toen nog niemand van dit werk af.

Hoe men persoonlijk, al naar gelang zijn smaak en geaardheid, ook over het werk van deze schrijver denkt, men zal toch moeten erkennen dat dit uniek is en nauwelijks met enig ander literair werk kan worden vergeleken, althans in zijn totaliteit. Wie het wordingsproces aan de hand van Humphrey Carpenter's biografie en vooral ook de ‘Brieven’ nagaat, kan niet anders dan onder de indruk komen van Tolkien's gedrevenheid en machtige fantasie, steunend op een eruditie die hem ‘conditioneerde’ om dit oeuvre met zijn unieke samenhang, zijn verscheidenheid van stijlen en poëtische vormen, tot stand te brengen. Het getuigt van een visionaire, nobele geest die zich in een tijd van mechanisatie die hij verafschuwde, richtte op voor de mens essentiële waarden en zaken, zijn oorsprong en bestemming, zijn mogelijkheid om te kiezen in de strijd tussen goed en kwaad en zijn vermogen om boven zichzelf uit te stijgen in een ‘gevallen wereld.’[7]

Van Tolkien is momenteel leverbaar:

In de ban van de ring I, II en III
Vertaling: Max Schuchart
1445 blz., fl. 9,- per deel (inclusief aanhangsels)
Ook gebonden in een band (exclusief aanhangsels).
1293 blz., fl. 63,75.
De *Aanhangsels* zijn ook apart verkrijgbaar in gebonden editie: fl. 24,75

De Silmarillion
Vertaling: Max Schuchart
423 blz., fl. 14,- (pap.) en fl. 27,- (geb.)

Sprookjes
Vertaling: W. Wielek-Berg
152 blz., fl. 5,25 (pap.) en fl. 22,25 (geb.)

De avonturen van Tom Bombadil
Vertaling: Max Schuchart
68 blz., fl. 16,75 (geb.)

De Hobbit
Vertaling: Max Schuchart
256 blz., fl. 5,25 (pap.) en fl. 22,25 (geb.)

Voorts verscheen van J.E.A. Tyler:
Tolkien Lexicon
Vertaling: Max Schuchart
543 blz., fl. 18,50 (pap.) en fl. 41,75 (geb.)

Alle uitgegeven door uitgeverij Spectrum

---

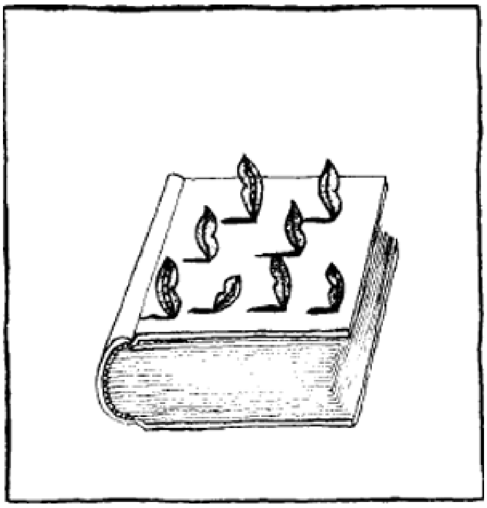
[7] H. Carpenter, editor - *The Letters of J.R.R. Tolkien.*

Eindnoten:

1. Robley Evans - *J.R.R. Tolkien*, Warner Paperback Library, New York, 1972.
2. Robert J. Reilly - *Tolkien and the Critics*, University of Notre Dame Press, London, 1969.
3. Humphrey Carpenter, editor - *The Letters of J.R.R. Tolkien*, George Allen & Unwin, London, 1981.
4. J.R.R. Tolkien - 'Over Sprookjesverhalen', inleiding tot de *Sprookjes*, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1977.
5. Edmund Fuller - 'The Lord of the Hobbits' in *Tolkien and the Critics.*
6. J.R.R. Tolkien - *Nagelaten Verhalen*, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1981.
8. Idem.
9. H. Carpenter - Het Leven van J.R.R. Tolkien, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1978.
10. H. Carpenter - *The Letters of J.R.R. Tolkien.*
11. Idem.

Enkele verwijzingen

Jacq Firmin Vogelaar, *Alle vlees*, Amsterdam 1980.
Philip Castle, *Airflow*, Limpsfield, 1980.
The Fantastic Art of Boris Vallejo, New York 1978.
The Fantastic Art of Frank Frazetta, London 1976.
Frank Frazetta Book Two, London 1977.
Mario Praz, *The Romantic Agony*, Oxford University Press 1933.
Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Verlag Rote Stern 1979.
F. Sierksma, *De roof van het vrouwengeheim, 's-Gravenhage 1962.*
F. Sierksma, *Religie, Sexualiteit & Agressie*, Groningen 1979.
R.M. Berndt, *Djanggawul. An aboriginal religious cult of North-Eastern Arnhem Land*, London 1952.
Verrier Elwin, 'The Vagina Dentata Legend' in: The British Journal of Medical Psychology, 1943, Vol. XIX, pp. 327-454.
Robert Gessain, 'Vagina Dentata dans la clinique et la mythologie', in: *La Psychanalyse*, 1957 nr. 3, pp. 247-295.



Ik draag verhalen over die anders verloren gaan
Eric Hulsens en Peter van den Hoven in gesprek met Ype Poortinga

Dr. Ype Poortinga (geb. 1910) studeerde letteren in Groningen en promoveerde op een vergelijkend onderzoek naar de thematologie van het Friese Volkstoneel. In 1938 ging hij werken aan de toen net opgerichte Fryske Akademy in Leeuwarden, werd na verloop van tijd adjunct-directeur en bleef dat tot aan zijn pensioen in 1975. Lange tijd stond hij aan het hoofd van de afdeling Friese woordenboeken en literatuurkunde. Zijn literair-historische belangstelling, die altijd een van de drijfveren van zijn werk is gebleven, richtte zich sterk op de volkskunde en behalve de publicatie - met anderen - van enkele woordenboeken, verzorgde hij vele artikelen over leven en literatuur van de Friese volksgemeenschap.

Niet alleen als wetenschapper, ook als schrijver was hij actief. Zo publiceerde hij onder andere de historische romans *Elbrich* (1947), een verhaal dat zich in de beginjaren van de 80-jarige oorlog afspeelt met op de achtergrond de problemen met de toenmalige huwelijkswetgeving waarvoor hij drie jaar later de Gysbert Japicxprijs van de Provincie Friesland kreeg uitgereikt, - en *Duveldei op Grienlân* (1967), over in de achttiende eeuw in het Noorden gestrande walvisvaarders waar een etnografische studie over de eskimo-cultuur aan voorafging. Verder schreef hij verhalen, gedichten en een aantal toneelstukken voor het Friese Amateurtoneel.

Zijn werk op de Fryske Akademy en volkskundige interesse bracht hem ertoe een archief aan te leggen van Friese volksverhalen uit de vorige eeuw voor zover die verzameld waren. Het belangrijke boek van Waling Dijkstra, *Uit Friesland's Volksleven* dat aan het eind van de vorige eeuw verscheen, gaf hij in een reprint in 1966 opnieuw uit en schreef er een inleiding bij.[1.] Deze heruitgave gaf hem het idee ook de verzamelde volksverhalen uit te geven. Met behulp van de wereld - catalogus van typen volksverhalen, geschreven door de Fin A. Aarne en de Amerikaan S. Thompson, begon Ype Poortinga de volksverhalen die hij uit archieven en tijdschriften naar boven haalde te klassificeren en wat betreft de spelling aan te passen. Zijn streven naar volledigheid en verlangen een complete collectie verhalen uit te kunnen brengen leidde er toe dat hij 'de boer op ging' om bepaalde typen die bijvoorbeeld wel in het Nederlands bij Waling Dijkstra voorkwamen maar waarvan geen Friese variant voorhanden was op te sporen. In het begin van de zeventiger jaren ontdekte hij enkele mensen die nog veel volksverhalen en sprookjes van vroeger kenden. Vanaf die tijd bezoekt hij regelmatig verschillende volksvertellers en legt hun verhalen vast, eerst op de band, later via transcriptie op papier.

Ype Poortinga.

Het resultaat daarvan is de serie *Fryske Folksferhaelen*, een indrukwekkende reeks boeken waarvan er nu zes zijn verschenen. De eerste verzameling verhalen heet *De ring fan it ljocht* (1976) en werd door Theun de Vries vertaald: tot nu toe is *De ring van het licht* het enige deel dat in het Nederlands verkrijgbaar is. Het boek bevat een kort nawoord over de ontstaansgeschiedenis, een lijst van vertellers en vertelsters en een typenregister. Deel 2 en 3 van de serie, *It fleanend skip* (1977) en *De held en de draek* (1978) bevatten verhalen van twee Friese meestervertellers, resp. Steven de Bruin en Roel Piters de Jong. In deze boeken heeft Ype Poortinga uitvoerige studies opgenomen over de beide vertellers en hun achtergronden. Inmiddels staat het zevende deel te verschijnen dat de serie zal besluiten, terwijl een commentaardeel, met informatie over de verschillende vertellers, de vertelsituaties en de verhaaltypen, overwogen wordt.

Een belangrijk project, dat is zeker, maar met de belangstelling buiten het Friese taalgebied valt het tot nu toe nogal tegen.

En dat is niet terecht. Bij het verschijnen van *De held en de draek* schreef Geert Mak daarover in De Groene Amsterdammer:

> Het is overigens merkwaardig dat zo rond Sinterklaas in Nederland sprookjesboeken al of niet voorzien van enige priegeltekeningetjes van een bekende kunstenaar in alle media worden gepousseerd en als kadetjes over de toonbank vliegen, terwijl het verschijnen van deze fraai uitgegeven serie buiten Friesland nauwelijks is opgemerkt. Hollands cultuurimperialisme, of gewoon de klamme ons-kent-ons geborneerdheid van de Randstad? Vreemd blijft het. Poortinga's project signaleert, zonder dat bewust te willen, die tegenstelling echter ook op een ander terrein. Uit zijn boeken blijkt opeens weer eens wat voor schat aan kleurrijke verhalen bij oude mensen verborgen ligt en hoe sterk de huidige, door jongeren gedomineerde cultuur dat negeert en wegdrukt. In de rest van Nederland is men zich blijkbaar nog steeds niet bewust van het feit dat over 10, 20 jaar deze culturele inbreng is uitgestorven. Het is verbazingwekkend dat in een land dat zich de benen uit het lijf rent voor iedere verzakte trapgevel verder geen enkel project à la Poortinga bestaat. En dat terwijl de tijd dringt. Een goed volksverhaal valt momenteel alleen nog maar bij bejaarden te horen, en dan nog alleen als de televisie niet aan staat.[2.]

Reden genoeg om Ype Poortinga in Leeuwarden te bezoeken en met hem te praten over de achtergronden van de serie *Friese Volksverhalen* waaraan hij al een decennium met grote inzet werkt en die, gelukkig, steeds meer waardering ondervindt, ook internationaal.

Zijn er, naar aanleiding van het door U gehanteerde typenregister, specifieke lacunes of andere zaken die opvallen; is er bijvoorbeeld veel wat definitief verloren gaat of is gegaan?

Dat is moeilijk om exact aan te geven, maar er is toch wel het een en ander over te vertellen. Toen ik, in 1971 geloof ik dat het was, een oproep in de kranten plaatste om in contact te komen met vertellers die nog veel oude verhalen kennen ben ik met een aantal van hen gaan praten en sindsdien ontdek ik steeds nieuwe mensen, soms hele families, die een schat aan volksverhalen bezitten. Ja, hoe gaat dat, je wordt doorverwezen, de een kent de ander. In mijn adressenboekje heb ik namen van vertellers staan bij wie ik nog op bezoek moet. Ongetwijfeld komt daar nog wel het een en ander uit en ik ben steeds gespitst op nieuwe ontdekkingen, maar in het algemeen kun je zeggen dat het een aflopende zaak is. Tenminste wat het wondersprookje betreft. Dat is overigens niet vreemd want je merkt dat overal, het is een internationaal verschijnsel en het zou mij vreemd voorkomen als het hier in Friesland anders was.

Uit het typenregister handhaven zich vooral de wat men in het Duits *Schwänke* noemt, tenminste wanneer ze niet al te archaïsch zijn. *Schwänke* zijn grappige, soms leerzame vertellingen, vaak met een locaal of regionaal tintje. Je hebt ze in allerlei soorten en maten, maar het is vaak heel moeilijk om te achterhalen wanneer ze ongeveer zijn ontstaan. Je komt zelden een dateerbare *Schwank* tegen, maar er zijn voorbeelden. Zoals het verhaal van een man die heeft gehoord dat je via de telegraaf boodschappen kunt versturen. Hij wil zijn zoon een paar laarzen zenden en hangt die aan de telegraafdraden in de veronderstelling dat het dan wel goed komt. Er komt een bedelaar langs die de laarzen uitstekend kan gebruiken en ze meeneemt. De man merkt dat de laarzen weg zijn en denkt dat die inmiddels naar zijn zoon zijn verzonden. Hij is dan ook stomverbaasd als hij later verneemt dat die de laarzen helemaal niet heeft ontvangen. Zo'n verhaal is een voorbeeld van een dateerbare *Schwank*, vóórdat de telegraaf er was kan dit verhaal onmogelijk verteld zijn. Wat wel voorkomt is dat *Schwänke* in de loop van de tijd aangepast worden, in principe blijven het dezelfde vertelsels maar ze worden geactualiseerd. Voorbeelden daarvan zijn te vinden in de verzameling van Ethel Portnoy: *Broodje Aap.* Alle soorten verhaal die in dat boek voorkomen ben ik ook hier tegengekomen.

Een ander type verhalen dat zich door de jaren heen heeft weten te handhaven is het zogenaamde *leugenverhaal*: een grappig vertelsel waarbij naar hartelust gefantaseerd wordt. Er zijn er bij van zeer oude oorsprong die in allerlei varianten ook in moderne versies zijn terug te vinden. In de afdeling 'Zo waar als Wopke leeft' in *De ring van het licht*[3.] heb ik ren aantal leugenverhalen opgenomen van Jan Hepkes Wouda, die men ook wel de Münchausen van Surhuisterveen noemde. Een bekend verteller en een groot fantast die veel verhalen heeft verzonnen. Jan Hepkes was, voor de oorlog, een handelaar in huiden die overal kwam en als hij de kans kreeg volop vertelde. Hij heeft zich zeker gebaseerd op oude volksverhalen maar zijn leugenvertellingen zijn ook op te vatten als nieuwe varianten op oude motieven. Van hem heb ik in de loop van de tijd, via mensen die hem hebben gekend, mappen vol materiaal verzameld.

Tekeningen van G. van der Meer uit *De ring van het licht.*

Ik heb het geluk gehad een paar heel grote vertellers te ontmoeten en ik kan geloof ik wel zeggen dat ik dankzij hen een gelijkmatige verdeling over vrijwel alle typen volksverhalen heb verkregen. Maar het blijft natuurlijk altijd mogelijk, en daar kom je maar heel moeilijk achter, dat het een en ander verloren is gegaan. Hoe serieus je het ook aanpakt, de factor toeval blijft een grote rol spelen.

Op dit moment ben ik bezig met een katholieke boerenfamilie uit Gaasterland. Daar zijn tot nu toe een hoop typen verhalen uitgekomen die ik nog niet in mijn verzameling had. De familieleden die verteld hebben kennen vrijwel geen wondersprookjes, maar wel heel veel *Schwänke* en leerzame verhalen, terwijl er ook nogal wat oorsprongverhalen bij zijn. Daarbij speelt de godsdienstige gezindheid van de familie een rol, ik heb een aantal heiligenlegenden opgetekend die onder protestanten niet bekend zijn. Dat er zoveel verhalen uit deze familie komen heeft waarschijnlijk te maken met de omstandigheid dat de katholieke families in de Friese Zuid-west-hoek vroeger behoorden tot de zogenaamde voorname boerenfamilies, een kleine, relatief gesloten groep met echter veel onderling contact. De families kenden een groot gezelligheidsleven, waren over het algemeen zeer kinderrijk en er werden dus nogal wat visites afgelegd waarbij men elkaar veel verhalen vertelde. De drie leden van de familie die ik tot nu toe heb bezocht herinneren zich nog dingen van zo'n 150 jaar geleden en als ze vertellen komt er een hele familiegeschiedenis naar boven die is neergeslagen in allerlei gezegdes, veel historisch-anecdotische verhalen - de zogenaamde ‘ware’ verhalen dus, gebaseerd op situaties uit de werkelijkheid - maar ook veel spreuken, liederen enzovoorts. Ook datgene dat niet tot de sprookjes behoort verzamel ik, al doe ik er op dit moment niet zo veel mee. Het is belangrijk materiaal en ik zou te zijner tijd graag eens allerlei liedjes en rijmpjes uitgeven.

Voorlopig ben ik met deze familie nog wel een tijdje bezig. Bij één van de familieleden ben ik nu vijf keer geweest, maar er komt zoveel uit dat het er net zo goed vijftig kunnen worden. Je weet niet wat er naar boven kan komen, maar als het toeval een handje helpen wil ontdek ik nog wel nieuwe dingen.

Kun je zeggen dat de Friese verhalenschat uit het repertoire dat u bij elkaar hebt gebracht bepaalde typen of genres accentueert ten opzichte van het buitenland?

Wat de inhoud van de verhalen betreft geloof ik niet dat er zoveel verschillen zijn met bijvoorbeeld Engeland, Duitsland of de Scandinavische landen. Toch zijn er wel specifieke Friese vertellingen bij. Ik doel dan onder andere op het genre van de zogenaamde *hannemaaiersverhalen*, vertellingen over wat vroeger de gastarbeiders uit het oosten waren: seizoenmaaiers die uit het Hannoverse, uit Oostfriesland en Westfalen hier op het land kwamen werken. De Friese bevolking heeft in die tijd allerlei onnozelheden en dommigheden op deze hannekemaaiers geplakt. Hanne betekent hals, sukkel. Ze werden meest *poepen* genoemd die, omdat ze uit een andere streek kwamen, alles niet zo goed verstonden, weinig of geen ervaring met water hadden, dus niet konden schipperen enzovoorts. Een van die verhaaltjes gaat als volgt:

> In het waterland stonden eens twee poepen gelijk-op te maaien. Het was pal bij een meer en er was een schip bezig te laveren, maar daarvan hadden de poepen geen flauw benul. Op een gegeven ogenblik zeilde het schip recht op hen af, het schuim voor de plecht. De schrik sloeg hen om het hart. De een riep: ‘Hij komt op het land. Jij naar deze kant en ik naar die.’ Ze renden als dol opzij, de zeisen lieten ze liggen. Maar onderwijl ging het schip door de wind, en toen riep nummer één tegen zijn makker: ‘Kom maar weer hier - het schip heeft zich bedacht.’[4.]

Behalve deze hannekemaaiersverhalen heb je hier ook nog de Dokkumers, verhalen over de inwoners van Dokkum. Terwijl de hannekemaaiersverhalen voorbeelden zijn van individuele domheid, dat wil zeggen dat ze nooit over grote aantallen mensen gaan, maar over enkele van hen, zijn de Dokkumers vertellingen die over kollektieve domheid gaan. De hele burgerij, of in ieder geval een belangrijk deel daarvan, bijvoorbeeld de vroedschap, haalt dwaze en domme streken uit. De Dokkumers denken dat ze iets slims hebben bedacht, maar telkens weer blijkt het grote dwaasheid te zijn. *Goede raad is duur* heet een van die spotverhalen:

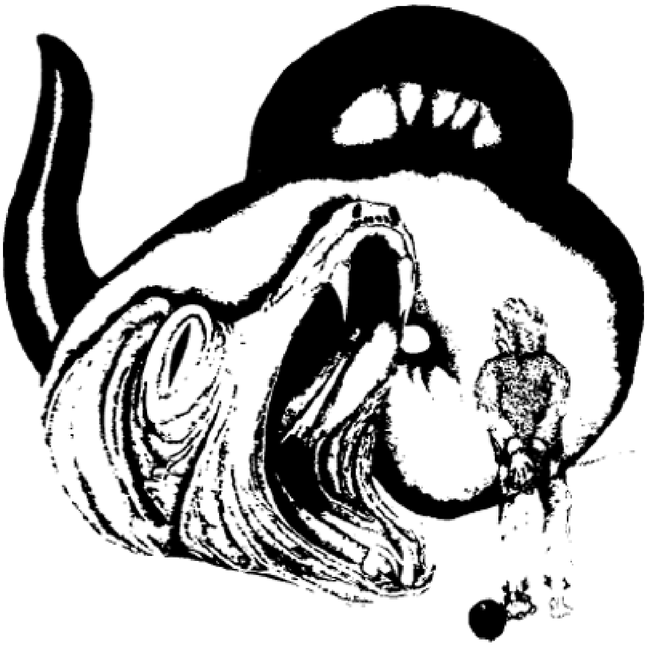
> De stad Dokkum werd eens belegerd en toen begon de vijand met kanonnen op de stadswal te schieten. Het leek wel dat ze daar een bres in zouden schieten. De Dokkumers konden al spoedig geen tegenweer meer bieden, want hun kogels waren op. In de vroedschap zaten ze daarover zwaar in zak en as. Tenslotte zei er één: ‘Ik heb er vannacht eens over liggen piekeren, en ik geloof dat ik het gevonden heb: we

> moeten ze met hun eigen wapens verslaan. Weet je wat we doen? We laten een oproep uitgaan naar de bewoners van onze goede stad, dat ze alle spiegels moeten inleveren die in hun huizen hangen. Die laten we langs de stadsmuren neerzakken, dan kaatsen de kogels weer terug!'[5.]

Ja, waarom wordt domheid door de bevolking altijd op een bepaalde groepering gefixeerd? Daar is geen eenduidige verklaring voor. Waarom kennen we de Belgenmoppen of de vertelsels over de gierige Schotten? Als zulke verhalen een oorsprong hebben gevonden, gaan ze een soort eigen leven leiden, ze werken door en er ontstaan steeds nieuwe varianten. Op een of andere manier heeft dat, denk ik, toch iets van doen met het maken van kollektieve afspraken.

Hoe zit het met de sociale plaats van de volkssprookjes, hoe zijn ze ontstaan, en door wie en bij welke gelegenheden werden ze verteld?

Het probleem van het ontstaan van de volksverhalen is zeer complex, men is het er niet over eens, en wetenschappelijk bestaan er verschillende theorieën; het is een oud strijdpunt. Sommige verhalen, voor zover dat nog na te gaan is, zijn zeer oud, en zijn bijvoorbeeld terug te voeren op oude mythologische verhalen of er zijn elementen aan te wijzen die iets te maken hebben met Griekse legenden. Je hebt vaak aanwijzingen, maar zekerheid verkrijg je maar zelden. Bovendien is er dan ook nog het probleem van de wisselwerking tussen de orale literatuur en de gedrukte literatuur. Bepaalde versies van volksverhalen die ooit in boeken zijn neergeslagen kunnen weer in het orale circuit terecht gekomen zijn. De Finse school bijvoorbeeld, die vooral historisch-geografisch te werk is gegaan en veel gewerkt heeft met het monograferen van verhaaltypen, die zag het vooral in de orale overlevering. Maar nogmaals, het is een complexe zaak. Wat de Friese volksliteratuur betreft, vooral die uit de vorige eeuw, is het zeker zo dat er veel van is terechtgekomen in het orale circuit. Van de andere kant zit er in de volksliteratuur vooral die van de 19e eeuw ook een hoop dat uit het orale circuit afkomstig is.



Tekeningen van G. van der Meer uit *De ring van het licht.*

Diegenen die mij volksverhalen verteld hebben komen zo'n beetje uit alle sociale kategorieën. Het zijn mensen met heel verschillende beroepen en een ongelijke ontwikkeling, zoals boeren, arbeiders, schippers, dominees, leraren, huisvrouwen, journalisten. Maar je kunt wel zeggen dat ze allemaal afkomstig zijn uit of in ieder geval hun verhalen hebben opgestoken in een volksaardig milieu, een milieu waar de volkse cultuur en traditie werd hooggehouden.

Ik heb het geluk gehad enkele meestervertellers te ontmoeten, die mij zeer veel verhalen hebben verteld. Een daarvan is Steven de Bruin, een sportvisserijdeskundige, die in zijn jeugd een geweldig vertelmilieu heeft meegemaakt. Zijn moeder stamde af van de heidebewoners die veel wondersprookjes en balladen vertelden, een vruchtbaar gebied ook voor allerlei griezelverhalen en vertellingen over duivels en geesten. Via zijn vaderskant kent hij de natuurmythen en oorsprongverhalen. Zijn vader was turfschipper, die met zijn collega's in het veen veel tijd moest doorbrengen met wachten. 's Avonds zochten de schippers elkaar op en in de roef van het schip werd er dan verteld. De Bruin heeft een groot geheugen en is in staat verhalen vaak tot in de kleinste details weer te geven.

Een andere verteller die ik heb ontmoet en die, zoals wij zeggen, een geweldige *opsluiting* heeft, dat wil zeggen een zeer groot geheugen, - is Roel Piters de Jong. Zijn vader was huisslager en woonde midden tussen de arme turfgravers, veel analfabeten die een massa volksverhalen kenden. Als de mensen bij hen thuis kwamen om af te rekenen, ging dat vrijwel altijd gepaard met het vertellen van verhalen. Je moet je ook bedenken dat er vroeger veel meer tijd over was om te vertellen. 's Avonds, zeker in de winteravonden, als men bij elkaar zat - vaak in het donker want er was geen licht omdat men er het geld niet voor had - werd de tijd voor het slapengaan doorgebracht met vertellen en verzinnen van verhalen.

Volksverhalen waren vroeger een vorm van sociaal amusement. Ze werden verteld bij bepaalde gelegenheden of op speciale plaatsen. Zo had je vaak in de boerenstal, op de voorgang zoals dat genoemd werd, een *bûthúsbank*, waar - vooral's winters - boerenarbeiders of renteniers met elkaar zaten te ‘buurten’. Het was een plek waar heel wat werd uitgewisseld. Het is bekend dat dergelijke vertellersplaatsen ook te vinden zijn geweest bij cichorei-drogerijen, waar op een warm plekje mensen samenkwamen om de tijd door te brengen. Maar ook smederijen, of wagenmakerijen waren plaatsen waar mensen elkaar wisten te vinden om verhalen uit te wisselen. En verder zijn er natuurlijk de bekende *leugenbanken*, die je vaak bij havens vindt. Daar troffen vertellers elkaar die graag sterke verhalen vertelden, de zogenaamde snoekverhalen. Dit soort leugenverhalen zijn altijd heel geliefd geweest, vooral omdat die vertelsels zo konden uitdijen, de snoek werd steeds groter... Over het algemeen is het zo dat, ook als ik verhalen heb gehoord van bijvoorbeeld een dominee of een onderwijzer, mensen dus uit een hogere sociale kategorie - deze mensen hun verhalen nog kennen van vroeger, uit het milieu waarin ze zijn opgegroeid. Zo heb ik een aantal verhalen van een dominee van wie werd verteld: ‘*hij hat yn 'e stront stien*’; zijn vader was mestschipper en als kleine jongen ging hij vaak met hem mee op zo'n binnenscheepke dat mest vervoerde. Zo heeft hij die volksaardige verhalen leren kennen.

Het woord volksaardig komt regelmatig, ook in Uw boeken, naar voren. Wat bedoelt U daar precies mee, wanneer is een verhaal volksaardig?

Een volksaardig verhaal stamt uit een volksaardige cultuur. Die cultuur hangt samen met een bepaald milieu, maar dat milieu hoeft niet altijd, zoals misschien voor de hand ligt, tot de sociaal lagere klasse te behoren. Ook een, wat men zou kunnen noemen voornaam boerengeslacht, voortgekomen uit de traditie van een oude cultuur, kan volksaardig zijn, geworteld in volkse gebruiken en gewoonten. Dat volksaardige zit hem denk ik in de overgeleverde stijl, een bepaalde verhevendheid die des volks is. Ik denk dat het oudere volk, van vóór de industriële revolutie, een bepaalde cultuur bezat die je nu niet meer aantreft. Met dat oudere volk bedoel ik mensen die, onder andere beroepsmatig, maar dat niet alleen - in een lange traditie leven en aldus borg staan voor een bepaalde culturele overlevering. Dat tref je veel aan bij vakmensen, handwerkslieden bijvoorbeeld die het vak van vader op zoon hebben geleerd door over-levering.

Belangrijk hierbij is te bedenken dat er bij deze overlevering méér wordt overgedragen dan alleen het vak. Dat gaat namelijk gepaard met een bepaalde stijl, met bijvoorbeeld allerlei zegswijzen, spreekwoorden, verhalen, voorstellingen, gebruiken enzovoorts. Deze stijl noem ik volksaardig.

Ik denk dat de industriële revolutie, met name door de mechanisering waarbij de vakman tot een lopende-band-arbeider is geworden, aan deze volksaardige cultuur een eind heeft gemaakt. Er valt niks meer over te dragen.

Tekeningen van G. van der Meer uit *De ring van het licht.*

Kijk, vroeger werd buiten de school om een heleboel doorgegeven aan opgroeiende jongeren. Nu is dat niet meer zo. Bepaalde gemeenschappen, bijvoorbeeld homogene boeren- en arbeidersgemeenschappen - waarbinnen overigens best verschillen in welstand, en dus in sociale klasse kunnen zijn - hadden een lange traditie van cultuur, van stijl. Levenservaring speelde daarbij een grote rol, veel en veel meer dan nu. Nu zijn het de boeken die kennis en ervaring overdragen, en dat is toch wel anders.

De oude, vooral niet-stedelijke cultuur van vroeger die voortkwam uit een lange traditie, en die enigszins gesloten was - zoals je in Friesland had, wat zeker ook te maken heeft met geografische aspecten - die volksaardige cultuur is door de atomisering van de hele maatschappij veelal weggevallen. Ik vind dat jammer, maar ik zeg er meteen bij dat ik geen romanticus ben. De maatschappij ontwikkelt zich, en er is veel gedoemd te sterven. Voor zover er nog volksaardige verhalen leven, verhalen die niet literair zijn, maar volks - en dat is bepaald iets anders dan plat of vulgair, - dus voortkomend uit een volkse cultuur, probeer ik die verhalen op te sporen en vast te leggen.

Zijn de volksverhalen die U hebt verzameld vooral voor volwassenen bedoeld of zijn er ook specifieke kindersprookjes bij?

De verhalen zijn meest voor volwassenen bedoeld, maar toch ook voor kinderen. Als er vroeger verteld werd waren kinderen vaak aanwezig, en soms hield men er wel rekening mee door bepaalde passages in te korten, weg te laten of te veranderen. Ik denk dat de gruwelijkheden dan wat werden weggesnoeid en de sexualia verwijderd. Maar natuurlijk waren er genoeg situaties dat kinderen verhalen hoorden die eigenlijk niet, of niet zó, voor hen bestemd waren, dat was moeilijk te voorkomen al probeerde men dat wel. Roel Piters de Jong bijvoorbeeld lag vaak in de bedstee als bij hem thuis in de kamer mensen kwamen vertellen. Hij was geweldig nieuwsgierig naar die verhalen en wilde ze graag horen. Het gebeurde wel dat zijn ouders dan even achter de bedsteedeurtjes keken om te zien of hij sliep. Hij hield zich slapend en luisterde even later gretig naar alle verhalen.

Die scheiding tussen verhalen voor volwassenen en voor kinderen is dus niet zo duidelijk te trekken. Toch zijn er vertellers geweest die vooral voor kinderen vertelden. Meestal waren dat vrouwen. Van een verteller heb ik gehoord dat zijn grootmoeder veel verhalen aan kinderen vertelde om ze van de straat af te houden. En ook Martje de Vries, een nicht van

Theun de Vries, van wie ook een aantal verhalen is opgenomen in *De ring van het licht*, vertelde vooral voor kinderen. Maar dan niet de typische kindersprookjes zoals wij ze nu kennen, zoals Sneeuwwitje, Doornroosje, Hans en Grietje of Klein Duimpje; dat zijn de boeksprookjes. In mijn archief komen dit soort kindersprookjes heel weinig voor.

Verandert U wel eens iets aan de teksten voordat ze in boekvorm verschijnen?

Ik leg alles op band vast en daarvan maak ik een letterlijke transcriptie, daarbij verander ik dus niets. Maar wanneer ik verhalen in een boek opneem dan komt het voor dat ik iets wijzig, maar in mijn ogen zijn dat ondergeschikte aanpassingen die de inhoud van het verhaal onverlet laten. Een bepaalde, overigens heel aardige spreektaal zoals bijvoorbeeld: ... *ik ga weg, zegt-ie, en hij ging weg en toen-ie wegging zegt-ie ...*, die pas ik aan. Maar alles wat typisch is voor de volksverteltrant, bepaalde woorden die het ritme bepalen en zo, probeer ik zoveel mogelijk te handhaven. Ik ga ook zeker niet rigoureus te werk maar omdat de verhalen in een boek komen, en dus gelezen moeten worden - toch iets anders dan er naar luisteren - breng ik hier en daar kleine veranderingen aan. Daar kan men kritiek op hebben, maar ik zie de serie *Friese volksverhalen* als familieboeken, en die moeten leesbaar zijn zodat er zoveel mogelijk in verschillende situaties gebruik van gemaakt kan worden. Dat is ook de reden waarom ik bepaalde lastige hollandismen, die Friezen soms gebruiken en die wij hier toch niet fraai vinden, aanpas. Net zo als slordig taalgebruik.

Maar de intonatie, het taalritme dat eigen is aan de verteller, dat probeer ik zoveel mogelijk te handhaven. Met de mimiek en de gebaren ligt dat weer anders. Ik vind die eerlijk gezegd niet zo wezenlijk. Er zijn vertellers bij die stokstijf op een stoel zitten, die vrijwel geen mimiek hebben. De stem, die is belangrijk, en die is ook heel verschillend, maar de mimiek van de mensen hier in het noorden is niet zo levendig, je hebt er van die droge, bijna koude vertellers bij. In het zevende deel, dat in 1982 verschijnt, komt een van de grootste leugenvertellers aan het woord, nou, dat is een heel droge verteller. Maar voor dat type verhalen is zo'n verteltrant zeer functioneel. Over het algemeen heb je hier rustige vertellers. Het kan per streek wat wisselen. Zo is ‘de klei’ veel rustiger dan wat wij ‘de wouden’ noemen. De ‘geestgronden’ vertellen weer vlugger en hebben ook een andere, aparte intonatie.

Ik schrijf de banden altijd zelf af. Het is een vreselijk karwei, maar ik vind dat toch de beste oplossing. Als je het aan anderen overlaat loop je gauw de kans dat er fouten worden gemaakt. Ik ken de vertellers, ik ben er bij geweest, ik versta ze, ik ken de hele kontekst, het timbre van de stem, en dat maakt dat je fouten voorkomt.

Wat betreft de opname van sterk erotische verhalen of verhalen waar de scatalogie een rol speelt aarzel ik weleens. Ik ben bepaald niet preuts maar soms is het me al te gortig en leg ik een verhaal ter zijde. Als ik een verhaal opneem, dan altijd volledig, ik zwak nooit iets af. Ik zie de waarde voor de volkskunde er zeker wel van in, en het blijft ook bewaard, op band of uitgeschreven. Het hele archief is voor iedereen die wetenschappelijk of anderszins geïnteresseerd is altijd beschikbaar.

We hebben het tot nu toe vooral gehad over fictie, maar er zijn natuurlijk ook veel verhalen die historisch zijn en een onderdeel vormen van de orale geschiedenis. Verzamelt U die ook?

Tekeningen van G. van der Meer uit *De ring van het licht.*

Ja, je komt veel van die zogenaamde ‘ware verhalen’ tegen die gebaseerd zijn op historisch-anecdotische gebeurtenissen uit het verleden van iemand of een bepaalde groep mensen. Een aantal van die ware verhalen heb ik gebundeld in *Och myn leave jonge*, dat indertijd door de Friese Pers is uitgegeven. Het eerste verhaal dat daarin is opgenomen is van een seizoenarbeider die van de heide komt en zich als maaier verhuurt op de klei; een boer neemt hem aan en begint een wedstrijd wie de beste maaier is, een competitie met noodlottige afloop. Het is een schitterend verhaal dat de man die het mij vertelde waarschijnlijk zijn hele leven lang aan iedereen verteld heeft. Daardoor heeft het verhaal een perfecte vorm gekregen, er mankeert niets aan, het is bijna een novelle. Soms kom je zulke verhalen tegen, die door de geschiedenis hun eigen inhoud en vorm hebben gekregen. Zo'n vertelling is bijna een object-trouvé te noemen, zoals je die in de poëzie of de beeldende kunst tegen kunt komen.

Ik heb veel historische verhalen verzameld en als ik tijd had zou ik wel vijf van dergelijke bundels met ‘ware verhalen’ kunnen samenstellen. Er is veel bij dat voor de geschiedschrijving heel interessant is. Ik hoop er nog aan toe te komen.

Jaren geleden ontmoette ik een man die veel volkssprookjes vertelde maar ook allerlei verhalen over zijn eigen wonderlijke leven. Hij woonde vroeger op de heide en moest op allerlei verschillende manieren aan de kost zien te komen. Het armoedige leven bestond uit schooien, seizoenwerk, biezenmatten vlechten, dan weer dit dan weer dat, je kunt het zo gek niet bedenken of hij had het gedaan. Soms ook reisde hij half Nederland en België af om mollen te vangen voor de boeren. Voor de eerste wereldoorlog trok deze man naar Duitsland als seizoenarbeider, daar werkte hij een tijdje en als zijn geld op was, trok hij weer verder naar het oosten, tot ver in Polen, waar hij mensen uit allerlei streken ontmoette die ook hún verhalen meebrachten. En zo kreeg hij een actieradius aan verhalen dat tot aan de Oekraïne reikte.

Deze man heeft me veel uit zijn avontuurlijke leven verteld, mappen vol materiaal heb ik ervan, tientallen bandjes die ik nog moet uitwerken. Uit al die wonderlijke verhalen die vrijwel allemaal berusten op historische gegevens zou ik nog graag eens een Vie Romancee of iets dergelijks maken, een vrije biografie over zijn leven.

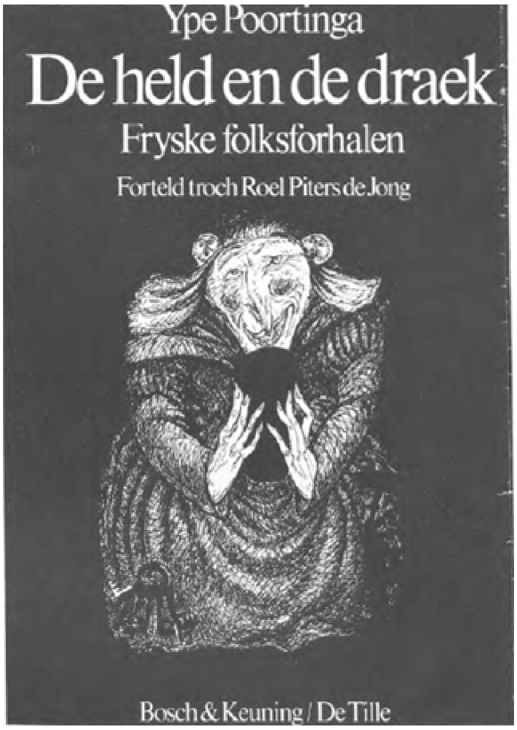
Die ‘ware’ verhalen geven soms een beeld van sociale bewegingen van vroeger, van het opkomend anarchisme en socialisme, zoals je dat kunt lezen in het boek van Imke Klaver, *Herinneringen van een Friese landarbeider*[5]. De sociale problematiek vind je ook in andere verhalen. Roel Piters de Jong, die een sterk gevoel voor onrecht en rechtvaardigheid heeft, vertelde mij veel verhalen waarin je spanning kunt bemerken tussen de boeren en de landheren, of tussen arbeiders en turfbazen. Voor zover ik kan nagaan zit die sociale bewogenheid echter minder in de echte wondersprookjes. Sprookjesuitleggers uit de DDR halen uit die wondersprookjes nog heel wat sociaals, maar ik geloof dat je het betrekkelijke daarvan moet inzien. In het algemeen streeft de held naar verandering van zijn situatie en is hij aan het einde een prins of koning geworden, maar de orde wordt wel gerespecteerd. Ik geloof dat in de *Schwänke* meer de satire op de hogere klasse zit, meer dan in de wondersprookjes. Satire die zich richt tegen de clerus - de pikante pastoorsverhalen en de spotvertelsels over de dominees - tegen de rijke boeren, de veenbazen, de kleine fabrikanten. Men had hier vroeger veel absenteïsme, de rijke landheren woonden in de grote steden en kwamen alleen om de pacht te innen. Erg geliefd waren ze niet. Ze vertrokken zo snel mogelijk weer naar de stad, maar het volk zette ze in verhalen dagelijks te kijk.

Op dit moment ben ik bezig een boek samen te stellen voor de bovenbouw van de basisschool, waar een aantal van deze ware verhalen in verzameld is. Ik doe dat in opdracht van een organisatie voor leermiddelen. Het boek moet een beeld geven van het Friesland van vroeger, in het Fries, voor Friese scholen. Ik probeer zoveel mogelijk verschillende verhalen op te nemen, zoek naar verscheidenheid van type en streek waaruit ze afkomstig zijn, en ga daarbij uit van de interesse van de leeftijdsgroep. Het is belangrijk dat er dergelijke boeken verschijnen en in het onderwijs worden gebruikt. Je geeft er het verleden mee door, en daarmee herstel je iets van de functie die de verhalen vroeger hadden.

Welke betekenis heeft de serie Friese Volksverhalen binnen de Friese cultuur van dit moment?

De boeken worden door een breed publiek aangeschaft. Veel onderwijzers, maar ook veel studenten die straks les gaan geven, kopen ze omdat ze op zoek zijn naar bruikbare vertelstof in de klas. Veel jongeren dus, die belangstelling hebben voor het Friesland van vroeger en geïnteresseerd zijn in volkscultuur en volksverhalen, maar natuurlijk ook veel ouderen die bepaalde verhalen of varianten daarvan vroeger hebben gehoord of zelf verteld. En verder worden de verhalen vaak als bron gebruikt voor andere culturele activiteiten. Zo heeft een leraar muziek op een Pedagogische Akademie een keer een muzikale bewerking gemaakt van een verhaal uit *De foet fan de reinbôge*; de Friese schoolradio heeft een tijdlang maandelijks een hoorspelletje uitgezonden, gebaseerd op verhalen uit de boeken; er is een poppenkastgezelschap dat enkele verhalen heeft gebruikt als basis voor enkele producties; mensen die actief zijn binnen de regionale volksmuziek hebben balladenbewerkingen gemaakt van vertellingen en het gebeurt zelfs dat ze me vragen of figuren uit verhalen gebruikt mogen worden om praalwagens in optochten op te tuigen. Kortom, de boeken worden zeer gevarieerd gebruikt en ik vind dat bijzonder aardig. Er is nu één deel in het Nederlands vertaald, en ik hoop dat het er in de toekomst meer worden. Theun de Vries heeft het moeilijke karwei van de vertaling voortreffelijk geklaard. Want om volkstaal om te zetten in voor iedereen leesbare taal is vaak nog moeilijker dan literatuur vertalen. Theun de Vries is erin geslaagd om het volksaardige van de verhalen te bewaren en de juiste toon te treffen, al gaat er natuurlijk wel iets verloren, dat kan niet anders. Hij heeft zich overigens altijd al voor Friese volksverhalen geïnteresseerd; zijn eerste boekje was een verzameling Friese sagen. Ook in ander werk van hem, zoals in *De Friese Postkoets*, tref je soms verwerkingen aan van Friese vertelstof; in *Stiefmoeder Aarde* kun je hier en daar merken dat hij *Uit Friesland's Volksleven* van Waling Dijkstra goed heeft gekend.

Als ik mensen benader die waarschijnlijk veel verhalen kennen, zijn dat meestal oudere mannen en vrouwen die een heel leven achter de rug hebben. Bij een eerste kontakt zeg ik dat ik heel geïnteresseerd ben in volksverhalen en dan is de reactie wel eens: och, daar weet ik niet zoveel meer van, dat is allemaal zo lang geleden, moet dat nou? En hoewel ze in het begin wat sceptisch op mijn vraag reageren, dring ik toch aan, zeker als ik weet dat iemand veel verhalen moet kennen. Ik vertel dat verhalen over vroeger belangrijk zijn, dat ze een grote waarde hebben omdat er fragmenten van het leven in zijn vastgelegd die je nergens anders meer in die vorm kunt vinden. Zelf vertellen ze nauwelijks meer, hun kinderen doen dat waarschijnlijk ook niet meer en ik zeg hoe jammer het is dat er op die manier zoveel verloren gaat, dat meegenomen wordt in het graf. Ik leg de nadruk op het belang van de overdracht omdat er straks niets meer is, en dat argument blijkt nogal eens inspirerend te werken en ze beseffen: wat ik vertel is waardevol voor later, ik draag verhalen over die anders verloren gaan, die wegsterven. Dat helpt hen op de praatstoel en vaak blijkt dat als ze eenmaal begonnen zijn er veel meer verhalen uitkomen dat ze zelf verwacht hadden. Dan begint een herscheppingsproces van verhalen die soms vele honderden jaren oud zijn; dan komen ze los, verhaal na verhaal...


Ype Poortinga
De held en de draek
Fryske folksforhalen
Forteld troch Roel Piters de Jong
Bosch & Keuning / De Tille

Beknopte bibliografie dr. Ype Poortinga

Literair werk

- *Sinneblink*, Sneek 1941. (Gedichten)
- *Elbrich*, Sneek 1947-49. (Roman; Gysbert Japicxprijs van de Provincie Friesland 1950; 2e dr. Leeuwarden 1978; Ned. vert. 1952, pocketuitg. 1959)
- *Ik haw in man stellen*, Bolsward 1966. (Roman)
- *Duveldei op Grienlân*, Drachten 1967, 2e dr. Leeuwarden 1981. (Roman)

- *Kin myn hynder hjir ek stâlje?* Drachten 1970. (Verhalenbundel)

Wetenschappelijk werk

- *Fyrsk Wurdboek I.* Ned.-Fries. Bolsward 1956.
- *Fyrsk Wurdboek II.* Fries-Ned. Bolsward 1952. (met H.S. Buwalda en G. Meerburg)
- *Op é drompel fan de romantyk*, Leeuwarden 1962.
- *Préokkupaesje of frije kréativiteit*, Leeuwarden 1965.

Volksvertelkundige publicaties

- *Joost Halbertsma en de 'Fabliaux ou Contes' fan Legrand d'Aussy.* It Beaken 18, 1956, pg. 183-192.
- *De palmridder fan Lissabon.* Leeuwarden 1965. (Middeleeuwse legendaire stof. Met een aanvulling: *Jener sagenhafte Poppo Beninga*, in: Friesisches Jahrbuch, 1967, 30-34).
- *Ien en oar oer de folksforhalen fan E.B. Folkertsma.* It Beaken 35, 1973, pg. 112-121.
- *Das Sammeln von Volkserzählungen in Westfriesland.* Friesisches Jahrbuch 1973, pg. 143-158.
- *Man en plak yn it Fryske folksforhael.* (Samen met J. van der Kooi), It Beaken, 37, 1975, pg. 279-288.
- *Die Uberlieferung von der Seelenfahrt nach der Insel in Westfriesland.* Friesisches Jahrbuch, 1976, pg. 94-119.
- *It spoek fan é Langesleatten*, It Beaken 41, 1979, p. 62-69.
- *De ferteltradysje yn in roomsk boerelaach út é Súdwesthoeke fan Fryslân.* (verschijnt in 1982 in Us Wurk, tijdschrift Fr. Instituut R.U. Groningen).

Serie 'Fryske folksferhaelen'

(Coproductie van Bosch en Keuning, Baarn, en De Tille, Leeuwarden. Tevens uitgaven van de Fryske Akademy in Leeuwarden).

1. **a.w. bruna & zoon**
   Theun de Vries verschenen bij dezelfde uitgevers: *De ring van het licht*, 1977, nog altijd verkrijgbaar).
2. *It fleanend skip.* 1977. (Volksverhalen verteld door Steven de Bruin; met een uitvoerige studie over de verteller en zijn achtergrond).
3. *De held en de draek.* 1978. (Volksverhalen verteld door Roel Piters de Jong; met een uitvoerige studie over de verteller en zijn achtergrond).
4. *De foet fan de reinbôge.* 1979.
5. *It gouden skaakspul.* 1980. (Volksverhalen verteld door Steven de Bruin).
6. *De prins op frijersfuotten.* 1980. (Volksverhalen verteld door Roel Piters de Jong).

7. Het laatste deel, nog geen titel, zal in 1982 verschijnen.

Waarschijnlijk zal er als deel 8 van de serie een *commentaardeel* verschijnen, over vertellers, vertelsituaties, verhaaltypen enz. dat Poortinga samen met Jurgen van der Kooi schrijft.

Naast volksverhalen nam hij bij zijn ‘veldwerk’ veel andere vertelstof op, waarvoor in het Duits allerlei benamingen gebezigd worden als: Geschehnisberichte, Alltagsgeschichten, Alltägliches Erzählen. Een soort vertelstof waarover de laatste tijd vrij veel is gepubliceerd.

Een klein gedeelte daarvan is gepubliceerd in:

○ *Och myn leave jonge* (‘ware verhalen’), Friese Pers Leeuwarden 1976, 1977[2]. (Eén verhaal daaruit is in vertaling opgenomen in: Jacques Giele, *Arbeidersleven in Nederland 1850-1914*, Sunschrift 133, SUN, Nijmegen, 1979, blz. 260-264, *Levensverhaal van Jabik Pultrum*).

In voorbereiding is een selectie uit de wonder- en toversprookjes in de serie *Das Gesicht der Völker*, Dokumentation des Märchens, Erich Röth-Verlag, Kassel, in de vertaling van

Eindnoten:

1. Waling Dijkstra, *Uit Friesland's Volksleven*, van vroeger en later. Verkleinde herdruk van de originele uitgave van 1895-1896. Met een inleiding van Dr. Ype Poortinga. Fryske Akademy, Leeuwarden, nr. 293, 1966.
2. Geert Mak, *Onbespoten sprookjes uit Friesland*, De Groene Amsterdammer, 8-11-1978. Zie verder ook: Jessica Voeten, ‘Er zijn er maar weinigen die ze weten, maar die ze weten, weten er heel veel, interview met Ype Poortinga, NRC, 18-1-1980.
3. Ype Poortinga, *De Ring van het Licht*, pg. 306.
4. Ype Poortinga, *De Ring van het Licht*, pg. 285.
5. Imke Klaver, *Herinneringen van een Friese landarb eider*, enkele opgetekende zaken uit het jongste verleden tot 1925; ingeleid door Ger Harmsen, aantekeningen van Johan Frieswijk; SUN, Nijmegen, 1974.

5. Imke Klaver, *Herinneringen van een Friese landarbeider*, enkele opgetekende zaken uit het jongste verleden tot 1925; ingeleid door Ger Harmsen, aantekeningen van Johan Frieswijk; SUN, Nijmegen, 1974.

[Nummer 93]

Ria den Hartog-Albers
Tien jaar Vestdijkkring

Het verschijnsel literaire kringen en genootschappen blijkt voor veel mensen nog steeds een merkwaardig fenomeen. Zo werd mij onlangs door een radio-journalist gevraagd of wij elk jaar op de sterfdatum van Simon Vestdijk een krans op het graf gaan leggen. Ook vroeg hij mij of wij tijdens bijeenkomsten elkaar de boeken van Vestdijk gaan voorlezen. Deze vragen wijzen mogelijk in de richting van een meer voor de hand liggende bezigheid van literaire kringen en genootschappen. De antwoorden op dergelijke vragen moeten in ons geval steeds ontkennend zijn en of wij ons daarmee nu juist onderscheiden van andere literaire verenigingen zou ik niet weten.

Wellicht is het zo dat de aard van het werk van een schrijver zelf al bepalend is voor de wijze waarop de lezers daar kollektief mee kunnen bezig zijn zoals het werk van de schrijver ook zelf zijn lezers selekteert en daarmee de samenstelling van het ledenbestand bepaalt.

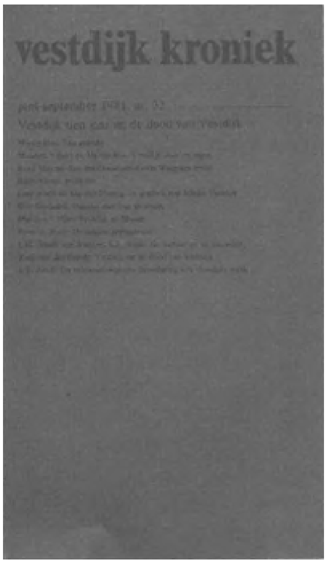
De veelvormigheid van het oeuvre en de veelheid van terreinen waarop Vestdijk zich met groot gemak beweegt trekt vanuit evenzoveel optieken mensen aan die zich met zijn werk bezighouden en vaak heel serieus bezighouden. De leden van de Vestdijkkring zijn dan ook heel duidelijk niet alleen maar ‘idolate bewonderaars’ van de schrijver. Wèl bewonderaars, maar zij menen gegronde redenen te hebben, en vaak heel verschillende, om de schrijver te bewonderen.

Kortom, de Vestdijkkring is er in de eerste plaats voor de lezers, het is een lezersvereniging met een eigen tijdschrift, de Vestdijkkroniek; met leeskringen waar men van gedachten wisselt over de diverse interpretaties en benaderingswijzen van het werk; en de grote manifestaties gemiddeld twee keer per jaar die veelal in samenwerkingsverband met andere culturele c.q. literaire organisaties tot stand komen.

Daarnaast wordt gewerkt aan het opbouwen van een dokumentatiedienst waaronder een geluidsarchief dat tot doel heeft onderwijsinstellingen van lesmateriaal te voorzien en studenten en scholieren die een scriptie schrijven van dienst te kunnen zijn.

VESTDIJK KRONIEK
3/4

vestdijk
kroniek



Dat de Vestdijkkring het als literaire vereniging al tien jaar heeft volgehouden is niet in de laatste plaats te danken aan het enthousiasme van de leden en vooral de mensen die deel uitmaken van het bestuur en van de redaktie van de Vestdijkkroniek.

Met name de leden van het eerste uur zullen kunnen bevestigen dat de Vestdijkkring van aanvang af een dynamische vereniging is waar de verschillende stromingen en richtingen zoals die zich in de letterkunde en in de literatuurwetenschap voordoen, naast een meer amateuristische aanpak, ieder een wat ruimere plaats dan de andere groep probeerden te veroveren.

Aan het tot uitdrukking laten komen van een pluriforme benaderingswijze in het bestuursbeleid en het redaktiebeleid, een benaderingswijze die recht doet aan de veelzijdigheid van het oeuvre van Vestdijk enerzijds en de gemêleerde samenstelling van het ledenbestand anderzijds, is vooral in de eerste jaren veel diskussie vooraf gegaan.

In de uiteindelijk bereikte status quo hebben de parijen elkaar gevonden door op evenwichtige manier elkaar kollegiaal tegemoet te komen.

Bij het van de grond komen van de Vestdijkkroniek in het tweede verenigingsjaar speelde het professionaliteitsprobleem een grote rol. In het eerste jaar werd de door de leden ingezonden kopy in gestencilde vorm aan de leden rondgestuurd via het Mededelingenblad dat in respektabele omvang een keer of vier per jaar verscheen. Dankzij de kreatieve inspanning van mijn mede-oprichter Rob Rijnbeek werd een fraaiere verschijningsvorm gevonden die onder de naam Vestdijkkroniek vier maal per jaar ging verschijnen. Het uiterlijk van dit tijdschrift oogde beslist professioneel en een deskundige redaktie zorgde voor een goede kwaliteitsbewaking en een compromis tussen wetenschappelijke en letterkundige benadering aan de ene kant en amateuristische benadering die voldeed aan de eisen van kwaliteit en nivo aan de andere kant. Artikelen van beroepsletterkundigen, literatuurwetenschappers en bijdragen van de in Vestdijk geïnteresseerde lezer-zonder-verdere-pretenties staan broederlijk naast elkaar afgedrukt. De Vestdijkkroniek werd hiermee een podium waar alle kategorieën van Vestdijkbelangstellenden elkaar ontmoeten. Een redaktieformule die garanties blijkt te bieden voor de levensvatbaarheid van een tijdschrift dat slechts aan één schrijver is gewijd. En alleen wanneer alle optieken aan bod kunnen komen kan zo'n tijdschrift worden gedragen door een vereniging waarin alle optieken zijn gebundeld.

Veel resultaten van leeskringbijeenkomsten, waar vaak een vol seizoen lang diskussie aan is voorafgegaan, vinden hun weg naar de Vestdijkkroniek. Ook zijn steeds lezers individueel bezig hun gedachten over een bepaald aspekt van het werk van Vestdijk te formuleren en op papier te zetten. Daarom kan iedere bedrage van zeker nivo een plaats krijgen in de Vestdijkkroniek, terwijl bijdragen uit de hoek van de letterkunde en de literatuurwetenschap eveneens ruimschoots een plaats vinden in het tijdschrift.

Deze speciale Vestdijkaflevering van BZZLLETIN verschijnt ter gelegenheid van de tiende verjaardag van de Vestdijkkring. Om een indruk te geven van de inhoud van de Vestdijkkroniek zijn een negental artikelen uit de jaargangen van dit tijdschrift hier herdrukt.

De afleveringen van de Vestdijkkroniek verschijnen in maart, juni, september en december. Mede dankzij een CRM-subsidie met ingang van 1981 ondergaat de uiterlijke verschijningsvorm nog steeds een ontwikkeling in stijgende lijn.

De overige Vestdijkkringaktiviteiten, hoewel eigenlijk te veel om op te noemen, wil ik niet ongenoemd laten. Uit de manifestaties die de afgelopen tien jaar plaatsvonden wil ik een greep doen die iets laat zien van de verschillende manieren waarop de verschillende facetten van het werk van Vestdijk aandacht krijgen.

In 1977 werd voor de eerste maal door het Centraal Comitee 1945 te Harlingen de Anton Wachterprijs uitgereikt. Dit is een aanmoedigingsprijs voor een jong debuterend schrijver van autobiografisch werk. Omdat er niet veelvuldig nieuw verschenen autobiografisch werk voorhanden is dat de jeugd van de schrijver tot onderwerp heeft, zoals dat met de Anton Wachterromans van Vestdijk het geval is, wordt dit autobiografisch element door de jury niet te eng geïnterpreteerd.

De jury is samengesteld uit leden, aangewezen door de Vestdijkkring en leden aangewezen door het Centraal Comitee.

De Vestdijkkring participeert verder in het programma rondom de prijsuitreiking met het houden van een voordracht. In 1977 werd de prijs uitgereikt aan Frans Kellendonk voor zijn verhalenbundel *Bouwval.* Mevr. Abell-van Soest hield toen een lezing over Sint Sebastiaan. In 1979 hield Maarten 't Hart een lezing over Vestdijk en de muziek bij de prijsuitreiking aan Partricio Canaponi voor zijn romandebuut *Een gondel in de Herengracht.* En in 1981 werd de prijs toegekend aan Peter Joannes Burgstedde voor zijn bundel *Mijn boosaardige zuster Elektro*; Drs. R. Marres hield een voordracht over de Anton Wachter-romans.

Enkele malen werd een Vestdijktentoonstelling van het Letterkundig Museum op verschillende plaatsen in Nederland opgeluisterd met een lezing door de Vestdijkkring.

In 1976 werd in samenwerking met de Rotterdamse Kunststichting de acteur Henk van Ulsen uitgenodigd in theater De Lantaren te Rotterdam werk van Vestdijk, met name poëzie, te komen voordragen. Dit programma werd opgenomen en rechtstreeks uitgezonden door de literaire radiorubriek Literama.

In 1980 werd een symposium georganiseerd over Vestdijk's cultuurfilosofisch werk *De toekomst der religie.* Hiervoor werd de Internationale School voor Wijsbegeerte te Leusden bereid gevonden medewerking te verlenen. Het symposium vond plaats in mei van dat jaar; er waren zes sprekers die elk vanuit een andere invalshoek hun visie op het boek gaven. Omdat de belangstelling zo groot was dat enkele tientallen mensen helaas niet meer toegelaten konden worden werd in overleg met de ISW besloten dat in november van datzelfde jaar een tweede symposium over dit onderwerp gehouden zou worden. Er werden vier andere sprekers gezocht en gevonden die voor alweer een volle zaal hun licht lieten schijnen over - dat was inmiddels wel gebleken - dit belangrijke werk van Vestdijk over het verschijnsel religie. Werden er ten tijde van het verschijnen van het boek circa 35 jaar geleden voornamelijk geschokte en negatieve reakties vernomen uit uitsluitend de hoek van de theologie, in 1980 bleken de geluiden positiever en genuanceerder te klinken. Alle bijdragen aan de beide symposia zijn verschenen in het decembernummer 1980 van de Vestdijkkroniek.

Op de algemene ledenvergadering aan het begin van het jaar wordt het gedeelte na de pauze gevuld met een lezing, gevolgd door diskussie van de zaal met de spreker.

Dit zijn voorbeelden van manifestaties die grotendeels tot stand kwamen in samenwerkingsverband met andere culturele organisaties. Aan samenwerkingsverbanden hecht de Vestdijkkring veel belang omdat zij graag een groter publiek wil bereiken dan alleen de kring geïnteresseerden die zij tot haar leden telt.

Evenals veel kopy voor de Vestdijkkroniek voortkomt uit de diskussies binnen de leeskringen, komt het ook wel voor dat de ideeën die uiteindelijk leiden tot een grote manifestatie binnen de leeskringen worden geboren.

De leeskring, er zijn totaal momenteel zeven, is als het ware de basis waar de inhoudelijke diskussies plaatsvinden en van waaruit de dingen naar bestuur en redaktie worden doorgespeeld waar dan de verantwoordelijkheid berust een en ander gestalte te geven.

Als ik een motto zou moeten bedenken waaronder de Vestdijkkring haar aktiviteiten zou moeten propageren, zou dat ongeveer als volgt luiden: ‘Lezen doe je individueel, maar om het werk van Vestdijk serieus in al zijn facetten te bestuderen kom je verder wanneer je dat kollektief doet.’

Vanuit die behoefte, dat uitwisselen van leeservaringen, erover horen en lezen wat mensen met een bepaalde deskundigheid te zeggen hebben, is de Vestdijkkring ontstaan en vanuit die behoefte melden lezers zich aan als lid.

Veel scholieren en studenten kloppen bij ons aan wanneer zij bezig zijn aan een werkstuk en vinden gehoor dankzij de dokumentatiedienst die beheerd wordt door de Vestdijkdokumentalist Jean Brüll. Een nieuwe generatie Vestdijklezers dient zich aan.

Ten tijde van de oprichting tien jaar geleden telde de Vestdijkkring een vijftigtal leden. In tien jaar is dit aantal gegroeid tot 650. Behalve de groei van het ledental werd gekonstateerd dat de gemiddelde leeftijd van de leden aanzienlijk lager kwam te liggen. In plaats van een vergrijzing van het ledenbestand, die meestal tot een onherroepelijke dood leidt, is er dus sprake van verjonging die, tenzij deze tendens zich tot het uiterste doorzet, veel positiefs voor de toekomst belooft.

Indien u onze toekomstverwachting deelt en mee wilt helpen invullen, kunt u dit het beste doen door de kontributie van f 35,- voor 1982 over te maken op gironummer 2652301 t.n.v. de penningm. Vestdijkkring te Rotterdam.

Hans Visser
Simon Vestdijk, zijn leven en zijn werk

Jeugd 1898-1917:

‘Verlegen ben ik van jongs af geweest’

Toen Vestdijk in 1917 in Amsterdam medicijnen ging studeren op instigatie van zijn vader, was een periode in zijn leven afgesloten, waarin reeds alle aanzetten tot zijn latere kunstenaarschap aanwezig waren, evenals zijn belangstelling voor muziek, poëzie en proza. Over zijn kunstenaarschap zei Vestdijk in een brief aan Theun de Vries:

> Mijn hele ‘kunstenaarschap’ gaat b.v. regelrecht terug op de Ina Damman-ervaring, d.i. de Beatrice-ervaring, d.i. de Orpheus-ervaring, - d.w.z. een ervaring die aan *geen enkele* maatschappijvorm gebonden is. Er zullen steeds jongens op meisjes verliefd worden, die niets van hen willen weten; en voor een *zeker aantal* van hen is dit conflict dan wel weg te werken door een bepaald soort (algemeene) opvoeding; maar nooit voor allen tegelijk, omdat de psychologische typen te ver uiteenlopen.

En tegen Bibeb in een interview: ‘Ik heb als kind altijd van alles gedroomd. Als ik wou voetballen en het niet mocht, dan ging ik me voorstellen dat ik voetbalde. Je verbeelding uit te leven is het hele principe van de kunst.’ En als hij zich ervan bewust wordt, dat hij Ina Damman als geestelijke gestalte trouw zal blijven, is dat een belangrijke stap naar het kunstenaarschap.

Vader van Simon Vestdijk; officier van de schutterij

1913 Ina Damman (in werkelijkheid Lies Koning) was het meisje waarop Vestdijk in de tweede klas van de HBS te Harlingen, verliefd werd. Het mislukken van deze jeugdliefde heeft voor hem veel meer betekend, dan het verbreken van de omgang met haar.

De belangstelling voor muziek was een rechtstreeks gevolg van de preoccupatie daarmee in familiekring, zowel van vaders- als wel van moederszijde. Zijn vader nam hem bij wijze van puberteitsritus mee naar Carré om de Faust te gaan horen, en dwong als een Souzamaan zijn moeder al die marsen te spelen, daar zijn belangstelling niet verder ging, afgezien van opera's. Zijn moeder zong graag en speelde zeer verdienstelijk piano. Vestdijk dweepte met Cyrill Scott, al was dat van voorbijgaande aard. Andere favoriete componisten waren Grieg, Debussy en Reger. Volgens zijn pianoleraar gaf hij blijk van een uitzonderlijke muzikale begaafdheid; hij maakte in het pianospel zeer snelle vorderingen en het duurde niet lang of hij was hierin zijn moeder volledig de baas. Op schoolavonden in Leeuwarden werd door hem de piano heftig betrommeld.

Moeder van Simon

Wat zijn verhouding tot zijn ouders betreft: als enig kind stond hij centraal in hun belangstelling. Zijn vader wilde van hem een vènt maken, wat tegen zijn gesloten natuur inging. Die gesloten natuur ging samen met een zwakke gezondheid. En die leidde er weer toe dat hij door zijn moeder in de watten werd gelegd. Beiden wedijverden ze om zijn gunst. Op de vraag: 'Van wie hou je nu eigenlijk het meest', reageerde hij: 'Evenveel, maar van papa een klein beetje meer'.

Wat Harlingen betreft was er naar zijn mening in het Harlingse karakter een trek waar hij wel iets van mee had gekregen: '(...) de merkwaardige skepsis die de Harlingers eigen is, en wel in de vorm van spot, sarcasme, raillerie tegen gevestigde grootheid en heilige huisjes' (...) een 'ongeloof die verbiedt (...) je aan "eeuwige waarheden" te onderwerpen'.

Het gezin Vestdijk in Simons HBS-tijd

1914 In zijn derde HBS-jaar begon Vestdijk gedichten te schrijven in de Tachtiger-stijl, vooral à la Jacques Perk. Zijn literaire liefdes waren in deze volgorde: Perk, van Looij, Gorter, van de Woestijne, Teirlinck en ook nog even de Max Havelaar. De leraar in Harlingen, waar hij tot zijn derde HBS-jaar op school was - voor het halen van het einddiploma moest hij naar Leeuwarden - geloofde niet in Tachtig en gispte hem om een zeer slechte en van taalfouten wemelende van Looij-imitatie. Op de RHBS te Leeuwarden schreef hij agressief esthetisch proza. *1915* De leraar Nederlands daar geloofde wel in Tachtig, met het gevolg dat Vestdijk zo zeer impressionistisch te keer ging dat hij alleen nog maar automatisch tienen kreeg.

In Leeuwarden had Vestdijk voor het eerst een depressie. Deze zou ieder jaar terugkeren. De eerste werd toen aan overwerken toegeschreven. Ondanks dat slaagde hij zonder veel moeite *1917* voor zijn eindexamen, met een 8 voor Nederlands en een 9 voor mechanika, maar een 4 voor rechtlijnig tekenen èn voor plant- en dierkunde.

Op de RHBS maakte hij ook voor het eerst kennis met Slauerhoff, die een indrukwekkende lezing hield over de Russische literatuur. Op een volgende schoolavond evenwel gaf deze een satirisch sonnet op de kosmografie ten beste met gebaren even schutterig als het sonnet zelf, zodat Vestdijk toen niet de minste reden had zich zijn mindere te voelen. Op zijn klasgenoten kwam Vestdijk over als een beetje vreemde, vrij stille, in elk geval onopvallende jongen. Later zei hij daarover tegen Bibeb: ‘Verlegen ben ik van jongs af geweest. Ik geloof dat ik het nu niet meer ben, maar van huis uit ben ik het altijd geweest. 't Is een kwestie van karakter, ja maar ook door mijn opvoeding.’

Studententijd 1917-1927:

De laatste kans

De aanzetten tot een later kunstenaarschap werden in Vestdijk's studententijd verder verdiept, maar niet meer dan dat. De muziek en de astrologie speelden naast zijn studie in de medicijnen misschien wel een grotere rol dan de literatuur. Zijn studie werd vertraagd door de ieder jaar terugkerende depressies. Zo kon hij begin 1920 zijn bestuursfunktie in de Senaat *1920* van U.S.A. (de Amsterdamse studentenvereniging Unitas Studiosorum Amstelodamensium, waar ook Slauerhoff lid van was) niet uitoefenen. Ook is er een periode geweest, waarin hij het idee had niet de juiste studie te hebben gekozen: hij wilde liever in muziek doorgaan. Toch wist hij in 1927 voor zijn artsexamen te slagen, nadat hij in 1925 het doctoraal examen met goed gevolg had afgelegd. Dat laatste was het enige examen geweest, waarvoor hij naar zijn zeggen buitensporig hard had gewerkt en dat werd gevolgd door een depressie-vrije tijd van twee jaar, zodat erkend moest worden dat de depressies niet aan overwerk toegeschreven konden worden.

Amersfoort; 9-1-1925. In het huis van Helene S. Bunders

Wat zijn literaire activiteiten betreft: zijn eerste gedichten stonden onder invloed van Van de Woestijne en bezongen een verloren geliefde. Ze werden samen met enige korte stukjes: ‘Gestileerde waarnemingen’, geschreven in een neo-Tachtig taaleigen, enigszins impressionistisch, in de USA-almanakken voor 1918, 1919 en 1920 gepubliceerd. De almanak voor 1922 (hij was *1922* toen praeses van de almanakredaktie) werd bijna geheel gevuld door zijn hand. In deze almanak kwamen ook enige gedichten in het Duits voor, onder zijn pseudoniem Heine's

Affe en een lang verhaal ‘Droom’ dat al elementen bevat welke later terugkeren in de Anton Wachter-romans. In het zelfde jaar schreef hij een aantal science fiction-achtige verhalen, welke pas in 1981 werden gepubliceerd. Destijds zocht hij er al een uitgever voor, maar dat lukte toen niet. Door familieleden en kennissen werden de verhalen wél geapprecieerd.

1924 Zijn eerste gepubliceerde gedicht was ‘Riem-zonder-eind’, geschreven in 1924. Het verscheen in ‘De Vrije Bladen’, januari 1926. Het werd gevolgd door *Zonsondergang* in het aprilnummer van dat zelfde tijdschrift. Beide gedichten stonden onder invloed van Slauerhoff en Herman van den Bergh.

De muziek werd voor Vestdijk een essentieel levenselement. Hij componeerde dilettantische fuga's, en een paar liederen, die hij zelf zong en speelde. Tijdens het Mahler-feest van mei 1920 (naar aanleiding van Mengelberg's 25-jarig jubileum als dirigent) leerde hij deze componist kennen. Over diens muziek zei hij toen: ‘Dit is mijn muziek’ en strikt genomen bestond er niets anders meer voor hem. In de tijd dat hij van plan was zijn medische studie op te geven om in muziek door te gaan, studeerde hij bij zijn neef Herman Mulder, met wie hij ook vaak vierhandig pianospeelde, harmonie en contrapunt.

In 1924 leerde hij Hélène Burgers kennen. Zij las in zijn horoscoop dat hijzelf zijn depressies moest overwinnen, als weegschaal. Hij logeerde enige maanden bij haar in Amersfoort en zij bracht hem in kontakt met de astrologie. Dit resulteerde al gauw in zijn medewerking aan het tijdschrift Urania, waarvoor hij onder schuilnaam S. Tascorli een 14-tal artikelen schreef, waaronder één getiteld: *Astrologie en Wetenschap* en één de tekst is van zijn lezing: ‘Astrologische beschouwingen naar aanleiding van Gustav Mahler’ gehouden op 12 oktober 1924 na afloop van de jaarvergadering van het Genootschap voor Astrologie in de school voor Wijsbegeerte te Amersfoort. Het was ook Hélène Burgers die zijn gedichten opstuurde naar de redaktie van de Vrije Bladen.

Tijdens zijn hele studietijd was Vestdijk voortdurend op zoek naar ‘de vrouw’, zoals ook blijkt uit de vier Amsterdamse Anton Wachter-romans, die een getrouw beeld geven van die periode. In 1919 verloofde hij zich met To Brouwer, een knap, zeer muzikaal meisje uit Harlingen, dat erg goed piano speelde. De verloving raakte echter spoedig uit toen zij er met een ander vandoor ging. Daarna zocht hij vooral kontakten met medestudentes en ging bovendien een erotische relatie aan met zijn *1925* twee hospita's. In 1925 ontmoette hij op college Joukje A.. Zij maakte op hem een overweldigende indruk. Het was zijn laatste kans. Hij vroeg zelfs een medestudent, Mick de Vries, haar langs hypnotische weg te beïnvloeden en voor hem te winnen, maar zij bleef hem afwijzen. Daarna waren het nog een zevental verpleegsters met wie hij kontakt zocht maar ook *1928* dat liep uiteindelijk op niets uit, toen hij een jaar na zijn afstuderen de relatie met de laatste van hen verbrak.

Arts: 1927-1933

‘Ik zou je kunnen gaan haten blond stuk steen’

1927 Zeer tegen de zin van zijn ouders, bij wie hij was ingetrokken na zijn afstuderen, nadat zij in Den Haag waren gaan wonen, heeft Vestdijk nooit arts willen worden, of een praktijk willen opbouwen. Dat was ook wel erg moeilijk in die jaren, vanwege de economische crisis. Een extra handicap voor hem waren ook steeds weerkerende depressies. Het enige wat hij deed was praktijk waarnemen van artsen die ziek of met vakantie waren. Hij deed dit in Amsterdam, Rotterdam, Ginneken, Einhoven, Noordwijk, Warmenhuizen, Dubbeldam en Melissant. Naar aanleiding van moeilijkheden rondom een dienstmeisje in de Amsterdamse praktijk raadde Feriz, een vriend van Slauerhoff, Vestdijk aan te gaan varen. Niet meer en niet minder, ‘want’, zei hij, ‘jij bent net als Slau, weerloos tegenover vrouwen.’ Ook Slauerhoff was min of meer op zijn advies gaan varen. De inkomsten waren interessant (f 360 per *1929* maand), maar het werk was saai. Op 13 december 1929 monsterde Vestdijk aan als scheepsarts voor het m.s. Kota Inten van de Koninklijke Rotterdamse Lloyd en maakte een *1930* pelgrimsreis mee van Batavia naar Mekka (Djeddah). In maart 1930 monsterde hij weer af te Rotterdam. Tijdens zijn bezoek aan Indië bezocht hij Mick de Vries, die zich na zijn studie als arts voor Algemene en Hypnotische therapie in Soerabaia had gevestigd, en er ook bij Vestdijk op aan had gedrongen scheepsarts te worden. Door een horde van hoestende en niezende Hadji's aan boord werd hij snipverkouden en kwam met griep in Nederland terug.

Nog voor zijn reis naar Indië had Vestdijk zich als student te Leiden laten inschrijven en zo volgde hij van oktober tot december 1928 colleges bij prof. de Sopper (Kantiaanse problemen en kennistheorie) en bij prof. Casimir. Hiervoor reisde hij iedere maandagmorgen naar Leiden. In de zomer van dat zelfde jaar maakte hij een voetreis in Tirol en Beieren, waarbij hij ook Berchtesgaden bezocht. Enige gedichten herinneren aan die reis en ook aan zijn bezoek aan Soerabaia is een gedicht gewijd, opgedragen aan Mick de Vries.

In die tijd hield hij zich ook bezig met astrologische onderzoekingen, die hij later in 1948 uitwerkte, wat resulteerde in zijn boek *Astrologie en Wetenschap.* Hij raadpleegde daarvoor familieleden en kennissen aan de hand van een lijst van 150 vragen en wel voor een zestigtal broer- en zusterparen.

1932 In het najaar van 1932 moest hij zijn volledige innerlijke ongeschiktheid erkennen voor het waarnemen van medische praktijken: ‘ergens in Brabant heb ik mijn laatste levens gered. Ik kon niet meer, de furiën van Orestes zaten mij op de hielen’ Toch zou hij zich arts blijven noemen en schreef hij nog wel eens een recept uit, zoals voor de vrouw die model stond voor Else Böhler, eind 1934: ‘een zalfje tegen jeugdpuistjes, dat ze overigens nooit heeft opgehaald’.

Eind 1929 begon hij gedichten te schrijven tussen zijn medische praktijk door, zelfs onder het spreekuur. ‘Ik weet nog heel goed hoe ik tijdens de grote griep-epidemie in dat jaar in Amsterdam vaak naast een ziekbed zat en daar nog gauw een paar notities of zelfs complete versregels opschreef.’

De poëzie die hij in die tijd schreef was nog niet bedoeld om hem van het medische werk, maar wel van filosofie, psychologie en astrologie af te helpen, waaraan hij zich na zijn artsexamen had verslingerd. Buiten het praktijkwaarnemen schreef hij alleen nog maar gedichten, ook in spreekkamers en aan bedden van patiënten: daardoor was hij algemeen geliefd. In de tijd dat hij niet waarnam en op het Oranjeplein in Den Haag woonde, ging zijn hospes op de vuist met de eigenaar van een naburige hond, die 's nachts zijn inspiratie verstoorde. Hij trachtte te klaplopen op een bevriende ingenieur, die niet begreep waarom hij in plaats van een medisch werk, de verzamelde gedichten van Keats uit de bibliotheek haalde: hij zocht de innerlijke eenzaamheid tussen zestig patiënten per dag.

Zijn grote liefde bleef Joukje A., maar zij ging niet op zijn toenaderingen in. De laatste relatie met een verpleegster was afgebroken; die met een dienstmeisje uit een van zijn waargenomen praktijken eveneens, na een bezoek aan Sloten in Friesland, toen zij hem wilde laten opdraaien voor een zwangerschap. Deze geschiedenis is verwerkt in *De dokter en het lichte meisje* en het bezoek aan Sloten in het gedicht: ‘De onderbroken wandeling’: ‘Ik zou je kunnen gaan haten blond stuk steen’.

Dichter: 1929-1932:

‘Dat u talent heeft lijkt mij buiten twijfel’

1929 Tot de eerste gedichten die Vestdijk tijdens zijn medische praktijk schreef (die hij later publiceerde) behoorden ‘Port Said’ en ‘De Soedannegerin reist met de hadji's mee’. Van deze gedichten werd de eerste versie op de Kota Inten geschreven eind 1929. Het tweede gedicht is opgedragen aan Slauerhoff. De invloed die Slauerhoff op Vestdijk uitoefende was het gevolg van literaire bewondering: hij was weinig geneigd Slauerhoff kritisch te bezien. Bij wijze van godsoordeel *1931* stuurde hij het gedicht *El Greco* naar de redaktie van 'De Vrije Bladen' en toen men het plaatste, was zijn lot beslist. In die tijd, toen hij zeer veel gedichten maakte, geloofde hij nog dat hij geen roman zou kunnen schrijven.

Slauerhoff diende als gangmaker en de verzen uit die periode beschouwde hij als het copiëren van een schilder in een museum om de techniek te leren. Behalve Slauerhoff kende hij in dat jaar nog niemand van diegenen die later zijn confraters mochten heten. Hij bestudeerde wel hun portretten en hun uitlatingen, hun gedichten en hun twisten in de Koninklijke Bibliotheek. Bij deze documentaire arbeid bereikten hem ook de schilderachtige levensbijzonderheden van E. du Perron, alsmede een foto van hem met vrienden voor een kasteel, naar het scheen zijn eigen kasteel. 'Ik draalde niet, dit gebouw tot in lengte van dagen ontoegankelijk te verklaren voor mijzelf!'

Toen hij genoeg gedichten had, stuurde hij een cahier vol via de redaktie van 'De Vrije Bladen' aan Slauerhoff. Dit was een tweede godsoordeel. Deze schreef hem dat hij er veel van bewonderde, maar dat de techniek gebrekkig was, de plastiek was echter volgens hem buitengewoon sterk, de atmosfeer ook, al vond hij dat Vestdijk ook wel eens van hem had gestolen. Op zijn aanraden stuurde hij ze naar du Perron. Deze schreef hem op 11 mei 1931 wat hij ervan denkt:

> 1. dat u talent heeft, lijkt mij buiten twijfel (...) de drang èn het kunnen zijn (...) in groote mate aanwezig. 2. maar ... dit eenmaal daargelaten, valt het zeer te betreuren, dat u zich zoo uitsluitend en geheel op Slauerhoff heeft ingesteld!

Van Vestdijks talent evenwel was hij volkomen zeker, hij moest alleen zijn eigen toon nog vinden, zijn eigen persoonlijkheid uitdrukken. Aan Slauerhoff schreef du Perron overigens: 'Zou het geestelijk een tweelingbroer van je zijn?' Alle gedichten werden door Vestdijk in eenperiode van nog geen half jaar tijd van Slauerhoff-invloeden ontdaan en zo werden de eerste gedichten in het maartnummer van Forum in 1932 gepubliceerd.

1932 Ter Braak, die niets van Slauerhoff-epigonen moest hebben, werd voor Vestdijk gewonnen door het satirische gedicht 'De parasiet'; zijn oorspronkelijk op het vriendelijke af gereserveerde houding veranderde op slag en ze werden goede vrienden, maar niet op dezelfde wijze als de vriendschap met du Perron. Van deze vriendschap getuigt het gedicht: 'De twee vrienden' dat Vestdijk maakte naar aanleiding van een foto, waarop men hen beide ziet lopen op de boulevard te Scheveningen. Dit alles nadat in 1931 een naar zijn zeggen derde godsoordeel had plaats gehad, het meest bevredigende moment uit zijn literaire loopbaan, toen hij weer eens een paar maanden bij zijn ouders op de Daal en Bergselaan in Den Haag woonde en gedichten zat te corrigeren. Zijn nichtje, dat door zijn ouders werd opgevoed, kwam naar boven met de mededeling: 'Er is een meneer du-Per-ron voor je'. De Nederlandse literatuur was binnengetreden en hij had niets meer te wensen. Een van de motieven van du Perron was dat hij Vestdijk wilde keuren als toekomstig medewerker van Forum, in ieder geval is Vestdijk getuige van de allereerste beraadslagingen voor dat tijdschrift.

Begin 1932 vroeg du Perron of hij wel eens in België geweest is en zei verder dat het hem verkeerd leek dat hij (Vestdijk) geen vrouw had op dat ogenblik. Zo bezocht Vestdijk dan in dat jaar tweemaal Gistoux, alwaar hij een relatie aanknoopte met du Perron's eerste vrouw Simone Sechez, een mijnwerkersdochter uit Charleroi. In veel opzichten was de sfeer daar onvergetelijk, vooral de gesprekken met du Perron. De intieme relatie met Simone die tot eind '32 duurde gaf aanleiding tot veel complicaties, waarover du Perron aan Vestdijk schreef 'Ik voel me voollopig als een outsider "geboeid" door wat er gebeurt en gebeuren kan'.

'De concertwals van Glazonoff' resumeerde voor Vestdijk de stemmingen van een zomer, het luisteren naar de grammofoon en de wandelingen met Simone.

De eerste gedichtenbundel *Verzen* van Vestdijk verscheen als schrift nr. 6 van 'De Vrije Bladen' in 1932, naar zijn zeggen een voorlopig overzicht van sommige mogelijkheden. Ook 'Helinium' en 'De Gids' publiceerden zijn eerste gedichten dat jaar. Zelf hield hij plotseling op met dichten rond die tijd en ging uitsluitend proza schrijven en wel verhalen en essays over poëzie: 'Ik acht het belang van de poëzie als leerschool voor het proza buitengewoon groot. De gebonden vorm is als een gespannen veer, die achteraf meer kracht aan het proza geeft!' Over de eerste gedichten die hij bij 'De Gids' had ingestuurd, schreef Nijhoff hem, dat hij ze graag zou plaatsen, maar hij nam de vrijheid hem nog enige 'atelierwenken' te geven. Op de plaatsing zou het geen invloed hebben. 'Daar zat ik: in zak en as om deze ongehoorde inbreuk op de dichterlijke persoonlijkheid. (...)'

Novellen, essays en romans 1932-1940:

'Ik heb voorgoed en eenzijdig voor het talent partij gekozen'

Zijn eerste korte verhaal 'Ars Moriendi' schreef Vestdijk speciaal voor het tijdschrift 'Forum' op verzoek van du Perron, *1932* toen hij op Gistoux logeerde begin 1932. Het was de entourage van dat kasteel die hem hiertoe inspireerde. Voor een beginneling - al was deze beginneling van zijn leeftijd - leek 'Ars Moriendi' du Perron eenvoudig meesterlijk. Deze novelle werd een maand later gevolgd door 'Koningspoppen', niet zo goed als de eerste novelle volgens du Perron, maar wel geheel anders. Nadat hij een tijd lang niets van zich had laten horen, verschenen aan het eind van het jaar 'Het veer', 'De oubliette' en '1 2 3 4 5'. De laatste novelle had betrekking op een Brussels interieur.

Nog op Gistoux was Vestdijk aan zijn eerste essay begonnen. In dit essay roerde hij allerlei kwesties aan (en behandelde ze zelfs uitgebreid) betreffende de poëzie in het algemeen en Emily Dickinson en de moderne poëzie in het bijzonder. Het was evenwel naar du Perron's mening veel te lang; samen wisten ze het in te korten en de stijl soepeler te maken. Aan Ter Braak schreef du Perron: 'Het is naar de geest helemaal een stuk voor ons. Vestdijk is werkelijk onze grootste "trouvaille"'. Toen hij zijn depressie te boven was eind '32 schreef hij naast bovengenoemde novelles een tweede essay: 'Valéry en het duistere vers'.

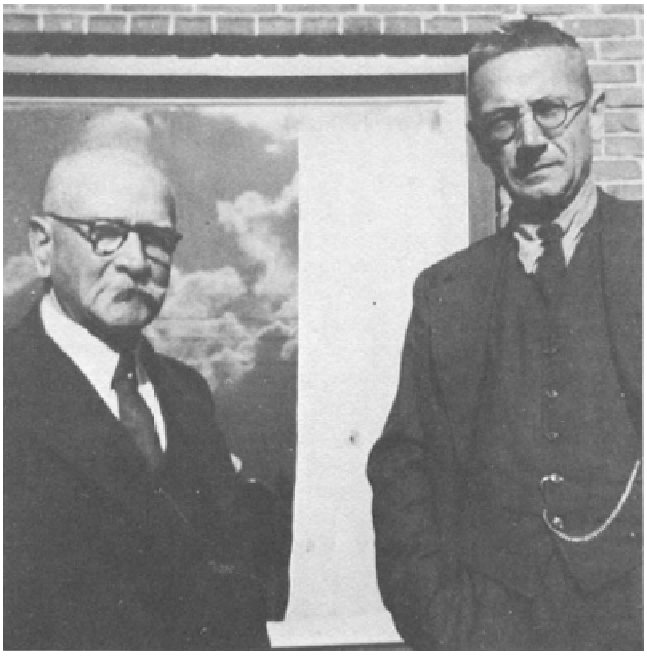
Omdat hij zich op het gladde ijs van de roman nog niet vertrouwde, was hij eerst met wat kleinere dingen begonnen, naar zijn zeggen. Nadat hij de hele *Recherche* van Proust had gelezen, kon hij aan zijn eigen autobiografie beginnen. De invloed van Proust echter ging volgens hem niet verder dan de aandrift iets dergelijks over zijn eigen jeugd te schrijven. Van 16 januari *1933* iets dergelijks over zijn eigen jeugd te schrijven. Van 16 januari 1933 tot 6 mei van dat jaar, toen hij alweer een jaar bij pieerd. De roman werd geweigerd door zijn uitgever Zijlstra van Nijgh en van Ditmar. Na een half jaar van kloosterlijke inkeer en meditatieve oefeningen, begreep Vestdijk dat Zijlstra gelijk had, zij het ook op andere gronden dan die Zijlstra had genoemd (de lengte). Inmiddels stelde du Perron Vestdijk voor als zijn opvolger van de redaktie van 'Forum'. Vestdijk nam dit aan en zou het blijven tot de opheffing van dat tijdschrift eind 1935. Zijn eigenlijke romanproduktie startte Vestdijk met *1934 Meneer Visser's Hellevaart*, begin '34, gevolgd door *Terug tot Ina Damman*, een omwerking van het laatste gedeelte van *Kind tussen vier vrouwen* tot een zelfstandige roman van handzamer formaat, en *Else Böhler*, *Duits dienstmeisje*, een antifascistische roman, waarin hij ten dele zijn liefde voor Maria S. beschreef, met wie hij wilde trouwen, doch niet in de katholieke kerk.

Begin februari van dat zelfde jaar schreef Marsman aan Vestdijk: ‘Ik zat er over te denken om een roman in brieven te gaan schrijven, en terwijl ik zocht naar een partner dacht ik plotseling aan jou.' In de samenwerking die dan volgt schreef Vestdijk in november aan Marsman: 'Ik heb voorgoed en eenzijdig voor het talent partij gekozen, desnoods dan bij een volkomen minderwaardige persoonlijkheid.' De roman in brieven: *Heden ik*, *morgen gij*, voor wie Nijhoff de titel bedacht, kwam eind 1935 gereed. Na het uitzonderlijke productieve jaar 1934 ging *1935* Vestdijk begin 1935 op kamers wonen bij mevr. Koster-Zijp, een paar straten van het huis waar zijn ouders woonden. In het najaar verhuisde hij tijdelijk naar Utrecht, waar Marsman woonde, o.a. ter wille van de gemeenschappelijke correcties van *Heden ik*, *morgen gij.* Hier werkte hij ook aan *Het 1936 vijfde zegel*, dat in 1936 gereed kwam na een onderbreking t.g.v. een depressie. In Utrecht maakte hij kennis met Nijhoff en Pyke Koch. Tussendoor vertaalde hij een roman uit het Duits om den brode en schreef de novellen *Barioni en Peter*, *Homerus Fecit* en *De bruine vriend.* Toen hij het lidmaatschap van de Maatschappij voor Letterkunde aanvaardde om economische reden, vanwege de te verwachten prijs van f 1.000,- - een enorm bedrag voor die tijd - reageerde du Perron hierop in een schrijven aan Ter Braak: 'Als Simon hierna niet bedankt, is hij een fluim, met wie ik verder niets te maken heb.' Hiermee bekoelde dan hun vriendschap voor geruime tijd. Het verhinderde niet dat du Perron er mede verantwoordelijk voor was dat Vestdijk redakteur van 'Groot Nederland' werd. De romanproduktie werd voortgezet met de Anton Wachter-*1937* romans: *Surrogaten voor Murk Tuinstra* en *Sint Sebastiaan*; *De nadagen van Pilatus* en *Rumeiland.* In 1938 werd hij *1938* redakteur letteren van de NRC en leerde in Rotterdam o.a. Adriaan van der Veen en Willem Pijper kennen. De laatste haalde hem over tot het schrijven van een opera-libretto op astrologische grondslag, *Merlijn*, waarvoor Pijper de muziek zou componeren. Na korte periodes met Ans Koster in Bilthoven, Putten en Scheveningen gewoond te hebben, verhuisden zij in 1939 definitief naar Doorn. Kort daarop werd hij als redakteur bij de NRC ontslagen. Hierop reageerde hij door door zijn huis te gaan huppelen, omdat hij ervan af was en in Doorn een literair deugdzaam bestaan kon gaan opbouwen.

De oorlogsjaren 1940-1945:

'Warum haben Sie eigentlich Else Böhler geschrieben'

Simon Vestdijk en Ans Koster; 22 november 1947



Simon met zijn vader; 24-11-1943

De oorlogsjaren moeten voor Vestdijk tot de donkerste jaren van zijn leven gerekend worden. Bij het uitbreken van de oor-*1940* log, in mei 1940, verloor hij zijn belangrijkste vrienden. Ter Braak pleegde zelfmoord, du Perron overleed aan angina pectoris, Marsman verdronk tijdens zijn vlucht naar Engeland en Zijlstra, zijn uitgever, kwam een dag na het bombardement van Rotterdam door een ongelukkig incident om het leven. Ook hijzelf wilde vluchten (nadat hij Ans had voorgesteld de gaskraan te openen) maar belandde in de vuurlinie, waarop Ans en hij ijlings naar Doorn terugkeerden. Aanvankelijk ging zijn literaire produktie en zijn werk als redakteur van ‘Groot Nederland’ gewoon door: *Aktaion onder de sterren*, *De vliegende Hollander*, en *De andere school* werden voltooid. Met *1941 De kellner en de levenden* werd begonnen, maar dit zou pas in 1948 worden afgemaakt. Twee belangrijke zaken werden gehamsterd: tabak en papier. Van het laatste heeft hij tot jaren na de oorlog plezier gehad. In 1941 begon de bezetter van zich te laten horen. Op last van het Reichskommissariat moest een groot aantal essays uit het boek *Muiterij tegen het etmaal* komen te vervallen. Voorlopig vertaalde hij Edgar Allen Poe en vroeg Theun de Vries te bemiddelen bij het vertalen van de Latijnse citaten. Ook schreef hij hem met plannen rond te lopen voor een Proust-essay en een Piraten-roman. Voorlopig kwam daar evenwel niets van. Een Duitse heer kwam op bezoek die belangstelling aan de dag legde voor *Else Böhler*, zijn anti-fascistische roman uit 1935. Alles liep met een sisser af. Zijn in het Duits vertaalde boeken *Fahrt nach Jamaica* (*Rumeiland*) en *Das fünfte Siegel* werden in Duitsland goed verkocht. *1942* Begin 1942 schreef hij nog *Ierse nachten*, een anti-Engelse roman, die in 1944 in Duitsland verscheen, onder de titel *Irische Nächte.* Op 4 mei 1942 werd hij in gijzeling genomen. Tot eind februari 1943 verbleef hij in het seminarie Beekvliet te Sint-Michielsgestel, met nog 450 intellectuelen. Daarna werd hij nog een maand vastgehouden in de Polizeigefängnis, het ‘Oranjehotel’, te Scheveningen. Van schrijven kwam in zoverre niets meer dat de roman *De aeolusharp*, waaraan hij begon, niet voltooid werd. Hij kon zich niet concentreren met al die mensen om zich heen. Wel lukte het hem te dichten; de tweede grote vlaag, zoals hijzelf zei. Net als zijn latere poëzie, die ook grotendeels in golven tot stand kwam: ‘dan doe ik niets anders, dan komt het los’. Ook heeft hij daar 8 lezingen over poëzie gehouden (de tekst van die lezingen werd later gepubliceerd onder de titel *De glanzende kiemcel*) en een lezing ‘Over Der Prozesz van Franz Kafka’. Verder vertaalde hij *Avonturen van Sherlock Holmes*, van A. Conan

Doyle. Over zijn gedichten schreef hij aan Theun de Vries: ‘Op het ogenblik ben ik bezig met een cyclus van 48 sonnetten over onderwerpen uit de Griekse mythologie, gegarandeerd vrij van tijdsproblemen en de beroeringen van de dag.’

1943 In Scheveningen waar hij verhoord werd, luidde de eerste vraag: Warum haben Sie eigentlich Else Böhler geschrieben? ‘Dat was moeilijk, dat had zelfs een Nederlander mij nog nooit gevraagd. Weil ich eine satyrische Veranlagung habe, zei ik met zwakzinnige promptheid, schon durch Erbanlage, mein Groszvater, Vater... Het was nog waar ook’.

Hij raakte weer vrij door zich formeel als lid van de Kultuurkamer op te geven. Om van zijn protest blijk te geven publiceerde hij daarna alleen maar clandestien. Na zijn vrijkomen raakte hij in een depressie. Over zijn verblijf in Michielsgestel schreef hij:

> Zoo is er dan een eind gekomen aan het in zoveel opzichten onvergetelijk verblijf in het seminarium. Ik zal steeds een zeker heimwee blijven houden naar dit leven in een besloten ‘mannengemeenschap’. Er is veel van een kloosterling in mij.

1944 Pas in 1944 kwam hij weer tot schrijven van romans. Eerst schreef hij *Ivoren Wachters*, vervolgens *De vuuraanbidders* in vijf maanden tijd. In de hongerwinter zelf, toen hij zijn verblijf moest zoeken in de huiskamer, het enig verwarmde vertrek, schreef hij weer gedichten, te weten de langere *Thanatos aan banden* en *Mnemosyne in de bergen*, respectievelijk opgedragen aan Herman Passchier en Willem Pijper.

In 1943 was hij aan *De toekomst der religie* begonnen, met het doel de verschillende hoofdstukken als lezingen, 9 in totaal, in Gestel te houden. Bij de eerste lezing evenwel waren alle dominees op één na weggebleven, en is er geen meer gehouden. De juiste oorzaak is niet bekend, maar volgens Vestdijk zelf is het wel zeker dat tegenwerking van de ter plaatse aanwezige en op onoordeelkundige wijze bij het geval betrokken dominees er achter zaten. Eind '44 zocht Herman Passchier hem voor het eerst op. Hij was namelijk betrokken bij de hulp aan geëvacueerden en droeg er toe bij dat de twee bij Vestdijk ondergedoken Joodse vrouwen aan eten konden komen. Passchier was niet alleen onder de indruk van het voorlezen van *De vuuraanbidders*, waar hij over zegt: ‘Als voorlezer in kleine kring kreeg hij de allure van een magiër, die tot in de uiterste seconde trachtte zijn verbeeldingskracht voor de ander te objectiveren’, maar ook over zijn pianospel: ‘Hij speelde werkelijk prachtig Reger.’

De schandalen 1945-1955:

‘Ik voel me gedeeltelijk zeer zeker romanticus’

Met de bevrijding van Nederland begon een nieuwe periode in het leven van Vestdijk: de romans die hij in 1940 al in zijn hoofd had, werden geschreven, hij ‘ontvluchtte’ Doorn door een relatie met Henriëtte van Eijk aan te gaan, zijn proefschrift *Het wezen van de angst* kwam gereed, maar de promotie ging niet door en de voor de gijzelaars in Sint-Michielsgestel bestemde lezingen-cyclus over *De toekomst der religie* verscheen in druk. Dit alles ging met de nodige ‘schandalen’ gepaard. Dat was ook het geval bij het verschijnen van de roman *De schandalen.* Het gevolg was een twee jaar durende depressie waarmee we deze eerste naoorlogse periode in het leven van Vestdijk afsluiten.

1945 De eerste roman die gereed kwam in 1945 was *Pastorale 1943*, waarvoor Herman Passchier hem de nodige documentatie verschafte, direct gevolgd door *Puriteinen en piraten*, welke hij aan Greshoff opdroeg en waar hij al in 1940 mee begonnen was. Tegen Blijstra merkte Vestdijk op naar aanleiding van zijn historische romans: ‘Ik voel me gedeeltelijk zeer zeker romanticus’.

Met Henriëtte van Eyk

Toen hij op 9 december 1945 in het Concertgebouw te Amsterdam uit zijn roman *Pastorale 1943* had voorgelezen, maakte hij kennis met Jeanne van Schaijk-Willing, die hem met nog enige andere schrijvers meenam ... naar de sociëteit De koepel en hem daar aan Henriëtte van Eijk voorstelde. Tot verbazing van Jeanne van Schaijk stond Vestdijk enige dagen later bij haar op de stoep, niet vermoedend dat deze haast in verband stond met zijn hunkering Henriëtte van Eijk te benaderen. En *1946* zo ontstond een verhouding met laatstgenoemde die tot 1957 duurde. Over de kennismaking van Henriëtte met Ans Koster schreef zij:

> De kennismaking deed me niet veel, maar later heb ik me gerealiseerd dat ik op dat ogenblik in contact was gekomen met iemand, die ik later - zonder het te weten - veel verdriet heb gedaan, maar die ook zowel in Simons als in mijn leven veel kapot heeft gemaakt. Er zijn tijdens geweest dat ik Ans Koster kort en klein had willen slaan, maar achteraf beschouwd geloof ik toch dat we haar dankbaar moeten zijn, want zij was het die in dat sombere huis in Doorn ‘een machientje’ zoals Simon het uitdrukte - liet draaien, waardoor hij werken kon. Geisoleerd, beschut, verzorgd tot in het absurde, schreef hij onder haar beheer, de meeste van zijn boeken. En als hij - wat helaas op gezette tijden gebeurde - wegzonk in een van zijn depressies, was het Ans Koster, die hem verzorgde.

Toen hij aanvankelijk bij Jeanne van Schaik logeerde, schreef hij begin 1946 *De redding van Fré Bolderhey* en samen met haar *De overnachting.* Nadat hij eenmaal bij Henriëtte was ingetrokken, leek hij zich met volle overgave van zijn sociale plichten te kwijten. Ze bezochten dure restaurants en gingen regelmatig samen bij kennissen op bezoek. Na Ans' zelfmoorddreigement, besloot hij naar Doorn terug te keren, maar bleef Henriëtte om de twee weken enkele dagen opzoeken.

1947 In 1947 schreef Vestdijk zijn laatste verhalenbundel, welke onder de titel *De fantasia* uitkwam. Later in dat jaar kwam *Bevrijdingsfeest* gereed, dat hij opdroeg aan Theun de Vries en waarvoor Johan van der Woude het nodige materiaal aanbracht. Na het verschijnen van *De toekomst der religie 1948* werd hij uiterst onheus aangevallen door hooggeleerde theologen, die zijn boek nauwelijks hadden gelezen. Hij kon ze alleen van repliek dienen in ‘Podium’ dat niemand las, in tegenstelling tot de critici die in kranten en weekbladen die iedereen las hun stukken kwijt konden. In '47 overleed Pijper, waar Vestdijk erg van onder de indruk was. De opera die ze samen schreven is daardoor wat de muziek betreft nooit klaargekomen. In het jaar daarop schreef hij samen met Henriëtte van Eijk *Avontuur met Titia.* Hij nam zijn astrologische onderzoekingen uit 1928-29 weer op en vatte deze samen in *Astrologie en Wetenschap*, waarbij de contacten met Hélène Burgers weer werden aangehaald. Als therapie voor zijn depressies en geprikkeld door Sartre's beschouwingen over angst, schreef hij *Het wezen van de angst*, nadat hij *De kelner en de levenden*, waaraan hij in 1940 was begonnen, eerder dat jaar had afgemaakt. Later werden de kontakten met Theun de Vries verbroken door verschil in politiek inzicht. Zijn redacteurschap van het Parool vanaf 1945 werd omgezet in dezelfde functie *1949* bij het Algemeen Handelsblad. Hij schreef toen *De koperen tuin*, waarvan hij later zou zeggen dat hij dat zijn beste boek vindt. Zelf was hij werkelijk kapot van de afloop.

1950 In 1950 verhuisde Vestdijk naar de Torenlaan in Doorn, waar hij tot zijn dood zou blijven wonen. Voor *De vijf roeiers*, dat in dat jaar geschreven werd, vormden vijf planeten Mercurius, Venus, Mars, Jupiter en Saturnus de basis. Tijdens het schrijven van *De dokter en het lichte meisje* daarna, bleef hij halverwege steken door een inzinking.

Toen het verscheen, was de ontvangst negatief.

1951 In mei 1951 reikte Min. Cals hem de Staatsprijs voor letterkunde in het Muiderslot uit. Inmiddels was Vestdijk aan *De schandalen* begonnen, waarover Spierdijk bij het verschijnen in 1953 in de Telegraaf schreef:

> Het witte papier is de heer Vestdijk tot schutting geworden. *1953* Van welke kant men *De Schandalen* ook beziet - men kan aan deze vuilschrijverij beter niet te veel woorden vuilmaken - het is een schandvlek op het toch al niet vlekkeloze oeuvre van de vroeger vaak toch boeiende schrijversfiguur S. Vestdijk. Men heeft hier te doen met een stuk perfide vuilschrijverij, waarvoor geen goed woord te vinden is, omdat het behalve abject, voos, verdorven en intens klein burgerlijk is.

Reacties als deze versterksten mogelijk de in september van dat jaar al ingezette depressie en voorlopig was aan al zijn activiteiten een einde gekomen. Shockproeven, slaapkuren, etc. moesten hier een einde aan maken en dat lukte tenslotte.

Gedichten en muziekboeken 1955-1965:

‘Voor en na de explosie’

1955 In de tweede helft van 1955, toen Vestdijk hersteld was van zijn depressies, begon een van zijn meest vruchtbare periodes. Allereerst hervatte hij zijn dichterlijke arbeid: een vierde, korte poëzie-uitbarsting, begonnen met het voltooien van *Merlijn*, een drama in verzen, oorspronkelijk bedoeld als libretto voor een opera van Pijper. Vervolgens schreef hij ter herdenking van het feit dat Rembrandt driehonderdvijftig jaar *1956* geleden werd geboren *Rembrandt en de engelen*, twaalf gedichten en een acrostichon, samen met het gedicht *De onvervulbare opdracht* geschreven in opdracht van de Min. van O.K.W. Bij het schrijven van deze gedichten liet Vestdijk zich inspireren door werken van deze schilder.

In die tijd kwam Mieke van der Hoeven regelmatig bij Vestdijk over de vloer. Nadat zij een paar weken bezig was geweest met het vervaardigen van een portret van hem en ziek werd, kwam hij haar opzoeken en gaf haar het gedicht *Aan een jonge tekenares.* Ze realiseerde zich toen voor het eerst dat hij op haar verliefd was.

Naast deze toch wel beperkte dichterlijke arbeid, begon hij een kroniek van de poëzie in ‘de Gids’ tot eind '59. De daarin verschenen opstellen werden later gebundeld in *Voor en na de explosie*, d.w.z. in dit geval vóór die van de Vijftigers. Over hen zei hij: ‘Er is zo'n geheel andere poëzie-beoefening tegenwoordig. Het heeft voor mij geen zin meer iets in die richting te proberen’. Zo werd deze vierde poëzieuitbarsting tevens zijn laatste.

Inmiddels was hij begonnen met meer en meer naar muziek op de radio te luisteren en kreeg de muziek bij hem die aandacht die hij het altijd had willen geven, getuige wat men zou kunnen noemen zíjn ‘explosie’, die van essays over muziek. *1957* Allereerst was daar ‘Het eerste en het laatste’, grondslagen ener praktische muziek-esthetiek, gevolgd door *Keurtroepen van Euterpe*, acht essays over componisten, geschreven in opdracht van de Min. van O.K.W. Dit lokte een protestschrijven aan Min. Cals uit van twee Haagse musicologen n.a.v. wat zij amateuristisch geschrijf noemden. Na eerst de Muziekkroniek in Het Vaderland te hebben verzorgd (tot mei 1957), later gebundeld in *Het kastje van oma*, bekleedde hij dezelfde funktie bij de Groene Amsterdammer tot 1963, toen hij er mee stopte wegens tijdgebrek. ‘Dit bezwaar was niet zozeer in verloren minuten uit te drukken, als wel in een bepaalde vorm van gepreoccupeerd zijn.’ Naar concerten hoefde hij gelukkig niet. ‘Mijn platen betaalde ik voortaan uit mijn eigen zak, dat zou mij de kop niet kosten’, en Ernst Vermeulen, die hem opvolgde, had voor hem een even sympathieke klank als de grote Mathijs, aan wiens voorspraak hij naar zijn zeggen het baantje bij de Greene, dat hem zoveel kosteloze grammofoonplaten opleverde, te danken had gehad.

1958 In 1958 schreef hij een vervolg op *Het eerste en het laatste*, t.w. *De dubbele weegschaal* methoden en toepassingen ener praktische muziekesthetiek, net als het eerste opgedragen aan zijn neef Herman Mulder. Toen deze aan hem vroeg voor wie hij eigenlijk over muziek schreef, antwoordde hij:

> Vooral eigenlijk tegen de musicologen, d.w.z. een bepaald soort musicologen, die opus getallen rangschikken en alles over één kam scheren, die het bijvoorbeeld hebben over dé pianoconcerten van Mozart en daarvan de nummers goed in het hoofd hebben, alsof deze concerten een onverbrekelijke eenheid vormen en men geen voorkeur mag hebben voor een bepaald concert.

Andere door hem geschreven werken over muziek zijn *De symfonieën van Jean Sibelius*, geschreven i.v.m. het feit dat deze componist in Nederland schromelijk werd verwaarloosd en in sommige kringen nauwelijks voor vol werd aangezien, naar Vestdijk's idee in hoofdzaak het gevolg van onbekendheid met het werk. De bundels *Muziek in blik* en *Hoe schrijft men over muziek* bevatten zijn artikelen uit de Groene. Tot slot verschenen nog: *De symfonieën van Anton Brückner* èn *Gustav Mahler*, over de structuur van zijn symfonisch oeuvre. *1969* Anderhalf jaar voor zijn dood had hij het plan opgevat opnieuw over muziek te gaan schrijven. Dit resulteerde in 3 artikelen voor het tijdschrift Maatstaf, handelend over Dvorak, Grieg en Mahler, met als motto I.V.N., Incipit vita nova, met betrekking tot de eerste dingen die hij na een depressie schreef. Het was tevens het laatste wat uit zijn pen vloeide.

Romans 1956-1965:

‘Voor negentig procent ben ik Anton Wachter’

Naast de muziek en gedichten waren het vooral romans die in een regelmatige stroom van 2 per jaar tot en met 1965 werden geschreven, onderbroken door een inzinking van ongeveer 2 *1956* jaar eind 1960. Allereerst schreef hij *Het glinsterend pantser*, een roman van vriendschap, van de schrijver S. voor de dirigent Victor Slingeland. Voor het meisje Adri Duprez in die roman stond wat haar uiterlijk betreft en voor een deel haar karakter, Mieke van der Hoeven model. *Open boek* was een *1957* voortzetting van *Het glinsterend pantser*, gevolgd door *De arme Heinrich*, het sluitstuk van de trilogie, welke als verzameltitel *Symfonie van Victor Slingeland* meekreeg. Stof deed Vestdijk op tijdens zijn vakanties in Berchtesgaden, waar hij ieder jaar in september gedurende drie weken naar toeging, afgewisseld met bezoeken aan Innsbruck en Oberstdorf. Model voor Victor Slingeland stond een jeugdvriend. Naast deze trilogie werden de Anton Wachter-romans, begonnen in 1933, afgesloten met nog eens 4 delen, die zijn studententijd beschreven. Het vijfde deel *De beker van de min*, de geschiedenis van een eerste jaar, beschrijft Anton als aankomend student medicijnen te Amsterdam. *De vrije vogel en zijn kooien*, de *1958* geschiedenis van een domicilie, betreft zo ongeveer alles wat over het kamerleven van sommige studenten op schrift zou kunnen worden gezet. *De rimpels van Esther Ornstein* is de geschiedenis van een verzuim, d.w.z. de terugkeer van een doodgewaande liefde. Als slot verscheen *De laatste kans*, de geschiedenis van een liefde. Over deze autobiografische romans heeft Vestdijk gezegd: ‘Voor negentig procent ben ik Anton Wachter’. In tegenstelling tot de eerste vier delen heeft hij in de 4 Amsterdamse Anton Wachter-romans veel situaties en figuren van de werkelijkheid afgebogen. De liefde voor Tini Houtsma bijvoorbeeld was gefingeerd, omdat zijn werkelijke verloofde nog leefde. Andere romans die het licht zagen in deze periode zijn in volgorde van schrijven: *De ziener* (voor Nol Gregoor), een voorbeeld van pure fictie, in tegenstelling *1959* tot zijn eerdere, meer autobiografische werk, *De filosoof en de sluipmoordenaar*, over de Zweedse koning Karel de Twaalfde, wiens portret in een museum in Berchtesgaden grote indruk op hem maakte. *Een moderne Antonius*, een nieuwe versie van de Antoniuslegende, waarbij door het ‘moderne’ van opzet en uitwerking, van het oorspronkelijke voorbeeld zo goed als niets meer te herkennen is. Geïnspireerd werd Vestdijk hierbij door een eigenaardig grijs huis, een geheimzinnig huis in Doorn, de strenge winter van 1959 toen er zich in de toppen van dennen en sparren vooral plotseling heel wonderlijke ijzelformaties gingen vertonen en het hele bos hem als behekst voorkwam, en een kort bezoek aan Rotterdam. Het hele proces had in dit geval nogal wat tijd in beslag genomen: met het gegeven liep hij al tien jaar rond. De reeks werd afge-*1960* sloten met *Een alpenroman* en *De held van Temesa* in 1960. Pas in 1963, toen hij voorgoed genezen was van zijn depressies (met het naar zijn zeggen wondermiddel Tofranil) *1963* werd de stroom voortgezet met *Bericht uit het hiernamaals*, *Het genadeschot*, *Juffrouw Lot*, *Zo de ouden zongen*, *De onmogelijke moord* en *Het spook en de schaduw.* Met *De held van Temesa* werd de rij van Griekse romans met een derde afgesloten. In *Zo de ouden zongen* keerde Vestdijk terug naar zijn jeugd in Harlingen. *Voor Een alpenroman, De onmogelijke moord* en *Het spook en de schaduw* putte hij inspiratie uit het Beierse en Oostenrijkse landschap.

Simon en Mieke Vestdijk

In deze periode vielen hem heel wat prijzen en onderscheidingen ten deel, zoals de Romanprijs der gemeente Amsterdam voor *De ziener*, ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw (1963), eredoctor te Groningen (1964) en de Prijs voor Mees-*1964* terschap van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, welke eenmaal in de vijf jaar wordt uitgereikt. Ook werd hij ieder jaar tot zijn dood, door het PEN-centrum Nederland voorgedragen voor de Nobelprijs: eenmaal was hij bij de laatste drie. Er zat echter te veel politiek achter de prijstoekenning en men hield rekening met allerlei dingen die niets te maken hadden met literatuur, volgens Victor van Vriesland, de toenmalige voorzitter van het Nederlandse PEN-centrum. Samen met Roland Holst werd hij gehuldigd bij zijn zestigste verjaardag door de tentoonstelling ‘De twee meesters’. Hij schreef zijn ‘memoires’ in een reeks *Gestalten tegenover mij*, waarin ondermeer Slauerhoff, Ter Braak, du Perron en Pijper figureerden. In zijn leven kwam een dramatische ommekeer toen - na *1965* 30 jaar van samenwonen Ans Koster begin 1965 overleed. Hoewel hij Ans miste, verdroeg hij de eenzaamheid aanvankelijk wel en werkte hard. Het enige waar hij tegenop zag was ziekte.

Huwelijk 1965-1971:

‘Heb ik dat allemaal geschreven?’

1965 Een telefoontje op zijn verjaardag, 17 oktober 1965, van Mieke van der Hoeven, die zich afvroeg hoe hij het zou redden in zijn eentje, verraste hem en een paar weken later beide hij haar op en vertelde hoe hij hemel en aarde bewogen had om haar telefoonnummer aan de weet te komen. Hij kwam haar in Utrecht opzoeken, waar zij op kamers woonde. Op 1 december verloofden zij zich, 16 december gingen ze in ondertrouw en 27 december trouwden ze. Het huwelijk bracht een geweldige verandering in zijn leven. Een zoon Dick en een dochter Annemieke werden geboren. Hij las Mieke al zijn romans voor, waarbij hij aan *Meneer Visser's hellevaart* het meeste plezier beleefde. Alleen *Het vijfde zegel* werd niet voorgelezen, omdat hij zelf die roman stomvervelend vond. Samen musiceerden zij: hij piano, zij cello. Vakanties werden doorgebracht in Italië, *1966* Duitsland en Frankrijk en ook gingen ze samen naar Harlingen, waar hij vanaf 1927 niet meer geweest was. Hij vond er na veertig jaar niet veel veranderd, op het rooien van de bomen na. De drie huizen waarin hij gewoond had, waren zover hij het kon nagaan, hetzelfde gebleven. De oude HBS, die hij graag nog eens had willen zien, was er niet meer. De wandeling met Ina Damman werd trouw opnieuw gemaakt. Dat vond hij leuk, maar de sfeer was totaal anders. Werken deed hij tijdens zijn huwelijk heel regelmatig. Hij ging na het ontbijt naar zijn werkkamer en kwam alleen naar beneden voor een kopje koffie, de lunch, een middagdutje en het avondeten. Over een roman deed hij niet meer dan twee maanden, dat wil zeggen over het schrijven zelf. Vanaf het moment dat hij aan de voorbereidingen begon, vertelde hij erover. Hij zat ook niet te wachten op inspiratie, hij maakte die dan wel. Hoewel hij met zeer gedetailleerde schema's werkte, stond het slot van te voren niet vast, aldus Mieke in een interview.

De volgende romans kwamen gereed: *Een huisbewaarder*, die in het oeuvre van Vestdijk vastgeknoopt kan worden aan de *Symfonie van Victor Slingeland.* Het is een roman van huiselijke verwikkelingen, intrige, jalouzie, met op de voorgrond en achtergrond een strijd tussen twee persoonlijkheden. *De leeuw en zijn huid*, een roman over Venetië, opgedragen aan zijn vrouw en geschreven voor hij ooit in die stad was geweest, uitsluitend door zich te documenteren via boeken, plattegronden en foto's. *De filmheld en het gidsmeisje*, werd geschreven *1967* na een bezoek aan Berchtesgaden en de Dolomieten, mevrouw Dijkstra is Mieke Vestdijk. *De hotelier* *doet niet meer mee*, dat in de omgeving van Grenoble speelt, draait om Napoleon en de pogingen de ex-keizer te laten ontsnappen. *Het schandaal der blauwbaarden*, *Vijf vadem diep* (waarin *1968* Vestdijks herinneringen aan zijn redakteurschap bij de NRC zijn verwerkt, hoewel de roman zelf zuiver fantasie is) en *Het verboden Bacchanaal* sluiten de rij: in juli 1968 deden zich de eerste ziekteverschijnselen voor. Vanaf dat moment ging het

vervolg op pag. 87

L.G. Abell-Van Soest en L.F. Abell
Vestdijk en de religie

Wanneer wij op deze bladzijden enkele gedachten willen wijden aan Vestdijk en de religie, dan valt ons oog vanzelfsprekend onmiddellijk op *De toekomst der religie*, het boek dat in 1947 het licht zag, en waarvan de toenmalige theologen verschrikt het hoofd afwendden. Zij haastten zich om fouten op te sporen in het werk, - Vestdijk zou het begrip ‘geloof’ niet op zijn juiste waarde hebben geschat, hij zou het begrip ‘projectie’ verkeerd geïnterpreteerd hebben, hij zou op verkeerde gronden hebben aangetoond dat het christendom zal verdwijnen in de toekomst, hij zou van oosterse religie te weinig hebben begrepen en hij zou de socialistische idealen ten onrechte religieus hebben genoemd. Dit alles ondanks het feit dat hij met een formidabele kennis van zaken de religie en alles wat daarmee samenhangt heeft voorgelegd aan zijn lezers. Maar laten wij, na ruim dertig jaar, eens gaan zien wat hij ons heeft willen duidelijk maken.

Hij heeft zich om te beginnen gerealiseerd dat men de geesteswetenschappen anders moet benaderen dan de exacte. Bij de geesteswetenschappen is men in beslissende mate aangewezen op intuïtie en verbeeldingskracht, vooral bij een zo subjectief verschijnsel als religie. Maar, vindt Vestdijk, men moet zulke verschijnselen zo lang mogelijk begeleiden met een kritische geest. Er kan zodoende een compromis ontstaan tussen de bespiegelende geest en de kritische. Vestdijk wil daarbij gebruik maken van de psychologie, wat voor de hand ligt bij zaken die de geest betreffen. Hij koos voor de z.g. ‘verstehende’ psychologie, dat is een psychologie die er op uit is om te begrijpen wat de bespiegelende geest wil. Met dit uitgangspunt trachtte hij een definitie te vinden die het begrip religie zo dicht mogelijk benadert.

Hij constateerde dat religie een zeer véél omvattend begrip is, dat zijn oorsprong vindt in het verlangen van de mens, van iedere mens, van alle mensen van alle tijden, om gelukkig te zijn. De mensen hebben altijd naar een gelukkig leven gestreefd; ook wij zijn daar heden ten dage nog volop mee bezig. Vestdijk onderscheidt een aards geluk en een geestelijk geluk. Het eerste is van ‘aardse’ aard, een succesvolle carrière bijvoorbeeld, of voorspoed in het gezin, - zaken, waaraan gemakkelijk door onverwachte omstandigheden een einde kan komen. Het tweede richt zich op een geestelijk geluk van duurzame aard dat door niets is aan te tasten. Alleen het streven naar het laatste is religieus, zegt Vestdijk. Het is een religieus verlangen, dat zich richt op een ideaal dat vanzelfsprekend nooit bereikt kan worden. Maar daar is het een ideaal voor. Idealen zijn er om er naar te streven.

In de loop van eeuwen en eeuwen is het religieuze ideaal verzichtbaard in volmaakte mensgestalten bij verschillende hogere religies. We vinden Boeddha en Krishna bijvoorbeeld in de Indische godsdiensten, Christus bij ons in het Christendom. Deze volmaakte mensgestalten - ten dele historisch, ten dele mythologisch (wat niet ter zake doet, omdat het alleen maar gaat om de *werkzaamheid* van deze gestalten in onze geest) - stammen volgens de overlevering af van een godheid. In het christendom is Christus de zoon van de christelijke god. Vestdijk legt de psychologisch gang van zaken bij zulke overleveringen als volgt uit. De idee van de absolute volmaaktheid is niet te beschrijven, nauwelijks voor te stellen. Dat wat er kenbaar aan gemaakt kon worden kreeg de gestalte van een volmaakte mens, bij ons dus Christus. God is het ónkenbare deel van de absolute volmaaktheid, God is niet te ‘kennen’. En van iets wat we niet kúnnen ‘kennen’, mogen we evengoed zeggen dat het niet bestaat.

‘Ha’, roepen de theologen, ‘omdat ge Hem niet kent, ontkent ge Hem maar, voor de gladheid van uw betoog. Maar ge hebt Hem al een naam gegeven, ge hebt al erkend dat Hij onkenbaar is, dus Hij bestaat wel degelijk’. Een godsbewijs van de koude grond natuurlijk, want de theologen kunnen hem evenmin ‘kennen’ als de ongelovigen. We zouden ons kunnen voorstellen dat bijvoorbeeld natuurwetenschappers de mogelijkheid openhouden voor het bestaan van natuurkrachten waarvan ze nog geen weet hebben. Deze wetenschappers laten de ongekende krachten voor wat ze zijn, en als deze zich te gelegener tijd openbaren, dan pas zullen zij er zich over buigen. De theologen doen het anders. Die hangen aan iets wat ze niet kennen letterlijk *alles* op, en ze hebben er een systeem van gemaakt waarvoor de halve mensheid het hoofd gebogen heeft. Een staaltje van onwetenschappelijkheid dat zelfs in de geesteswetenschappen zijn weerga niet vindt.

Hoe komt een mens, zo vroeg Vestdijk zich af, aan zulk een nooit te bereiken religieus ideaal? Het ideaal van een staat van *duurzaam* geestelijk geluk, dat door niets is aan te tasten? Heel eenvoudig, omdat de mens eens in zulk een staat geleefd heeft, zij het geheel onbewust. Wij allen hebben tot ons tweede of derde levensjaar geleefd in een gelukzalige toestand, waarin we ons één voelden met al het omringende. We leefden in een sfeer van totaliteit, waarin het subject zich nog niet onderscheidde van de rest van de wereld. We leefden ons uit met inzet van álle aandriften waarover we beschikten, - en mocht er al eens een vijand het op ons totale geluk voorzien hebben - honger bijvoorbeeld, of kou, of pijn - dan snelden de algoede moeder of vader toe om de vijand te verjagen en ons te voeden en te warmen en te troosten.

Bij het ouder worden kwam het subject langzaam te voorschijn uit de totaliteit. We werden ons personen en dingen bewust, de innige verbondenheid met het omringende viel langzaam uiteen, we werden hoe langer hoe meer ‘onszelf’, - maar eerst in de volwassenheid beseften we het paradijs van het totale geluksbeleven voorgoed verloren te hebben. Dit klinkt ietwat pathetisch, maar deze schets is noodzakelijk, aangezien het kinderlijke totaliteitsbeleven essentieel is voor het te vormen begrip van ons religieuze ideaal, dat - zoals gezegd - bij ons gestalte kreeg in de figuur van Christus. Het kinderlijke totaliteitsbeleven is de schakel die de verbinding legt tussen onszelf en het ideaalbeeld, de enige. Alleen het kind beschikt over het vermogen om volledig op te gaan in alles wat zijn verrukking gaande maakt, alleen het kind kent de totale overgave aan de liefde, die - geheel onbewust natuurlijk - in hem leeft, onverschillig of het object van zijn liefde de moeder is of zijn speelgoeddier, het paard van de melkboer of een oude schoen.

Met het vermogen tot volledige overgave aan de liefde, zoals alleen het kind dat kan, hebben wij ons volmaakte voorbeeld toegerust, waaraan we vanzelfsprekend hoedanigheden toevoegden die nu juist niét des kinds zijn, zoals volledigheid op het stuk van bewustheid, inzicht, wijsheid, karakteradel, integriteit, offerbereidheid, enz. Maar de liefde is de voornaamste hoedanigheid van het religieuze ideaalbeeld, de liefde die niets of niemand buitensluit en die met alle genoemde en niet genoemde kostelijke eigenschappen versmelt.

Drie typen van religie

De bron van alle gelukzaligheidsverlangen ligt in onze prille jeugd, dat is het eerste punt dat we met behulp van de 'verstehende' psychologie bereikt hebben. Hoe het zijn weg vindt in verschillende mogelijkheden zullen we met Vestdijk gaan bekijken. Strikt genomen, zegt hij, zijn er evenveel mogelijkheden als mensen om het volmaakte geluk na te streven. Maar aangezien hij in *De toekomst der religie* schematiseren wilde, koos hij voor drie mogelijkheden, waartussen vanzelfsprekend vloeiende overgangen bestaan. Van de al te primitieve godsdiensten heeft Vestdijk slechts terloops gewag gemaakt; de hogere vormen kregen zijn volle aandacht, al zag hij de eerstgenoemde als een voorstadium van de laatste.

De eerste mogelijkheid om het volmaakte geluk te benaderen heeft Vestdijk ondergebracht bij een religievorm die hij het metafysisch projecterende type noemde. De mens die zich hier het beste bij bevindt heeft ingezien dat het onmogelijk is om tijdens het leven het volmaakte geluk te bereiken. Daarom projecteert hij een ideaal toestand die eerst na de dood mogelijk wordt: de eeuwige zaligheid van de hemel met God de vader, diens zoon Christus, de engelen en de heiligen en ergens vaag de heilige geest. Zo althans leeft het bij de christelijk gelovige. Ter verduidelijking tekenen wij hierbij aan dat, waar het metafysisch projecterende type ter sprake komt, we steeds het oog op het christendom zullen richten, omdat dat ons het meest vertrouwd is. De metafysisch projecterende mens heeft zich losgemaakt van zijn projectie, - of liever, hij heeft zijn projectie losgemaakt van zichzelf. God de vader compareert in zijn leven als een zelfstandige almacht die alles beheerst. De schaduwzijde hiervan is dat de mens zichzelf met deze projectie een brevet van onvermogen heeft gegeven. God is alles, dus is hij niets, of maar zeer weinig, althans zeer onvolmaakt, zeer gebrekkig, en vooral zeer *zondig.* Opvoeding en traditie hebben dit besef in beslissende mate onderstreept. Er is met de metafysische projectie een desintegratie in het menselijk denken geslopen, die Vestdijk funest acht voor de karaktervorming. Maar hierover straks meer.

De tweede mogelijkheid om het volmaakte geluk te benaderen heeft Vestdijk het *sociale type* genoemd. De mens die zich hier het beste bij bevindt, is niet tevreden met een volmaakt geluk na de dood, hij wil nu, tijdens het leven het volmaakte geluk zien te bereiken, en hij richt hiertoe zijn religieuze drang op de medemens, en niet op een almachtige grootheid buiten hemzelf. Daar weet hij niets mee aan te vangen. De medemens krijgt zijn liefde en toewijding, alle mensen hebben recht op geluk, en daaraan wil hij werken. Evenals het metafysisch projecterende geloof is het sociale geloof in een systeem gevangen, en evenals het eerste bereikt ook het tweede het einddoel. Het verschil is echter dat de christelijk gelovige zich hierbij neerlegt, en de sociaal gelovige niet, omdat zijn geloof in het te bereiken ideaal tot de reële mogelijkheden behoort. De sociaal-gelovige vergeet echter maar al te vaak dat de aardse weg naar het volmaakte geluk een zeer lánge weg is, slechts stap voor stap te gaan. Teleurstelling en wrok blijven vaak niet uit.

De derde weg naar het volmaakte geluk vindt Vestdijk in het *mystiek-introspectieve type.* De mens die zichzelf het beste hierin vindt is van een zeer bijzonder gehalte.

Deze mens wil niet ná de dood de zaligheid deelachtig worden, hij zoekt haar evenmin in de gemeenschap, - hij wil zijn geestelijke vermogens tot volle ontplooiing brengen om zodoende het volmaakte geluk te smaken. Het hele wereldbeeld, met inbegrip van het goddelijke of de volmaaktheid is immers aan de menselijke geest ontsproten, - dan moet het ook mogelijk zijn om de geest tot het volmaakte op te heffen. Maar de 'werkers aan zichzelf' vinden we hier in het westen nauwelijks. In het oosten heeft Boeddha voor deze weg de voorschriften gegeven. Het is een lange, moeizame weg, voor slechts enkele begaafden met succes te begaan. Maar een klein eindje, vindt Vestdijk, loont deze weg toch ook al de moeite. Het gaat hier in eerste aanzet om inzicht in de eigen psychische drijfveren. Het is een eerste stap op weg naar een hogere wijsheid.

Ouderbinding een hinderpaal bij religieuze ontplooiing

Alle drie de hier uiterst beknopt beschreven typen van religie hebben volgens Vestdijk één belangrijk obstakel op hun verschillende wegen naar het religieuze einddoel gemeen. Dat obstakel is de ouderbinding. Hieraan dient men zich te ontworstelen, - men moet niet blijven hangen in de zorgeloze jeugd, waarin angsten en noden door een liefdevolle ouderhand zoveel mogelijk werden weggeschoven. Men moet 'zijn eigen boontjes leren doppen'. Zeer in het algemeen gesproken heeft het moederlijke de neiging om te lang te blijven beschermen, waardoor de ontplooiing van de eigen persoonlijkheid belemmerd wordt, - en het vaderlijke om te blijven heersen, wat hetzelfde gevaar inhoudt. Men moet weekhartigheid en overdreven gevoeligheid overwinnen en men moet zich aan heerserswil en autoriteit weten te onttrekken om geheel volwassen te kunnen worden.

Nu wenden we ons weer tot de drie zojuist besproken religietypen. Hoe overwint men de ouderbinding op de drie verschillende wegen die naar het religieuze einddoel voeren? Om met het eerste type te beginnen, het metafysisch-projecterende type, hiervan kunnen we vaststellen dat de mens op deze weg de ouderbinding *niet* overwint. Hoe volwassen en verstandig de gelovige christen zich ook in het dagelijkse leven aan ons voordoet, hij komt niet los van de heerserswil en autoriteit van zijn God. Door de ideaaltoestand van de gelukkige jeugd vrij letterlijk te weerspiegelen in een toekomstverwachting die eerst na de dood werkelijkheid wordt, heeft hij zichzelf de weg versperd tot een volledige ontplooiing van zijn persoonlijkheid. Want hij blijft eeuwig de mindere van zijn god, hij blijft onvolmaakt, beperkt, schuldig, zondig. Vestdijk formuleert het zo: door de metafysische projectie is er voor de christelijk-gelovige een eind gekomen aan zijn religieuze ontplooiing. Hij kan niet verder en hij wil ook niet verder, - hij voelt zich veilig aan de hand van God de vader.

De sociale mens gooit de ouderbinding te snel van zich af. Iedereen moet opgaan in de gemeenschap vindt hij, het gezin wordt er aan ondergeschikt gemaakt, en de waarde van de wederzijdse beïnvloeding van ouders en kinderen, waarvan vooral de *ouders* zoveel profijt trekken voor de ontplooiing van hún persoonlijkheid - zij leren door het ouderschap om wijs te zijn, om zichzelf weg te cijferen, om een goed voorbeeld te zijn - wordt verre onderschat. Er ontstaat bij de sociale mens een wel geïnspireerd, maar slecht gerijpt idealisme, waarin (we legden er reeds de vinger op) teleurstelling en rancunes niet uitblijven.

Over de 'derde weg' kunnen we kort zijn. Ook bij het mystiek-introspectieve type moet de ouderbinding overwonnen worden. De mens die zich tot dit type aangetrokken voelt vindt in het ouderschap de beste scholing hiervoor, en hij vat zijn taak als ouder zo hoog op dat hij een volmaakte ouder wil zijn, een volmaakt voorbeeld voor zijn kinderen. Eerst wanneer hij zijn taak als ouder volbracht heeft, kan hij alle tijd besteden aan het 'werken aan zichzelf'. Maar, zoals we al zeiden, het mystiek-introspectieve type biedt een oplossing voor enkelen, en is (nog) niet toegankelijk voor de massa, al vindt Vestdijk enkele schreden op deze weg naar zelfinzicht van het grootste belang.

Wanneer het ideaalbeeld van ons religieuze verlangen, of onze religieuze drang, zijn voornaamste inspiratie ontleent aan de prille jeugd, waarin het kind met de ouders in een trouwhartige symbiose samenleeft, dan lijkt dat op het eerste gezicht in een schrille tegenstelling te staan met de stelling dat de ouderbinding overwonnen moet worden door de naar een religieus einddoel strevende mens. Toch is dit slechts een schijnbare tegenstelling. Het gaat hier uitsluitend om de prille jeugd als inspiratiebron, om de kinderlijke totaliteitservaring - we kunnen misschien beter spreken van totaliteitsgewaar-wording, omdat ervaring een zekere mate van bewustheid aanduidt -, het specifiek kinderlijke vermogen om zich één te voelen met al het omringende. Dit vermogen is bij de volwassen mens verloren gegaan. De volwassene heeft geleerd zijn zaken af te wegen, hij heeft zich ontwikkeld, hij weet zijn waarden te bepalen: dit niet en dat wel, deze mensen niet en die wel, deze maatschappelijke en politieke of wetenschappelijke of technische of ethische ontwikkelingen niet en die wel, - en al waarderend zoekt hij zijn weg naar het geluk, waarbij het van zijn aard en aanleg afhangt of hij bij dit alles zijn religieuze drang sterk aan het woord laat of nauwelijks, met andere woorden: of hij het aardse geluk nastreeft of het duurzaam geestelijke, het religieuze geluk. Het kind heeft alles lief, de volwassene maar zeer weinig (in onze cultuur véél te weinig, zoals we straks zullen zien), en daarom en daarom alleen wijst het kind ons de weg naar het ideaalbeeld van het religieuze geluk, dat bij ons gestalte kreeg in de figuren van God en Christus, waarvan de eerste het onkenbare deel is van de idee van het volmaakte en de tweede het kenbare deel, dat ons een praktische weg aangaf naar het religieuze einddoel met zijn advies: Heb uw naasten lief. Bij ons, zeiden wij, en daarna hebben we de hele westerse wereld op het oog, die aan alle zijden christelijk doordrenkt is.

Simon Vestdijk met Mimi, de poes

Macht en liefde

We willen ons in het nu volgende gedeelte met Vestdijk bezinnen op het religieuze leven in onze westerse samenleving, en wat dat voor gevolgen heeft gehad voor ons denken en doen van alle dag. Wat voor samenleving ontstond er, welke beschavingsnormen leerden we hanteren in de kleine tweeduizend jaar dat het christendom ons tot leidend beginsel was?

Uitgaande van de metafysische projectie, die het ideaalbeeld van het duurzame geestelijke geluk gestalte gaf in een almachtige, zelfstandige grootheid, een projectie die de godheid tot 'alles' maakte en de mens tot 'niets', kunnen we de vinger leggen op een fatale gespletenheid in het menselijk reageren op zijn religieuze ideaal. Want Christus, die als mens onder ons verscheen om de mensen nader tot God te brengen, werd door de machthebbers der kerken van zijn menselijkheid beroofd en naast God geplaatst, waardoor de afstand tussen God en mens even groot bleef. Door deze gespletenheid, deze innerlijke desintegratie, kon het christendom uitgroeien tot een weergaloos machtsinstituut, waarvan de machthebbers der kerken een dankbaar en uiterst geslepen gebruik hebben gemaakt. Voor we dieper ingaan op deze fatale gespletenheid in het christelijke denken, dat in onze hele cultuur heeft postgevat, gaan we met Vestdijk na hoe het mogelijk was dat het religieuze ideaal, verpersoonlijkt in de figuren van God en Christus, die voor ons de liefde vertegenwoordigen in haar schoonste vorm, kon uitgroeien tot de verfoeilijke macht van het christelijke instituut. Eenvoudiger gezegd, hoe de liefde kon worden omgebogen tot macht.

We wenden ons hiertoe tot een van de belangwekkendste essays van Vestdijk: *Het principe van het kwaad.* Hij maakt ons in dit geschrift duidelijk hoe ongemerkt en gemakkelijk de mens tot het kwade kan komen. Hij gaat ook hier uit van de naar geluk strevende mens, maar hij vat dit streven hier samen onder de noemer zelfzucht. Ook bij de zelfzucht staat de liefde centraal. De liefde ligt namelijk ten grondslag aan de beide allesbeheersende polen van ons driftleven: de erotische drift en de machtsdrift. Bij de erotische drift stroomt onze liefde uit naar de ander die lijdt, en met wie wij ons identificeren. We willen de ander liefhebben, troosten, helpen, opheffen, omdat het ons gelukkig maakt. Het geluk van de ander is het onze, zijn tranen waren de onze, op grond van identificatie, wat we nu eenmaal altijd in meerdere of mindere mate doen. Vestdijk noemt deze vorm van zelfzucht positieve identificatie. Het is een zelfzucht die ons siert, een veredelde vorm van zelfzucht, waar niemand zich voor hoeft te schamen.

Bij de machtsdrift richt de liefde zich in de eerste plaats op het eigen Ik. In plaats van uit te stromen naar de ander, blijft zij gebonden aan het eigen Ik, en omdat wij aan onze eigen liefde zeiden genoeg hebben, zuigen we die van anderen aan, tot meerdere glorie van ons eigen Ik. Het leed van de ander maakt ons gelukkig. Niet omdát de ander lijdt zijn wij gelukkig, maar omdat zijn leed aan ons voorbijging. Vestdijk noemt dit negatieve identificatie met de medemens. De negatieve identificatie is gewone zelfzucht. Het klinkt een beetje ongeloofwaardig dat we gelukkig zouden zijn bij het zien van andermans leed, maar de negatieve identificatie is een normale vorm van identificatie, bij ons allemaal aanwezig. Ter verduidelijking moge het volgende gezegde dienen: 'Ik weende omdat ik geen schoenen had, tot ik iemand ontmoette die geen voeten had'. De negatieve identificatie hoeft op zichzelf geen enkel bezwaar te zijn; wanneer wij bij het zien van andermans leed ons gelukkig voelen met het eigen welbevinden, dan kan dat een extra prikkel zijn om de ander te gaan helpen. Dan slaat de negatieve identificatie om in de positieve, tot heil van de ander en van onszelf. Maar veel vaker ontaardt de negatieve identificatie, de liefde voor het eigen Ik dus, in machtsdrift. Want ons eigen Ik, ons veeleisende eigen Ik is een bodemloos vat. Het heeft zelden genoeg aan de versterking van zijn gevoel van welbevinden dat hem door de minderbedeelde wordt geschonken. Onze eigenliefde wil meer, zij wil de ander aantasten in zijn levenskracht, opdat het eigen Ik er zich mee kan verrijken. Ook dit klinkt ongeloofwaardig, maar er ligt een ijzeren natuurwet aan ten grondslag: leven is alleen mogelijk ten koste van ander leven. Wij kunnen alleen in leven blijven als wij de levenssappen aan andere creaturen onttrekken, dier of plant. Maar wanneer wij de ander meer levenskracht ontnemen dan nodig is voor het in stand houden van het eigen leven, dan wordt de eigenliefde schadelijk, dan groeit zij uit tot machtsdrift.

Van de zelfzucht gaat Vestdijk dus uit bij de erotische drift en bij de machtsdrift, en in beide gevallen is de liefde de besturende factor. Alleen de *richting* is verschallend: bij de erotische drift van het Ik áf, en bij de machtsdrift naar het Ik toe.

Dit stukje ‘verstehende’ psychologie, door Vestdijk beter begrepen dan door wie ook maar vóór hem, willen we staven met enkele voorbeelden die in onze samenleving voor het grijpen liggen. De kapitalist voelt zich tevreden wanneer hij zijn bezit ziet toenemen, en hij wordt ziek van ellende wanneer hij zijn welvaart ziet verminderen, ook al heeft hij meer dan het honderdvoudige om plezierig te kunnen leven. Dat zijn arbeiders het zoveel minder hebben dan hij deert hem niet; het komt eenvoudig niet in hem op om zich positief met hen te identificeren, om zich in hun toestand te verplaatsen, en al helemaal niet in de toestand van de werkelijk ellendigen aan de andere kant van de aarde. Hij identificeert zich negatief met de anderen, - zijn liefde is eigenliefde en staat geheel in dienst van de machtsdrift.

Wij geven hier in het westen milliarden aan bewapening uit; een duidelijker staaltje van uit de hand gelopen machtsdrift is moeilijk te vinden.

De kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders hebben tweeduizend jaar lang de liefde gepredikt, de positieve identificatie, het ‘Heb uw naasten lief’, en zij hebben zich ondertussen schaamteloos verrijkt ten koste van de goedgelovigen. Een uiterst geslepen vorm van negatieve identificatie in dienst van de machtsdrift.

Wij allen hier in het rijke westen maken ons schuldig aan negatieve identificatie in dienst van de machtsdrift. Dat doen wij niet omdat we zo ‘slecht’ zijn, maar omdat we niet beter weten. We vinden het de gewoonste zaak van de wereld om eerst aan onszelf te denken, en veel later misschien ook eens aan de ander. Dat hebben we zo geleerd, daar zijn we in opgevoed. Men kan hier tegenwerpen dat we juist wél geleerd hebben om onze naasten wel te doen, maar de niet te ontkennen waarheid is dat we het niét doen, sterker, dat we in een systeem zitten dat het ons belet. Want áls we zouden gaan leven in een ton, met slechts het hoognodige, dan werden we voor gek versleten. Zeker, we zijn brave burgers, we schenken van tijd tot tijd wat aan de armen. Zeker, de dominees en priesters beklimmen de preekstoelen en manen ons om onze naasten lief te hebben. Maar nog nooit hebben we op een preekstoel een figuur zien staan in vodden gekleed, getuigende dat hij hier stond en niet anders kón, omdat hij alles aan de armen had gegeven. Neen, het is met onze werkelijke naastenliefde maar minnetjes gesteld.

De christelijke god moet verv angen worden door een niet-metafysisch religieus ideaalbeeld

Voor dit gebrek aan naastenliefde stelt Vestdijk zeer nadrukkelijk het christendom verantwoordelijk. Het gedesintegreerde denken creëerde een god die alle macht heeft en daartegenover een machteloze, zondige mens. Deze machtige god eist alle liefde op, en gebiedt de naaste lief te hebben. Wanneer deze god in zijn oorspronkelijke staat was blijven voortbestaan - hij kreeg immers het aanzien door de hoogste vorm van liefde: de religieuze drang - dan zou de liefde alzijdig kunnen opbloeien, maar deze god werd door het christendom - door de machthebbers der kerken dus - omgebogen tot macht, waardoor de liefde voor de naasten, de positieve identificatie met de medemens, werd belemmerd. Uit het bovenstaande hebben we begrepen hoe sluipend en ongemerkt dat in zijn werk kan gaan, vooral als de term liefde gehandhaafd blijft voor iets dat al lang geen liefde meer is.

De desintegratie van het christendom bleef helaas niet beperkt tot de verhouding van de mens en zijn god, zij greep om zich heen en bracht gespletenheid teweeg bij letterlijk álles waar het zich mee inliet, en dat was heel veel. Specialisaties en een eindeloos aantal disciplines in vrijwel elke tak van wetenschap, een groot aantal splitsingen in het onderwijs, in de kunsten, scheuringen in het christendom zelf, waarvan de kleinste brokjes: de sekten, in deze tijd een machteloos kopje opsteken. Het is waarlijk indrukwekkend om te lezen wat Vestdijk hierover schreef. Hij vergat niet de integrerende tegenstromingen te noemen, die vooral aan het religieuze denken (dat immers naar een grotere totaliteit, naar integratie streeft) ontsproten: de oecumenische bestrevingen, de sociale tendenzen die de kerken binnenslopen, het aanpassen aan wereldse invloeden, zoals het moderniseren van riten, enz.

Wanneer we ruim dertig jaar na het verschijnen van *De toekomst der religie* gaan zien wat er aan integrerende tendenzen verwezenlijkt is, dan valt ons oog bijvoorbeeld op de oprichting van het C.D.A., een vorm van oecumene, waarbij we echter onmiddellijk de kanttekening moeten plaatsen dat dit geschiedde minder uit een verlángen naar samengaan dan uit barre politieke noodzaak. Het is echter vooral het Interkerkelijk Vredesberaad dat heden ten dage een krachtige integrerende stem laat horen met zijn hartstochtelijk pleidooi voor ontwapening. Maar toch, maar toch, hoe goed, hoe meeslepend, hoe hartverwarmend ook, het leidt niet tot een andere mentaliteit wanneer men de almacht van de christelijke god ongemoeid laat.

De mens moet zich langzamerhand losmaken van zijn veeleisende god. Hij moet zélf in de voorste gelederen treden, hij moet zélf zijn inzichten verbeteren, zijn wijsheid vergroten, en vooral: zijn liefde bevrijden uit de ban van het christelijke denken, waarvan we zo langzamerhand wel kunnen vaststellen dat dit met het zuivere religieuze denken al lang niets meer te maken heeft. We herhalen het nog eenmaal: de liefde waaruit de christelijke god geboren werd ontaardde in macht, en we hebben met Vestdijk begrepen hoe ongemerkt dit in zijn werk kon gaan. Men is de term liefde blijven gebruiken voor een god die uitsluitend macht is geworden.

De argeloze gelovige buigt het hoofd voor de ‘ondoorgrondelijke raadsbesluiten’ van zijn god, want hij snapt er zelf allang niets meer van. Het is ook niet te begrijpen als men niet doortast tot de bodem om de eigen psychische drijfveren op te graven. Het wordt tijd dat we de metafysische christelijke god, die zoveel gespletenheid en machtsdenken op zijn geweten heeft, met liefdevolle hand gaan opbergen. Hij heeft zijn taak meer dan volbracht, hij is schadelijk geworden voor het gewone, gezonde denken. Hij moet vervangen worden door een nietmetafysisch ideaalbeeld, met andere woorden: het christelijke geloof moet vervangen worden door een geloof in religieuze waarden die niet metafysisch zijn.

Drie mogelijkheden voor de toekomst der religie

Aangaande de toekomst der religie zag Vestdijk in grote trekken drie mogelijkheden voor zich, die we hier zo beknopt mogelijk de revue zullen laten passeren.

Als eerste geeft hij het christendom nog een kans om zich te handhaven. Het zal dan echter een fusie moeten aangaan met de sociale religie, en het zal dan veel van zijn macht moeten prijsgeven. Het socialisme op zijn beurt zal het geloof in een metafysische godheid moeten tolereren. Het is een mogelijkheid voor het christendom denkt Vestdijk, al vindt hij het een mogelijkheid voor de korte baan. Want het christendom zal verdwijnen, omdat de metafysische projectie zal verdwijnen.

De tweede mogelijkheid is een vervanging van de metafysisch-projecterende religie door de sociale religie. Deze mogelijkheid acht Vestdijk het meest reëel. Ook al zien we in het socialisme op basis van gelijkheid - dat wil zeggen gelijke rechten voor alle mensen -, in het communisme dus, een samenlevingsvorm waarin de macht óók heeft toegeslagen, dan zegt dat nog niets over een betere vorm ervan die zou kunnen ontstaan. Tenslotte heeft het christendom tweeduizend jaar lang de kans gehad om zich in zijn schoonste vorm aan ons te openbaren, terwijl het communisme daar nog maar zestig jaar voor beschikbaar had.

Een andere vorm van socialisme die wij hebben leren kennen: het nationaal-socialisme, dat op basis van óngelijkheid - biologische ongelijkheid van de individuen - zijn principes grondvestte, is ontaard in een machtsinstituut waar waanzinnigen het voor het zeggen kregen, en dat vernietigde dan ook zichzelf in korte tijd. Maar dat wil niet zeggen dat er op basis van de ongelijkheidsideologie geen betere samenlevingsvorm mogelijk zou zijn. Er is trouwens niet zo'n groot verschil tussen de ideologieën op basis van gelijkheid en ongelijkheid, heeft Vestdijk in *De toekomst der religie* uitgelegd, in uiterst zorgvuldig gekozen bewoordingen (hij schreef het in 1943). Zij gaan dialectisch in elkaar over: er is geen gelijkheid zonder óngelijkheid (er zijn leiders die de socialistische gedachte begrepen hebben en deze moeten uitleggen aan mensen die nog niet zo ver zijn), en er is geen óngelijkheid zonder gelijkheid (bij de geboorte is de biologische ongelijkheid nog niet vast te stellen, er moeten dus minstens gelijke *kansen* zijn voor alle individuen). Wanneer we nog even teruggrijpen naar de eerste mogelijkheid: het christendom kan zich handhaven wanneer het een fusie aangaat met het socialisme, dan leent het socialisme op basis van ongelijkheid zich daar beter voor, vindt Vestdijk, omdat het christendom zelf een hiërarchische ordening kent op basis van ongelijkheid: God, engelen, heiligen, pausen, priesters en dominees, gelovigen, heidenen.

Een derde mogelijkheid voor de toekomst der religie ziet Vestdijk in een samengaan van het socialisme met mystiek-introspectieve elementen. Deze mogelijkheid acht hij het meest wenselijk, aangezien het socialisme te weinig rekening houdt met het individu. Wanneer door een samengaan met mystiek-introspectieve elementen het individu betere ontplooiingskansen krijgt, dan ligt in deze laatste mogelijkheid de beste kans voor de mensheid, vindt Vestdijk.

Nog drie obstakels voor de religieuze ontplooiing

We willen nog enkele gedachten van Vestdijk aangaande de schadelijke invloed van het christendom op de karaktervorming de revue laten passeren. Door het gedesintegreerde christelijke denken is er op drie essentiële punten kortsluiting ontstaan tussen de mens en zijn medemens. Die drie punten zijn: *de dood*, *de sexualiteit* en *het ressentiment.* Naast de ouderbinding die wij reeds bespraken, vormen deze drie punten moeilijke obstakels op onze weg naar het religieuze einddoel. Het gaat hierbij vooral om onze verhouding tot de medemens. Men moet de medemens liefde, achting en medeleven schenken, men moet bereid zijn zich moeite voor de ander te getroosten, men moet zich, kortom, positief met hem identificeren. Waar de ouders een belemmerende factor kunnen zijn bij de persoonlijkheidsontplooiing omdat zij ons het zelfstandig denken en handelen beletten, met andere woorden omdat zij vinden dat wij te *veel* doen, daar kunnen de medemensen een belemmerende factor zijn omdat wij ons niet genoeg om hen bekommeren, met andere woorden omdat wij te *weinig* doen. We zullen de genoemde punten eerst in hun algemeenheid beschouwen en ze daarna bezien door de ogen van de gelovige christen.

De dood maakt een eind aan ons leven, en verspert op het eerste gezicht definitief de weg naar een grotere totaliteit. Maar wanneer we ons bezinnen op de dood, dan blijken daar toch hoedanigheden aan te kleven die een vraagteken kunnen plaatsen achter de definitieve versperring. Wanneer we afscheid moeten nemen van iemand die ons zeer dierbaar was, dan gebeurt er iets met ons. Met onze tranen stroomt de liefde naar buiten, de mooiste herinneringen doemen op, de afscheidswoorden zijn vol van liefde voor de beminde dode, waarbij zielsverheffende muziek dit alles onderstreept. De dode bracht het offer van zijn leven, zo kunnen we het zien, om de liefde bij de achterblijvenden te wekken, hoe kortstondig ook. Gevoelens van wrok en ongenoegen verdwijnen naar de achtergrond en liefde komt er voor in de plaats. Door de liefde worden wij opgeladen met nieuwe levenskracht, worden wij ‘wedergeboren’. De dood bewerkstelligt een wedergeboorte bij de *levenden.* En dit geldt ook voor de eigen dood, het eigen offer. Wanneer we deze diepere zin van de dood begrijpen, dan is het ook mogelijk om ons met de dood te verzoenen, om deze te integreren. Zo gezien verspert de dood geenszins de weg naar een grotere totaliteit, - hij kan ons zelfs verder brengen naar het religieuze einddoel.

Over de sexualiteit als obstakel naar een grotere totaliteit het volgende. Nergens openbaart onze erotische drift zich zo heftig als in de geslachtelijke liefde, en de kans is groot dat men in de geslachtelijke liefde het enige object van de Eros gaat zien. Maar niets is minder waar; de Eros heeft tal van andere objecten die ons op weg helpen naar een grotere totaliteit. Wanneer men beseft dat de sexualiteit maar een deel is van de totale liefde, dan kan men gerust volop van de sexualiteit genieten. Maar wanneer men met de erotische drift niet verder komt dan de sexualiteit, dan is deze inderdaad een belemmering voor de religieuze ontplooiing.

Wat het ressentiment betreft, het wrokkige, het misnoegdzijn, daarover kunnen we kort zijn. Het ressentiment moeten we uitbannen; het is zonder meer een belemmering voor de religieuze ontplooiing. Het ressentiment, dat in negenennegentig van de honderd gevallen op de medemens betrekking heeft - de partner, of een ouder, of een kind, of een vriend -, zou nooit post mogen vatten in onze geest, maar wie kan met de hand op het hart verklaren dat dat bij hem nooit het geval is? Het ressentiment is maar al te vaak een obstakel in onze intermenselijk verhoudingen, en als zodanig ook een obstakel op de weg naar een grotere totaliteit.

Hoe staat de gelovige christen tegenover deze drie beperkende factoren die de mens op zijn weg naar het religieuze einddoel ontmoet? Aangaande de dood kunnen we vaststellen dat deze de gelovige niet opheft. Voor de gelovige wordt de *dode* ‘verlost’ en ‘wedergeboren’, - hijzelf niet, hij voelt zich geslagen en soms zelfs gestraft door God, die hem het liefste wat hij bezat ontnam. Hij gaat naar huis, gebukt onder zijn verdriet, een schuldige, een zondaar.

Met de sexualiteit is het érg treurig gesteld in het leven van de gelovige. De sexualiteit is door het christendom verdrongen en ‘zondig’ verklaard, het vleselijke werd verdoemd, - een van de noodlottigste staaltjes van gedesintegreerd denken dat door het christendom is ontworpen. Het arme lichaam met al zijn natuurlijke functies werd door het christendom uitgeleverd aan de ‘duivel’, en we kunnen nog lang niet de rekening opmaken van de heilloze gevolgen die dit heeft gehad, in de eerste plaats voor de misleide gelovigen zelf, en in de tweede plaats voor onze hele cultuur. Dit denkproces werd uitsluitend door mannen geleid; de sexualiteit werd in tweeën gesplitst: buiten het huwelijk was zij des duivels en binnen het huwelijk omwille van de voortplanting zelf geheiligd. Deze onbarmhartige splitsing deelde ook de mens in tweeën, en het duivelse viel de vrouw ten deel. De slang, de duivelin, de heks, de heksenprocessen, het ligt allemaal in de lijn van deze ontwikkeling, zegt Vestdijk. En hij gaat verder: de vrouwen zouden ongetwijfeld hier hun stem moeten verheffen, maar een protest is nog niet gehoord van deze zijde. Hij schreef dit in 1943. De sexualiteit is inmiddels begonnen zich los te maken uit de 'verdoeming van het vleselijke', de verschillende vrouwenbewegingen laten inmiddels krachtig hun stemmen horen, maar nog niemand heeft de vinger uitgestoken naar de ware schuldige van de scheefgetrokken verhoudingen: het desintegrerende christendom. Het zal nog wel enige tijd duren voordat de verhoudingen in een beter evenwicht zijn. Wat tweeduizend jaar is scheefgetrokken, zegt Vestdijk, kan niet in één handomdraai worden rechtgezet.

Het ressentiment is voor de gelovige een extra moeilijk obstakel door het besef van de *erfzonde* waaronder hij gebukt gaat. Alleen al door het feit van zijn bestaan is de gelovige zondig, schuldig. Hij draagt een nooit te delgen schuld tegenover God met zich mee, en door het hopeloze hiervan stompt het gevoel voor zijn 'werkelijke' schuld af. Want, zegt Vestdijk, de mens is schuldig, hij is zijn medemensen iets schuldig, namelijk steun, liefde, achting, medeleven. Dit is zijn 'werkelijke' schuld, voor de mens van goede wil dagelijks af te betalen. De gelovige kan niet anders dan plichtmatig een beetje werkelijke schuld afbetalen aan zijn medemensen; hij schiet er toch niets mee op, want zijn schuld tegenover God blijft eeuwig bestaan.

Door de metafysische projectie, die de mens zeer nadrukkelijk in zijn isolatie van beperkt en zondig individu houdt, is het voor de gelovige onmogelijk om zichzelf te verheffen tot een hoger plan, anders gezegd, om dichter bij het religieuze ideaal te komen. En als we ons realiseren dat onze hele cultuur christelijk doordrenkt is, dan spreekt het vanzelf dat ook de nietgelovigen de schadelijke invloed hiervan hebben ondergaan. Ook de niet-gelovigen draaien mee in de christelijke molen van gedragsethiek, het is ook voor de niet-gelovigen moeilijk om een religieus bevredigende houding te vinden tegenover de drie beperkende factoren die wij zo juist besproken hebben.

Vestdijks milde toon die uit *De toekomst der religie* spreekt, is hier niet tot zijn recht gekomen. Dat is jammer, maar in het kader van dit artikel moesten we de zaken omwille van de duidelijkheid nogal zwart-wit stellen. Toch voelen we het als een leemte wanneer wij de waarderende beschouwingen van Vestdijk ten aanzien van het christendom hier ongeschreven laten. Het christendom heeft ongetwijfeld beschavend gewerkt, zegt hij. Als het er niet geweest was zouden we misschien nog in beestenvellen rondlopen en onze vrouwen verdobbelen. Bovendien hebben we veel kunstschatten, vooral op het gebied van de schilderkunst en de muziek aan het christendom te danken. Het heeft velen geïhspireerd om hun leven in dienst van de lijdende mensheid te stellen. Als *metafysische* religie heeft het een vrijwel volmaakte vorm bereikt, en het kan de vergelijking met andere metafysische religies (Shivanisme, Mohammedanisme) glansrijk doorstaan.

Vestdijks wenken

In het laatste hoofdstuk van *De toekomst der religie* geeft Vestdijk enkele persoonlijke desiderata prijs aangaande de toekomst van ons religieuze beleven. Hij geeft een uiterst praktische, en zelfs vrij simpele weg aan om dichter bij het religieuze einddoel te komen. Die weg komt zeer in het kort hierop neer dat wij onze kinderen anders moeten opvoeden. Hiertoe moeten de opvoeders - onderwijzers, leraren, leiders, - beter geschoold worden. Om te beginnen moet het beroep van opvoeder uit de sfeer van de huidige geringschatting ten aanzien van dit beroep worden gehaald. Wie tot dit ambt geroepen wordt moet zich onderscheiden op het stuk van karakteradel, wijsheid, inzicht, een onderscheiding die zich vooral na de scholing duidelijk openbaart. De psychoanalyse moet bij de scholing betrokken worden; wie inzicht heeft in de eigen psychische drijfveren zal ook in staat zijn de ander te begrijpen en te leiden. Vestdijk zag een bepaalde vorm van zulk een scholing voor zich, die hij parapaedagogie noemde. Maar hij reserveerde wel vijf eeuwen (of langer) voor de verwezenlijking van zulk een parapaedagogie.

Bij alle kritiek die *De toekomst der religie* ontving, voegde zich vooral spot om dit laatste hoofdstuk. Deze spot toont wellicht meer dan dit hele betoog aan hoe treurig het met onze intermenselijke verhoudingen gesteld is, hoe arm aan liefde en begrip ons denken is geworden. Want hoe duidelijk heeft Vestdijk het allemaal gezien en aan ons voorgelegd, terwijl hij kon vermoeden dat hij zich blootstelde aan hoon en onbegrip bij het prijsgeven van zijn kostelijk inzicht. Zelfs zijn vriend en broeder in de kunst: A. Roland Holst ontkwam er niet aan hem te bespotten. In *Swordplay Wordplay* laten we hem aan het woord, en we besluiten met het antwoord van Vestdijk op het spottende kwatrijn. Een antwoord als een zweepslag, volkomen terecht, want het was hem heilige ernst met *De toekomst der religie.*

Roland Holst:

Over vijf eeuwen ('k moet er niet aan denken!)
Kan nog geen enkel (maar dan ook geen enkel!)
psychosynthetisch parapaedagoog
het redden zonder uw ‘bescheiden wenken’.

Vestdijk:

Niet slechts ‘niet redden’, maar zij zullen sterven,
atoomverpest, en aan de lucht bederven,
zo zij, faciel en onberoerd als gij,
mijn ‘wenken’ met wat ironie bijverven.

Geraadpleegde werken:

De toekomst der religie, 1947 (herdr. 1975)
Het wezen van de angst, 1968 (herdr. 1979)
Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries, 1968
Het principe van het kwaad (in *Essays in duodecimo*), 1952
De sociaal-religieuze mens (in *Podium* 1951, p. 313-320)
Een zo goed als volledig overzicht van Vestdijks geschriften over de religie vindt men in *M. Despret*, *De receptie van S. Vestdijks De toekomst der religie.* Université Catholique de Louvain, Département de Littérature Néerlandaise, 1980

Dr. N. Beets
De psychologie en Simon Vestdijk

De psychologie ... bestaat er zoiets? Alsof er ergens een machtig geheel zou zijn dat psychologie heet en Vestdijk zich daar tegenover zou bevinden. Er wordt ook beweerd: er zijn evenveel psychologiës als er psychologen zijn. En daarmee wordt wat psychologie *is* helemaal onhanteerbaar. We treden pas uit de psychologische mist als we ons voornemen om over Vestdijk als psycholoog te berichten, zoals hij eens over Dickens als psycholoog een mening liet horen. We moeten er dan van uitgaan dat Dickens en Vestdijk letterkundigen waren. En wat is volgens Vestdijk een letterkundige?

> De letterkundige, vooral de romancier, is nu eenmaal de veelzijdigste onder de kunstenaar, - hij is kunstenaar èn geleerde, moet het leven kennen en de menselijke ziel, de geschiedenis en de techniek, de handel en de boerenstand: al deze onderwerpen kunnen in zijn romans aan de orde gesteld worden. Hoe talrijker nu de onderwerpen, des te aanzienlijker de kans dat de beoordelaar in één of meer kuilen trapt, onzin gaat beweren en zijn schijndomheid demonstreert.

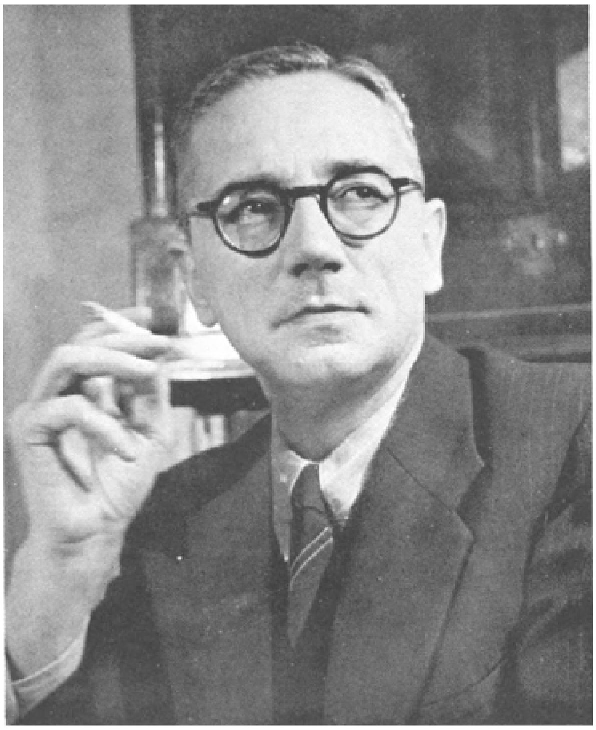
We zijn dus gewaarschuwd. We moeten oppassen dat we niet in de valkuilen stappen en bij voorbeeld over Vestdijk als psycholoog onzin gaan uitkramen. Specialistische onzin. Vestdijk bedoelt te zeggen

> dat de letterkundige meer gebieden bestrijkt: de beoordelaar, ook de intelligentste, wordt daardoor automatisch in de positie gedrongen van specialist, en daarmee van schijndomoor. Dit kunnen wij tot een verschijnsel van algemener strekking herleiden: *hoe hoger de graad van specialisme*, *des te meer kans dat men als schijndomoor aan de kaak wordt gesteld.*

Vestdijk zegt dus: ik ben nog wel wat meer dan psycholoog, dus pas op als je me als psycholoog gaat beoordelen.

Vragen we nu aan Vestdijk wat hij als letterkundige èn ook psycholoog allemaal moet weten, dan is het hek van de dam en verspreiden zich de psychologische schapen in het open veld. We horen dan over de psychologie van dit en van dat en van nog veel meer. In *Essays in Duodecimo* treffen we een heel palet van mogelijke psychologische monografieën aan. Denk eens aan Ter Braak als psycholoog: ‘Ter Braak mag dan alles eerder dan het prototype van de poëzieminnaar geweest zijn, hij was in elk geval een goed psycholoog...’. En wat Vestdijk over Dickens als psycholoog opmerkt is behalve hoogst amusant vooral verhelderend:

> Een bloeiender verzameling psychopaten, excentrieken, loslopende gekken, schizophrenen, imbecielen en hysterici als in zijn romans - deze ‘gezonde’ huiskamerromans onzer vaderen! - zal men in geen literatuur gemakkelijk aantreffen... Dat het lezende publiek zich aan dit Victoriaanse dolhuis nooit gestoten heeft, laat maar één verklaring toe: het publiek heeft het nooit gemerkt. Door toedoen van Dickens zelf, uiteraard. Dickens namelijk laat het publiek in zijn dolhuis toe, en suggereert gedurende de exhibitie, dat het geen dolhuis *is*, maar een specialiteitentheater of een circus...



Vanwaar die tolerantie van de kant van het publiek? Vestdijk zoekt die in

> het verzwijgen van het sexuele aandeel aan deze déraillementen, en het op de achtergrond treden van 'decadente', zwakke, ontzenuwde neurotici (...) ten gunste van robuuste en komische querellerende snoevers, of blijmoedige infantielen - gekken derhalve, die ons niet de haren te berge doen rijzen, maar een lach en een traan afpersen.

De beminnelijke Samuel Pickwick, een oergezonde Engelse squire met hobbies moet in werkelijkheid aan een 'niet al te kwaadaardige tussenvorm van manie en paranoia' hebben geleden. Dickens zelf leed aan fobieën en depressies. Vestdijk vergelijkt Dickens met Kafka. Hoewel de personages van Dickens ééndimensionaal door één overheersende hartstocht of onschuldige hobbie worden bezeten, meent Vestdijk toch dat Dickens als psycholoog op de drempel van een nieuwe tijd stond, terwijl Kafka de moderne tijd de rug zou hebben toegekeerd, als psycholoog.

We zien dus hoe Vestdijk de kennis uit zijn psychiatrieboeken benut om de personages die een andere letterkundige schiep te begrijpen. In 1964 behandelde Vestdijk het thema *geestesziekte in de literatuur* in bredere zin in zijn *De zieke mens in de romanliteratuur.* Dat hij zelf o.a. in *De Redding van Fré Bolderhey* het proces van schizofreen-worden in roman vorm beschreef, mogen we als bekend veronderstellen.

Fenomenoloog

Dat Vestdijk door zijn medische opleiding vertrouwd raakte met de psychiatrische vakliteratuur uit zijn studiejaren, spreekt vanzelf. Dat hij zich ook in de fenomenologische psychologie en andere vormen van psychologie meer dan alleen oppervlakkig oriënteerde kan uit *Het wezen van de angst* en vele essays blijken. In de essays vinden we vele aanzetten tot een monografie. Zoekt u een aanzet tot een psychologie van de zuiverheid? Vestdijk schrijft:

> Wordt het leven niet beter begrepen in zwaarmoedigheid dan in vreugde? De vreugde voegt te veel aan de dingen toe, tovert dingen te voorschijn die er niet zijn, en weeft de Maya van het springlevende zelfbedrog der springlevenden. Om ons het bestaan in zijn ware gedaante te laten zien maakt de melancholie, mits niet tot hopeloosheid verstart, betere kansen. Niet zozeer omdat het bestaan op zichzelf een droeve aangelegenheid zou zijn; maar omdat de melancholicus geduldiger en oplettender is dan de Vrolijke Frans, die door de wereld holt met zoveel zon op zijn rug, dat zelfs Willem Maris er geen koe van zou kunnen maken. De melancholicus laat zoveel licht toe in zijn besloten atmosfeer als nodig is om de voorwerpen te onderscheiden en zich te kunnen aanpassen aan hun objectief bestaan; de vrolijkerd daarentegen nodigt hen uit tot een rondedans, waarin hun eigen karakter verloren gaat, hun waardigheid te grabbel wordt gegooid, hun ware afmetingen zich verschuiven. Dit kan onderhoudend zijn, en goed voor de bloedsomloop en de doorstraling; maar afzijds van de hossende menigte zit de *Melencolia* van Dürer, omringd door meet- en pasinstrumenten, en denkt na, en begrijpt het leven.

In dit landschap van de ziel hanteert Vestdijk een psychologisch begrippenpaar dat alleen begrepen kan worden uit het tegenover elkaar stellen van het ene en het andere. Het ene verheldert ook het andere. In de psychologie zal men niet alleen de vrolijkheid en de zwaarmoedigheid tegenover elkaar plaatsen maar ook de manie en de depressiviteit. Men zal ook van introversie contra extraversie spreken, over een naar buiten en een naar binnen gekeerd zijn. De extravert is de uitbundige, in de wereld rondom opgaande mens, de introvert is de mens van de eigen binnenwereld. En wat valt nu bij een letterkundige, bij Vestdijk, op? Dat hij geen technische termen gebruikt. Hij beschrijft en roept beelden op. De universitair geschoolde psycholoog - de specialist, de schijndomoor - merkt dat Vestdijk in bovenstaand citaat fenomenologisch te werk gaat. Dat wil zeggen dat hij de verschijnselen, van tegengestelde stemmingen en bewustzijns-toestanden die hij waarneemt, laat spreken, zonder vooropgezette theorieën. Hij hanteert een voor-wetenschappelijke psychologie op basis van psychologische intuitie. Zo'n voor-wetenschappelijke psychologie beschrijft en verklaart nog niet. Het is een begrijpende, een Verstehende psychologie en geen verklarende en natuurwetenschappelijke psychologie. Of Vestdijk het leuk vindt of niet, of hij het wil weten of niet, men moet hem - als schijndomoor - toch wel in de eerste plaats tot de fenomenologisch-geschoolden onder de letterkundige psychologen rekenen.

En ziet, dat blijkt te kloppen. Vestdijk geeft zowel in zijn grotere als ook in de kleinere essays expliciet te kennen dat hij in het bijzonder aan de fenomenologische wijsbegeerte - die weer onmiskenbare invloed op de moderne psychologie had en heeft - veel te danken heeft. Eén uit vele passages waarin we dat lezen:

> Is de meditatieve omgang met de droom, als met een diepzinnig sprookje of een mythische openbaring, nu het uitsluitend voorrecht van de kunstenaar? Misschien, - maar dan is het iets waarin de kunstenaar en man der wetenschap elkaar de hand reiken, omdat zij beiden, elk van eigen gedachtenwereld uit, tot de overtuiging gekomen zijn, dat de droom een integraal en onsplitsbaar phenomeen is, dat alleen door de intuitie, de zuivere aanschouwing in phaenomenologische zin, kan worden benaderd.

De droom

De sleutel tot de moderne dieptepsychologie heet: de droom. Het kon niet uitblijven of Vestdijk moest het fenomeen van de dromende mens onder de loupe nemen. En dan kon hij natuurlijk niet om Sigmund Freud heen, die immers dromen tot uitgangspunt nam voor zijn kennis omtrent de mens en de mogelijkheden om die van zijn voornamelijk neurotische stoornissen te genezen. En nu doet zich iets bijzonders voor. In het essay ‘De droom als symbool’ trekt Vestdijk alle letterkundige registers open om de droomuitlegging, zoals die door Freud werd onderwezen en toegepast, als gepasseerd, als achterhaald te ontmaskeren. Het is alsof Vestdijk zegt: I can do one better than you. Freud, de ontmaskeraar, bood de letterkundige en psycholoog Vestdijk niet datgene waarop deze zat te wachten:

> Ongetwijfeld is de psychoanalytische theorie de eenogige koningin in het land der blinde droomtheorieën; men kan haar daarom prijzen, men behoeft niet alle kritiek, waartoe blindheid aanleiding geeft, op haar onschuldig en eenogig hoofd op te hopen. Na haar geprezen te hebben kan men haar natuurlijk afwijzen.
> Subliem en voor Vestdijk typerend is de mildheid waarmee de letterkundige zich opwerpt om Freud de les te lezen.
> Wanneer wij afzien van enkele onbehouwen moralisten, die de psychoanalyse verdoemen omdat zij door haar vondsten gecompromitteerd menen te worden, zijn het voornamelijk de man der strenge wetenschap en de kunstenaar, die zich tegen Freud's droomuitlegging verzetten, de eerste als verdediger van de zuivere rationaliteit, de tweede als kampioen van het irrationele.

In een in zijn woordkeus hier en daar nogal vermakelijk betoog vertelt Vestdijk dan waar de schoenen in Freuds droomverklaringen wringen. Freud hanteert een verouderde associatie-psychologie om daarmee het wonderbare terrein van het onbewuste, het irrationele te betreden en verkennen. Het is alsof hij met een ‘exact geslepen spiegeltje in plaats van een mijnwerkerslamp’ de duistere gewelven van het ondergrondse gaat onderzoeken tot in de diepste schachten

> waarvan hij enige ogenblikken later met opluchting in de stem verklaren kon, dat zij geen schachten wáren, doch hechtgebouwde torens, voor elkeen toegankelijk, die het klimmen nog niet had verleerd. Dit leek bedenkelijk veel op charlatannerie.

Volgens Freud zou een keten van associaties naar de betekenis van de droom leiden.

Vestdijk accepteert overigens ‘de grote primaire waarheden van verdringing, censuur, symbolisering, infantiele binding, en wat dies meer zij’. De droom wil hij echter op een andere manier benaderen dan Freud:

> Hij rukt de droom uit elkaar, en past hem weer ineen. Maar dit kan men met een zo levend en spontaan phenomeen als de droom niet doen zonder het karakter ervan ingrijpend te wijzigen. Wie een droom wil verstaan, *als* droom, - en niet als ontzield psychisch mechanisme, - moet beginnen met hem intact te laten, en steeds blijven uitgaan van de veronderstelling, dat de voorstellingen ‘iets’ met de emoties te maken hebben, dat er een direct symbolisch verband tussen hen bestaat, en dat het associëren tot men een aanvaardbare ‘droomgedachte’ gevonden heeft ons in vele gevallen alleen maar van de emoties afvoert, en daarmee van de droom zelf.

Kortom: de emotionele sfeer en geladenheid, de stemming van de droom, blijkt voor Vestdijk het ondeelbare uitgangspunt voor het intuitieve begrijpen ervan. Hij illustreert het een en ander dan met een bergdroom met als conclusie:

Zo werd mijn berg tot symbool van het heelal, dat mij verplettert, maar waartegenover ik mijn waardigheid handhaaf als mens. Maar wanneer ik dit alles mijn analyticus aan het verstand tracht te brengen, glimlacht hij olijk en medelijdend.

Die weet namelijk beter! Vestdijk's uitleg zou berusten op weerstanden en complexen...

Vestdijk hoeft zijn ‘conflict’ met Freud niet als een ondraaglijke last mee te voeren. Hij vindt in Jung en Maeder bondgenoten die hem als dromer in zijn waardigheid laten. En zo komt hij tot de uitspraak die hiervoor reeds werd vermeld. De droom is een integraal en onsplitsbaar fenomeen, dat alleen in fenomenologische zin door de intuitie kan worden benaderd. Aanvoelend eerder dan rationeel-ontledend. Vestdijk staat een Verstehende psychologie voor. Daarover straks meer.

Wijsgerige psychologie

We zouden eigenlijk een heel essay moeten wijden aan Vestdijk's wijsgerig-menskundige inzichten. Die treft men overal verspreid aan. Ik weet niet goed waar ik beginnen moet. Zo dan maar:

> Een heilig man streeft naar het hoogste, volgens alle categorische imperatieven ter wereld; hij is van vroeg tot laat bezig zich te vervolmaken; hij staat met God op een enorme voet, - maar hij vergeet zijn hond te liefkozen: het enige wezen waartoe hij in een persoonlijke verhouding staat, of zou behoren te staan. Maar inderdaad, een hond kan ook geen stenen tafelen en moraaltractaten lezen, een hond is niet ‘taalgevoelig...’.

We zien hoe Vestdijk in dit citaat het super-idealisme van de ene hoogstaande mens vergelijkt met het realisme van de gewone mens die met beide benen op de grond blijft en in een persoonlijke verhouding tot zijn naaste - in dit concrete geval met zijn hond - behoort te staan. De mens blijkt vooral een taalgevoelige te zijn, wat blijkt als men hem met het dier vergelijkt. Zo zien we de letterkundige aan het werk, die geen technische termen behoeft te gebruiken om toch de begrippen idealisme en realisme en ook anthropologie en biologie te onderscheiden en aan elkaar toe te lichten. We willen hieraan vastknopen dat Vestdijk op een andere plaats spreekt over de vervreemding die binnen onze westerse beschaving binnensloop, toen de concrete alledaags werkelijkheid zo'n grote plaats moest gaan inruimen aan abstracties ... en het verval van de dialoog, van het tweegesprek begon.

Ik vang Vestdijk nu met enig genoegen in het net van de wijsgerige anthropologie, de menskunde op filosofische grondslag. Hij spartelt in dat net als hij het over het Griekse gastmaal heeft, waar de filosofen het hoogste woord voeren. De strekking van wat op zo'n gastmaal aan de orde was, is:

> de deelnemers te leren hoe zij, na de toppen van het ideëele bestegen te hebben, het laagland konden bereiken zonder hun nek te breken. Geen beter middel om een philosofie haar beweeglijkheid te waarborgen dan haar bij voortduring aan te passen aan het levende betoog en het kaleidoskopisch wisselend standpunt. Alleen dan is er kans, dat het abstracte begrip niet van de werkelijkheid vervreemd raakt, en de philosoof zich niet gaat afsplitsen van de mens. Het is stellig geen toeval, dat deze vervreemding, deze afsplitsing, in onze Westerse beschavingsperiode

> gelijke tred houden met het afsterven van het gesprek als voertuig der philosofie.

We merken op hoe Vestdijk, de letterkundige, in- en uitgaat bij zowel de wijsgeer als de psycholoog. We kunnen Vestdijk als psycholoog dus feitelijk niet losmaken van Vestdijk als filosoof. En welk een aandacht besteedt hij niet aan de dialoog:

> Hoe zou men anders dan met behulp van het gesprek het punt kunnen bepalen waarop de philosofie van de man, wiens geest zich boven de dingen verheft, overgaat in de philosofie van de man die de dingen ontvlucht? Door een verhandeling van hem te lezen kan men zich hierover geen oordeel vormen: het accent van zijn stem is daarvoor nodig, de blik van zijn ogen, de kracht van zijn handdruk. Eerst zijn onvoorbereide woordkeus openbaart ons wat hij met zijn woorden bedoelt.

Letterkundige, filosoof en psycholoog: Vestdijk. We zien hoe voorrang wordt verleend aan de concrete mens die zich in een directe ontmoeting van mens tot mens pas echt openbaart. Voor het letterkundige werk zal dat kunnen betekenen: Vestdijk heeft personages en dialogen nodig om zich als mens aan ons te kunnen openbaren. Hij is altijd op vele anderen, op door hem geschapen alter-ego's *aangewezen* om geloofwaardige romans te kunnen schrijven. Dus ook op zijn lezers. Hij is op zelfkennis en kennis van de ander aangewezen. Hij is op de ander, die ook in hemzelf huist, aangewezen. En theoretisch is hij op de wijsgerige menskunde aangewezen.

Thematisch psycholoog

De kleinere essays staan vol aanlopen tot psychologische studies over aparte onderwerpen. Vestdijk is geen systematische maar een thematische psycholoog. Behalve een psychologische theorie over De droom als symbool worden ook bij voorbeeld het verraad en de trouw doorlicht. Men kan Judas, zo meent Vestdijk, het beste begrijpen uit zijn weigering om zich te vereenzelvigen met het door hem aanbeden Idool: ‘Laten we aannemen, dat Jezus hem begrepen heeft. Hij, die ons de gelijkenis van de Pharizeeër en de Tollenaar naliet, kan daar geen moeite mee hebben gehad’. Vestdijk ziet Jezus als een mensen-begrijpend mens ... een psycholoog.

Het korte opstel over de trouw - Waarom is men trouw? - graaft diep. Zoekend naar de oorsprong van trouw vindt Vestdijk een

> trouw aan de Aanvang, een volkomen Don Quichoteske, bizarre en schier tegennatuurlijke vorm van trouw, maar daarom niet minder de enige waarbij men zeggen kan, dat de aanwezigheid der liefde en de afwezigheid ervan tezamen de trouw hebben verwekt. En misschien laat zich, door alle complicaties heen, die door de liefde van oudsher plegen te worden ‘verwerkt’, *deze* zeer zuivere figuur zich steeds herkennen, als de ‘hieros gamos’, het ‘heilige huwelijk’, niet van twee wezens, maar van twee principes: het heden en het verleden, - dat wat men geworden is en dat wat men vroeger was en dat men niet meer kan prijsgeven.

Trouw is hiermee een zeer fundamentele houding van de geest...

Wat men geworden is en wat men vroeger was. In die ene zin vinden we opnieuw een sleutel tot Vestdijk als psycholoog. Als psycholoog van het worden, van de humane ontwikkeling. Men heeft met name over Dostojewski wel opgemerkt dat diens romanfiguren in de loop van hun romanbestaan niet veranderen: aan het einde zijn ze nog dezelfde als aan het begin. Toch noemde men Dostojewski een groot psycholoog. Een karakterpsycholoog? Vestdijk toont zich vooral in de Anton Wachterromans een uitgesproken *ontwikkelingspsycholoog.* We zien Anton bij voorbeeld zijn kinderangsten de baas worden. We maken mee hoe zijn vriendschappen en verliefdheden komen en gaan en zich ontwikkelen, culminerend in de complexe relatie tot Ina Damman. Ook in andere romans speelt de dynamiek van de psychologische ontwikkeling een voorname rol. We moeten het hier, wat de romans betreft, bij laten. Want de ontwikkelingspsychologie heeft in de romans niet het alleen-vertegenwoordigingsrecht.

Voor en na Proust

Vestdijk heeft zijn gedachten over de psychologische roman en de psychologie in de roman meerdere keren in essayvorm geuit. Voor ons doel het meest overtuigend in een mild gestelde polemiek van Paul Rodenko - *De psychologie in de roman*

- en in een langer *essay* over Proust: *Proust en het algemene.* In het eerste opstel zet hij Paul Rodenko vriendelijk op zijn plaats, die in 1946 in het jongerentijdschrift Columbus *Het einde van de psychologische roman* voorspelde. Hij vindt Rodenko's verhaal schrander maar hij vraagt, tussen de regels door, in zijn eigen betoog, toch wel merkbaar of de auteur eigenlijk wel weet waarover hij het heeft. Als de psychologische roman in Proust zijn bekroning vond, suggereert die bekroning dan ook het *einde* van de psychologische roman? Nee, zegt Vestdijk, hoogstens een einde en wel van een bepaalde vorm van psychologie. De vraag moet dus luiden: welke vorm van psychologie hanteert een letterkundige? En daarmee begint Vestdijk zijn college voor de ongeletterden onder de geletterden. Dat Proust zoveel aan Freud te danken zou hebben, was te onnozel om er op in te gaan. Wel mocht men Proust's literaire psychologie localiseren binnen het positivistische denkklimaat van de 19e eeuw.

Naderhand gebeurden er dingen binnen de psychologie waarvan Proust gewoonweg geen weet kon hebben. Er kwam een onbevangen beschrijvende, een intuitief begrijpende vorm van psychologie op, die als Verstehende Psychologie over zou gaan in een Phaenomenologische Psychologie. Men zou vanuit de nieuwe ontwikkelingen gezien Proust's zielkunde, als hoogtepunt beschreven, nu nog hoogstens als achterlijk kunnen betitelen.

> Men kan het zo zien: er zijn twee psychologieën, de rationeel verklarende en de intuitief begrijpende; deze indeling doet zich ook in de roman voelen, maar veel vager en dubbelzinniger, hetgeen prognoses omtrent een aanstaand ‘einde’ van een van beiden niet bepaald ten goede komt.

Is dit niet een vriendelijke vorm van polemiek bedrijven?

Vestdijk laat in zijn opstel zien hoe alles veranderde en dus ook de psychologie. De psychologie evolueerde, ze werd anders. Rationalisme èn irrationalisme maakten zich in de 19e eeuw beiden sterk en stonden onder invloed van Hegel's dialectiek, een dynamiek van de voortgang waarbij het ene voortdurend op het andere betrokken was. Rationaliteit en irrationaliteit beïnvloedden elkaar wederkerig, waarbij voortdurend nieuwe eindprodukten ontstonden die dan weer begin van het nieuwe konden zijn. En wat gingen nu de letterkundigen doen? Onder invloed van de geest van een haastige tijd gingen ze een *versnelde* psychologie beoefenen, een gebeuren waar de roman slecht tegen kan. En zo kon er inderdaad het gevaar ontstaan dat de roman door een filmische kippendrift van de romanschrijvers, onder invloed van het filmgebeuren, zou kunnen doodbloeden. Hoe de roman er uit zou kunnen zien, die zich tegen de filmpsychologie zou verweren, weet Vestdijk niet. Versterken van de essayistische elementen, een rustige verteltrant, stilistische doorwrochtheid, stijlschoonheid, diepborende dialoog en weinig handeling? Het blijven vragen.

Interessant is dat Vestdijk toekomst lijkt te zien in een ethische roman, of beter gezegd een roman waarin een psychologie zou functioneren over en ook door, de zich *om ethiek bekommerende mens.* Daarin zou dan een wilspsychologie de voorname rol spelen. Vestdijk vraagt wat in een roman, meer in het algemeen, ethiek is zonder psychologie of psychologie zonder ethiek. En we zien opnieuw hoe het ene is aangewezen op het andere. Vestdijk ziet tenslotte maar één belangrijke richting in de psychologie die doodgeboren lijkt, wat de toepasbaarheid in de roman betreft. De behaviouristisch-psychologische roman heeft geen toekomst. Die mag men overigens met recht on-psychologisch noemen. Dat Hemingway en Steinbeck successen boekten met behaviouristische roman-*technieken*, kon alleen omdat zij over uitzonderlijke begaafdheid beschikten. Denkt Vestdijk daarbij aan psychologische begaafdheid?

Algemeen en bijzonder

We weten dat *A la recherche du temps perdu* een zeer belangrijke rol in de ontwikkeling van Vestdijk's schrijverschap vervulde. We mogen dan ook verwachten dat het lange opstel over Marcel Proust - *Proust en het algemene* - neerslagen vertoont van, laten we zeggen, idealen waaraan Vestdijk als letterkundige zelf heeft willen voldoen. Waaraan hij in het algemeen heeft willen voldoen, want in de bijzonderheden heeft hij ongetwijfeld zijn eigen wegen willen bewandelen. Vestdijk was bepaald geen blijvende copyist, hoewel hij in zijn jonge jaren als tekenaar graag copieerde. Vestdijk's opstel over Proust zou door elke letterkundige indringend moeten worden bestudeerd, omdat het over de achtergrond van het vakmanschap gaat.

Wat blijkt nu? In de eerste plaats dat 'met Proust's manier van denken ieder ander een filosoof zou zijn geworden (in de zin van vakfilosoof...)'. Alleen door een voor een schrijver natuurlijk tegenwicht kon hij letterkundige worden en blijven. Hij vertoonde namelijk naast grote begaafdheid en affiniteit voor het algemene een even sterk vermogen om zich met details, het bijzondere, de bijzonderheden bezig te houden. Vestdijk rekent het filosofisch-algemene dat in Proust's autobiografische werk zo sterk naar voren komt, tot het essayistische aandeel in dat werk. Dit aandeel valt overigens niet gemakkelijk te isoleren, omdat het zo geintegreerd in het geheel van de tekst is opgenomen. Die essayistische elementen houden de lezer aan het denken, maar 'nooit wordt zijn denken systeem, altijd overheerst de spontaniteit'. Men kan volhouden 'dat het bijzondere, het betekenisvolle detail, voor hem (Proust) altijd de hoofdzaak is gebleven en dat hij er alleen daarom niet over schrijft omdat het voor hem - zoals voor ons - vanzelf spreekt'. Het bijzondere is voor ons het vanzelfsprekend essentiële, dat zeer dicht bij ons ligt en dat als lucht, zon en water niet voortdurend spraakmakend is (of althans destijds was, Bts).

Nadat Vestdijk allereerst - met nadruk daarop - de filosofische kant van Proust heeft laten zien, gaat hij *vervolgens* in op Proust als psycholoog: 'Behalve door een enorme zelfkennis en mensenkennis wordt Proust's psychologie ... gekenmerkt door zijn neiging de mens als een totaliteit te zien'. En kort daarna vertelt Vestdijk hoe hij zelf, met Proust, de mens ziet:

> Een mens is niet alleen zichzelf, maar ook de jeugd van zichzelf, hij is zijn ouders, zijn vrienden, zijn minnaressen, zijn ondergeschikten - zijn provincie, zijn omgeving, zijn sociale klasse - hij is alles wat hij gezien, ervaren, geleden en genoten heeft; en tenslotte is hij ook nog wat hij niét is, want Proust's gewoonte om zijn personages banen naar hun eigen tegendeel te laten beschrijven, waarbij de meest verbazingwekkende surprises niet zijn uitgesloten, zijn minder een bewijs voor de neiging van de romancier tot opzichtige verrassingen, of voor zijn teoretische vertrouwdheid met de antithetische struktuur van het karakter, dan voor zijn overtuiging, dat de mens, indien hij een totaliteit is, ook dit moet zijn: zijn eigen kontrast, zijn eigen ontkenning. De voorbeelden daarvan zijn niet te tellen. Zij kunnen verschillende vormen aannemen, al naar gelang de mens verandert in wat hij vroeger niet was, dan wel op één moment met zichzelf strijdig is of wordt, en door allerlei tegenstellingen en ambivalenties een raadsel voor zijn medemens (is).

Dit is een sleutelpassage voor Vestdijk als psycholoog. Meer dan dat. Vestdijk geeft hier een bijna volledig antwoord op de vraag naar zijn Mensbeeld. De mens is een ambivalent, neen een polyvalent wezen en daarmee een raadsel voor de medemens op wie hij is aangewezen. Het ontgaat mij niet dat Vestdijk hier een cultuurbeeld van de mens schetst. Daarin is het natuurbeeld immanent aanwezig.

Mogelijkheden

In dit opstel over Proust wordt duidelijk dat Vestdijk - in het voetspoor van de eens voor hem ideale schrijver - de mens ziet als het wezen der vele mogelijkheden:

> Van de mens zou hij (Proust) het liefst 'alles' maken, daarbij de lijn doortrekkend van zijn adagium 'L'individu baigne dans quelque chose de plus général que lui'. Het meest algemene is inderdaad het universele, het al, alle mogelijkheden.

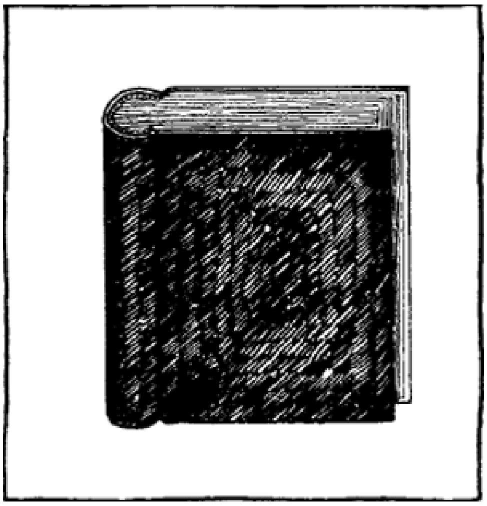
Het is nu nog maar een kleine stap van de mens als het wezen der vele en alle mogelijkheden naar de concrete mensen met machtsfantasieën. En ziet, volgens Vestdijk maakte Proust die stap naar de machtsmens heel duidelijk en moet men de door hem gehanteerde psychologie primair als *machtspsychologie* onderkennen. Die machtspsychologie zal dan bij Proust in diens romanpersonages vooral ook tot in de liefde, en wat daarvoor doorgaat, doordringen. Vestdijk geeft dan nadere inlichtingen hoe dit bij Proust gebeurt.

We kunnen ons er achteraf over verbazen dat Simon Vestdijk Nol Gregoor, toen die hem in zijn interviews vroeg naar het mensbeeld dat hem in zijn werk voor ogen stond, geen antwoord kon geven. Was Vestdijk niet ad rem genoeg om te kunnen zeggen daar heb ik best wel eens over geschreven, lees mijn essay over Proust maar? Dat essay bevat meer dan een geringe handreiking.

Ter afsluiting mogen we vaststellen dat Vestdijk als psycholoog een wijsgerig-menskundig uitgangspunt zocht. De mens is op de ander aangewezen. Hij is het wezen der vele mogelijkheden hetgeen hem tot een raadsel maakt. De vele mogelijkheden kunnen hem ook machtsdronken maken, wanneer hij ze alle zou willen verwerkelijken. Vestdijk beëindigt zijn essay over Proust en het algemene met te wijzen op de spanning die bestaat tussen werkelijkheid en mogelijkheid. De letterkundige Vestdijk wilde in zijn oeuvre alle mogelijkheden van de mens in zijn personages verwerkelijken. De polariteit tussen werkelijkheid en mogelijkheid geeft dan echter ook aan dat vele mogelijkheden moeten blijven liggen, en als niet-gerealiseerde mogelijkheid binnenskamers voort moesten leven. Verloren mogelijkheden. En ook die behoren tot de ingrediënten van het menselijke bestaan.

> Een mogelijkheid is als het ware een doodgeboren werkelijkheid, een kind dat niet tot leven is gekomen, maar dat dit had kunnen doen, en dat dus even goed tot de totaliteit van het leven (...) behoort als wat zich in feite gerealiseerd heeft.

Vestdijk geeft dus als toegift nog even een psychologie van de mogelijkheid, een filosofie ervan. Vandaar dat ook en juist het gemankeerde avontuur een kunstenaarschap kon bepalen.



Cornets de Groot
Determinisme en contengentie

Vestdijks typologie van de religieuze mens, die in *De toekomst der religie* te vinden is, is een combinatie van bepaalde elementen uit de typologieën van Jung en Jaensch. Vestdijk ontwierp, anders dan zijn voorbeelden, geen enquêtes en proeven: de tijd waarin het boek geschreven werd, en de omstandigheden waaronder dat gebeurde, maakten dat ook onmogelijk. Anderzijds drangen beiden hem tot het schrijven van dit boek. Het is HET schema, dat het allerwezenlijkste van Vestdijks innerlijke wereld bevat. Dat alleen al verleent het boek zijn bestaansrecht. *De Toekomst* is een gigantisch uitgebouwd 'persoonlijk schema'* - een ezelsbrug, die het algemene met het bijzondere verbindt, het wetmatige met het persoonlijke, het zintuiglijk-waarneembare met het eeuwige, en het objectief vaststelbare met het subjectieve. Het is één generalisatie. En het is een 'levensleer'.

Het boek, *De toekomst*, dat Vestdijk onder penibele omstandigheden schreef, eigenlijk nog met de uiterste seconde voor ogen, is naar mijn mening een 'testament'. Het staat centraal in zijn werk. Zó centraal, dat niet alleen het werk van ná *De toekomst* zich op dat boek oriënteert, maar ook het werk dat ervóór geschreven is. Men neme de proef met *De nadagen van Pilatus* of met *Meneer Vissers hellevaart*. Of, met de novelle *Het veer. De toekomst* is een bekentenis-essay, in hartebloed geschreven; het enige boek waarin Vestdijk het achterste van zijn tong laat zien, en waarvoor hij al zijn strijdlust mobiliseert, wanneer een paar theologen hem dwars zitten.

Mijn toenmalige opvatting, als zou het boek een verzameling van kortbegrippen zijn, die Vestdijk maar hoefde aan te lengen om een gedicht, roman of essay te produceren, stuit me nu tegen de borst. Een lezer hoefde een werk maar terug te denken naar die begrippen, dacht ik. Maar het is precies andersom. Al zijn geschriften zijn even zoveel 'persoonlijke schema's'. En ze zijn niet aan *De toekomst* ontsproten, maar worden er in opgezogen. Dit boek! Als het niet geschreven was, zou het het zwarte gat kunnen wezen in Vestdijks heelal.

Generalisaties als *De Fransman* helpen echt, wanneer men in concrete gevallen met Fransen van doen krijgt. Ze zijn ook voor verfijning vatbaar; men wijzigt ze onder invloed van zijn ervaringen met Fransen. En uiteraard gelden deze regels ook voor een generalisatie als *De waterman* of *Het sociale type*, al roepen déze veralgemeningen meteen al een heel wat gecompliceerder beeld op dan een term als *De Fransman* of *De eeuwige stad.*

Wat de 'wetenschappelijke' bezwaren tegen Vestdijks werkwijze aan gaat - het ontbreken van enquêtes en proeven - men mag toegeven dat zijn aanpak niet op empirisch onderzoek berust; zelfs mag men veronderstellen dat Vestdijks interesse niet uitgaat naar dergelijke experimenten, maar zoals H.A. Wage zei, die ik hierover eens sprak: 'Zijn methode berust wel degelijk op empirie!'

En op de veralgemening die de statistiek vervangt. Een persoonlijk schema is ten slotte niet het hulpmiddel bij uitstek voor onnadenkende lieden: iedereen maakt er gebruik van in zijn ontmoeting met de wereld. Eerst nadat men zich van iets of iemand een voorstelling heeft gemaakt, kijkt men naar het concrete object. De enige voorwaarde, die een denkend mens zich stellen moet, is die van onbevangenheid, omdat een generalisatie anders van een vooroordeel niet te onderscheiden valt.

Bij Vestdijk die niet in de eerste plaats een wetenschapper is, is het schema zijn wijze van benadering der dingen: een denksysteem, dat naar het deductieve zweemt. Zijn stijl beoogt dan ook niet het algemene en noodzakelijke; veeleer interesseert het hem, hóe het algemene van belang kan worden voor het particuliere en contingente. Hoe belangrijk het schema voor hem ook mag zijn, toch is niet dat schema (een theorie, een typologie) zijn doel, maar de doorgronding van een mens, een karakter, een situatie, in zijn concreetheid.

---

* S. Vestdijk, *De leugen is onze moeder*, p. 59

Typen, astrologische tekens, generalisaties - normen, dus, hoe onlevend die ook zijn, helpen hem op weg en krijgen leven ingeblazen, zodra het concrete probleem zich aandient op het snijpunt van wat volgens statistiek en natuurwet volgen móet op iets, en van wat er *in feite* gebeurt in dit leven, dit lot. Hier kruisen determinatie en contingentie de degens en onthult zich het verschil tussen *het* verleden, de geschiedenis, en een verleden, het persoonlijk lotgeval. De vraag is, of ons leven gekenmerkt wordt door zijn genese, of door zijn gerichtheid op het onbekende. Dit probleem stelt Vestdijk keer op keer aan de orde in zijn werk. Op zo'n snijpunt zich bevindend, verscheurt Leroy (uit *De ziener*) zijn postzegelalbum. ‘Zoiets doe je niet,’ denkt hij ervan. ‘Nog niet als je je leven ermee redden kan’. Maar hij doet het. Statistiek noch natuurwet weerhoudt hem: hij had blijkbaar iets méér te redden dan zijn leven alleen...

Dit is het, denk ik, dat bij Vestdijk telt: het onverwachte, die plotselinge omslag in een karakter, die met alle determinisme spot en die in hoge mate de stilistische waarde van zijn werk uitmaakt. Het onvoorspelbare promoveert een feit tot een gebeurtenis.

Onlangs had ik het genoegen in een discussiekring van gedachten te wisselen over Vestdijks *Mnemosyne in de bergen*. Jaren geleden had ik daar een tweevoudig essay aan gewijd (in *De chaos en de volheid*).

Wie dit fameus klinkende gedicht kent, weet dat Mercurius, als soldaat gekleed, zich op een gegeven ogenblik als een (in zijn sexualiteit) beperkt mens ontpopt. De student die hem eerst (en terecht) tot een godheid verheven had, oordeelt dan over hem en plaatst zich boven hem en het meisje (=Venus): hij maakt zich schuldig aan hybris, schreef ik in bovengenoemd dubbelessay. Iemand uit het gezelschap wierp mij tegen dat een god, die zich als beperkt mens toont, geen god meer is. En als dat zo is, kan er logischerwijze van hybris geen sprake zijn. Die redenering is goed - op rationeel vlak. Maar er zijn een paar bezwaren tegen in te brengen.

Een mythologisch bezwaar: Zeus verandert, uit begeerte naar Leda, Ganymedes. Maar hij houdt in weerwil van zijn metamorfose niet op, god te zijn.

Een astrologisch: wanneer de planeet Mercurius eerst zijn gunstige kanten toont en vervolgens zijn ongunstige, blijft de planeet planeet.

Een psychologisch: een mens, wil hij dit in zijn totaliteit zijn, moet ook dit kunnen zijn: zijn eigen ontkenning. Op p. 32 van *Gallische facetten* schrijft Vestdijk daar interessante dingen over. De omslag als bij Mercurius en Leroy nam hij waar bij tal van personages in het werk van Marcel Proust.

De hybris-theorie kan zo worden gered. Zij moet ook zo worden gered, want die hybris vormt het punt, waarop het verleden weer kneedbaar wordt naar de eisen van het moment. Door die hybris kun je dan een ándere richting uit, dan je lotsontwerp van je vergt. Hier lijdt het determinisme een beslissende nederlaag - als je die andere richting: die van een vrije, onbekende, nieuwe toekomst dan ook maar kiest, - of nee! - niet *kiest*, maar *gaat*.

Wie zich *De dokter en het lichte meisje* herinnert, weet dat de hoofdpersoon, Paul Schiltkamp, de arts, alias Hercules, in het eerste hoofdstuk op zo'n tweesprong staat. Hij had bij vrienden neer kunnen strijken op een terrasje, maar hij liep door. Zo had Hercules te kiezen tussen de ene vrouw, de strenge, en de andere, de verleidelijke. Maar hij kiest niet. *Iets* in hem kiest. Iets in Schiltkamp kiest. En zo koos ook iets in Leroy voor de vernietiging van dat album; Leroy zelf had geen keus. Hij voltrekt de handeling, misschien met spijt, allicht met spijt - alsof hij een werktuig was van iets hogers, dat zich tegen fatalisme verzet. Zie voor dit ‘Iets’ pagina 31 van *De toekomst*. Toen ik mijn eerste beschouwingen over de astrologische facetten in Vestdijks werk gepubliceerd had, schreven vele (alle!) critici, dat ik mij in extra-literaire elementen verdiepte. Ik heb dat altijd een vreemde reactie gevonden. De astrologie bij Vestdijk richt zijn blik. Er is niets op tegen, wanneer een literatuurbeschouwer dezelfde gezichtshoek zoveel mogelijk tracht in te nemen; er is zelfs van alles vóór. Juist doordat ik mijn optiek op de zijne afstelde, kreeg ik in de gaten, dat de novelle *Het veer* een overzetting was van Vestdijks geboorte-horoscoop in een verhaal. Wie mijn uiteenzetting over de novelle lezen wil, kan haar vinden in *Striptease*, p. 64-69. Hier is het voldoende te wijzen op het feit dat de zwerver zijn lotgenoten - wat zeg ik? - zijn lotsbestemmers: planeten - voor zich uitschopt: een werkelijk verbijsterende vorm van hybris, zeldzaam zelfs bij Vestdijk. Maar dan opent zich voor de zwerver ook een verschiet, waar zijn verleden* geen uitzicht op bood. Ook om die reden - intentionaliteit in plaats van genese - moet de hybristheorie worden gered.

Hybris - dat betekent hier een doorbraak in het bewustzijn: een emancipatie uit naïveteit en infantilisme. Bij zuivere beschouwing van de tekst in de 5e zang van *Mnemosyne* moet de lezer tenslotte toch ook tot het inzicht komen, dat de verandering in Mercurius (indien daar al sprake van is!) niet essentieel is. Essentieel is, dat in de student een bewustwor-dingsproces op gang komt. Niet de verandering in Mercurius moet met de zelfstrijd van Leroy worden vergeleken, maar de verandering in de student loopt parallel met die in Leroy! Loopt parallel met de hybris waar de zwerver zich schuldig aan maakt. Wat is er aan de hand bij die student, die zwerver, deze Leroy?

> Het bewustzijn schept: schept alles om ons heen en alles in ons; het kind, dat begint te denken, schept de wereld - dus óók zijn vader en zijn moeder. Van vader en moeder kan niet gesproken worden zolang het kind niet bestaat, en het kind bestaat pas, wanneer het bewustzijn heeft

---

* ‘Ik ben groot en stoer van stuk, woest als men mij tergt, verzot op zwerftochten, en geloof in God noch gebod. Ook niet aan de duivel. Dit laatste, verenigd met bepaalde uiterlijke kentekenen (*en een voorval tijdens mijn geboorte*)’, etc. Cursivering aangebracht.

(*De toekomst*, p. 55). In déze fase van de ontplooiing tot een volwaardig mens bevinden zich onze personages, symbolisch gesproken.

De ontwikkelingsgang die uit de chaos naar de volheid leiden kan, is er één, waaraan geen mens zich onttrekken kan. Men schept zich zijn ouders; men ruimt deze weer op, om ruimte te scheppen voor zichzelf. Iets in ons streeft naar geluk, het hoogste geluk. In onze dromen, in onze meditaties, in onze introspectieve fantasieën speelt zich de worsteling naar het hoogste geluk af. De hybris is daarin één van de beslissende fasen: die strijd tussen het kind en zijn ouders, tussen de eenling en de ontwerper(s) van zijn lot. De hybris heeft dan ook naast een stilistische en filosofische, ook een psychologische en religieuze waarde.

Mnemosyne in de bergen is een gedicht dat op en top tot het introspectief-fantastische genre behoort en niet zoals ik in mijn dubbel-essay schreef: tot het epische. Het vindt zijn aanleiding in een element uit de ons omringende wereld (de besneeuwde duintoppen) en schept zich uit 'projecties' - waarbij de realiteit snel oplost in de fantasie - een geheel autonome wereld, die veel weg heeft van het Alpenland. Maar natuurlijk gaat het niet om die bergen: het gaat om die ontwikkelingsgang van de individu naar het universele. Zó ziet een Alweter dat: een god, of een romancier; of, zoals hier: een dichter*. Het bewustzijn van een mens of romanpersonage ervaart deze evolutie niet als een ongedwongen stromen, een natuurlijke en spontane groei, 'maar als een wanhopige worsteling, waarbij alles op het spel staat, waarbij men alles winnen kan en alles verliezen. Groei wordt voor hem schoksgewijze loutering, overwinning wordt tot zelfonteigening en zelfverloochening' *(De toekomst*, p. 70). Alleen voor de god of de alwetende auteur, zoals gezegd, is dat alles maar schijn. Naar mijn mening zijn Vestdijks romans gegrondvest op zulke 'introspectieve fantasieën', al voltrekken ze zich voor de hoofdpersoon 'op de manier van de werkelijkheid'.

Ik weet natuurlijk niet, hoe Vestdijk in de werkelijkheid te werk ging bij het scheppen van een romanpersonage. Maar ik kan me er, als commentator, wel een voorstelling van maken. Niet van schrijversstandpunt uit dus, maar van het mijne, dat er naar streeft zo dicht mogelijk bij dat standpunt te blijven, kan ik er wel iets van zeggen. Het zijn dan een paar suggesties, moedwillig in een bepaalde, 'logische' volgorde gedwongen. Want die volgorde bestaat in werkelijkheid niet. Al die fasen, die ik gescheiden heb, lopen immers door elkaar heen en zijn zo met elkaar verweven, dat ze niet te scheiden zijn, anders dan door een schoolvos. Wat hier volgt, is dan ook iets overzichtelijks, gerangschikt naar 'moeilijkheidsgraad':

Wanneer Vestdijk zich een romanpersonage voorstelt, stelt hij zich eerst een *norm* voor, bv. een astrologisch teken, bv. een Weegschaal. Dan begint hij te preciseren: zijn Weegschaal lijkt op Hercules, - nog altijd een schim. Dan mengt hij er wat vlees en bloed door: Paul Schiltkamp, een arts. En een arts is hijzelf ook geweest, en dan komen de herinneringen en de persoonlijke schema's; het gebied van studentikoze overlevering komt vrij. Een spel van Dichtung und Wahrheit kan beginnen.

Zo gaat het in werkelijkheid dus niet, maar of het nu wèl of niet zo gaat: het persoonlijke schema verliest gaandeweg steeds meer van het 'schematische'. Waar kwam dat schematische eens, ooit, vandaan?

Mijn stelling luidt:

Een persoonlijk schema bestaat uit generalisaties, normen, die wij van onze projecties afleiden.

---

* Men zou op grond van de 8e en 9e strofe uit de laatste zang kunnen twijfelen aan het alweterschap van de dichter. Laat ook hij zich opvoeden door groei als schoksgewijze loutering? Dan is er werkelijk een dubbelproces aan de gang, waarin de Magister zich spiegelt aan zijn Grote Werk.

Vestdijk zegt dit, geloof ik, nergens. Maar dat is ook niet nodig, wanneer je ervaart (uit de lectuur van *De toekomst*), dat men zo'n waarde hecht aan zijn eigen projecties, en meer nog: aan de objectiveringen daarvan:

- de metafysische: God
- de sociale: de heilstaat

En al is het dan waar, dat het mystisch-introspectieve type zijn projecties telkens weer terugneemt - zolang hij ze laat gelden, projecteert hij toch en hecht aan zijn projecties waarde.

Persoonlijke schema's hangen nauw samen met het religieuze type, waartoe men behoort.

Is er ook een zeker verband tussen Vestdijks typologie en die van de astrologie te leggen? Zou het kunnen zijn dat Waterman meer ‘sociale’ typen levert dan Steenbok? En Steenbok meer ‘metafysische’ dan Weegschaal? En Weegschaal meer ‘mystisch-introspectieve’ dan Waterman? Enquêtes en proeven daargelaten, kun je wel ‘ja’ op deze vragen zeggen.

Maar nu doet zich het volgende probleem voor: een Kreeft houdt niet op een Kreeft te zijn, wanneer hij in zijn karakter zijn eigen ontkenning wordt. In *De dokter en het lichte meisje* is de ‘lange dikke’ in het begin een hulpvaardige, gezellige, bijna moederlijke Kreeft. Later een rancuneuze zeurpiet met slechte vriendjes: de ontkenning van zichzelf, maar geenszins de ontkenning van de Kreeft! Dit is een ‘verandering’ als die van Mercurius, zie boven, en niet als die van de student of Leroy. Het is een ‘astrologische’ metamorfose.

Een aangrijpender voorbeeld:

Vorbrot (uit *Het genadeschot*), een Weegschaal, wordt eveneens op een gegeven moment de ontkenning van zichzelf nl. wanneer hij met Stefanie een kant uit vlucht, waarvan hij voorvoelde, dat het de goede kant niet was. Hij vluchtte weg van zijn gelukspunt (het pars fortunae in de horoscoop), waarheen de paarden van Lanshoff - ‘boogschutters!’ - verdwijnen aan het eind van de roman. Die keus van de richting was beslissend: voor hem, voor Stefanie, voor Balavater. En toch kluisterde het noodlot hem niet! Want dat hij zich bevrijdt, daar laat het slot van de roman geen twijfel over bestaan.

Maar dit voorbeeld levert een probleem op. Men kan zich afvragen, of hier een ‘astrologische’ verandering aan de orde is, of een ‘existentiële’, die bv. te vergelijken zou zijn met de hybris van de zwerver uit *Het veer.* Je kunt de vraag misschien nog het best beantwoorden door je af te vragen wat er van Vorbrot, Stefanie, Resi en Balavater geworden zou zijn, wanneer de buschauffeur wèl de ‘goede’ richting gekozen had, en het antwoord daarop afwegen tegen dat wat er in de roman gebeurt. De alternatieven die zich voordoen, blijven beneden de maat. Trouwens, het feit dat het probleem van de contingentie zich hier aan ons opdringt, wijst er al op dat de verandering hier er één is van existentiële aard: ‘iets’ in Vorbrot koos voor de hybris. Bij Mercurius, bij de ‘lange dikke’ heb je dat gevoel niet. De omslag die zij maken, is er één van ‘positieve’ naar ‘negatieve’ identificatie. Vestdijk schrijft over deze begrippen in zijn essay *Het principe van het kwaad (Essays in duodecimo*), een opstel, dat begrijpelijk genoeg begint met het Jekyll-Hydeprobleem.

Uit onze voorbeelden van een ‘astrologische’ metamorfose, die gemakkelijk met vele andere te vermeerderen zijn, onthult zich de deterministische tendens van het astrologische beginsel. Men houdt niet op, wanneer men eenmaal een Kreeft is, Kreeft te zijn, zelfs niet, wanneer men daarmee (en daarmee alleen) tóch ophoudt!

Dit determinisme ontbreekt in Vestdijks typologie van de religieuze mens. Wie tot zeker type behoort, behoeft dit niet tot zijn laatste snik te blijven! Dat maakt het voor Vorbrot mogelijk, zich uit zijn noodlot los te maken. Toch kunnen zulke spectaculaire veranderingen als er binnen het astrologische schema mogelijk zijn, niet binnen de typologie van Vestdijk. Een ‘metafysisch’ type, dat plotsklaps verandert in een ‘sociaal’? Dat vergt van de schrijver een tour de force, die niet op de wijze ‘van de werkelijkheid’ verteld kan worden. Dan moet hij naar fabels of sagen grijpen, zoals *De kluizenaar en de duivel* laat zien. Zulke ontkenningen van zichzelf gaan in het realistische genre niet ‘per omslag’, maar langs lijnen der geleidelijkheid. Ze worden zorgvuldig voorbereid. Vestdijks typologie houdt een mogelijkheid open voor wezenlijke verandering: een bewustzijnsverandering (al is de persoon zich daar niet altijd van bewust), en niet alleen een (astrologische) verandering van temperament.

In *Striptease* laat ik zien hoe de zwerver, in oorsprong een metafysisch type, verandert in een mystisch-introspectief'. In *Op zoek naar het midden* (in *Ladders in de leegte*) laat ik eenzelfde verandering zien voor Vorbrot. Pas door die verandering bevrijdt hij zich van 'zichzelf', komt hij tot een hoger trap van bewustzijn.

Toen ik *De chaos en de volheid* schreef, ondernam ik niet alleen een poging om in enkele van Vestdijks werken de personages van een astrologisch teken te voorzien. Ik wilde ze ook zien in te delen naar de typen die hij in zijn *De toekomst* onderscheidt. Na lange tijd kreeg ik ook navolgers: P. Kralt, Rudy van der Paardt.

Ik had toen, in '65, de indruk dat de astrologie pas dan inzicht in Vestdijks innerlijke wereld kon losmaken, wanneer je die schema's met deze typen verbond. Maar hoe lag het verband?

Indien men mij vroeg naar de strekking van *Op zoek naar het midden* zou ik er dit van zeggen: Vestdijk doet voortdurend het zintuiglijk waarneembare, het objectief vaststelbare, algemeen geldige en vergankelijke van plaats wisselen met het eeuwige, bijzondere, individuele en introspectieve, tot door al dit wegen van waarden een zeker bewegelijk midden ontstaat. Hij neemt - evenals Vorbrot niet onmiddellijk waar. Hij heeft een medium nodig: een persoonlijk schema. Hij is geen 'impressionist'; hij is niet visueel ingesteld. Het zintuiglijke grijpt hem niet direct aan. Ik zie hem niet als schilder op het veld zitten, tubes uitknijpend op het doek als een pointillist à la Vincent, gejaagd, nerveus door het intermitterende licht van Newton en zon, wolk en schaduw. Vestdijk als schilder zou op zijn best een schets maken van wat hij zag, of er een 'nabeeld' van bewaren bij wijze van persoonlijk schema, om die thuis, op zijn atelier, onder een 'eeuwig' uit het Noorden vallend constant licht, uit te werken; men leze zijn *Landschap zonder zon* (uit: *Essays in duodecimo*).

Vestdijk kijkt wel, maar als terloops, als ging het hem niet aan. Want tegelijkertijd droomt hij op wakkere wijze zijn introspectieve fantasieën. En een eeuwig stralend gesternte helpt hem de tekens van de dierenriem tot personages om te vormen, die zich vervolgens door het *persoonlijke*, door hun typische, of voor zijn part a-typische religiositeit van hun noodlot kunnen bevrijden.

Zolang Vestdijks personages astrologisch bepaald zijn, is hij een 'alweter'. Maar zij onttrekken zich gaandeweg aan het schematische en winnen integendeel aan persoonlijkheid. Zij worden, naarmate zij zich meer en meer weten te ontrukken aan wat hij plannend in de hand houdt, medescheppend aan het eigen lot. Zodra zij eigenzinnig hun eigen weg zoeken in de introspectieve struktuur van het verhaal, gelden de astrologische bepalingen niet meer, houdt de alweter op alweter te zijn, wordt die alweter zelf buitensporig nieuwsgierig naar de afloop van de geschiedenis en vertelt het verhaal 'zichzelf'. Het wil mij voorkomen, dat deze opvatting aan de hand van *De ziener* te verdedigen moet zijn.

Maar om daarop vooruit te lopen:

De werkhypothese dient zich aan, dat hybris niet optreedt door een verandering binnen de grenzen van de stand der sterren, maar eerst dan, wanneer de individu zich door 'iets' tegen zijn in de sterren geschreven lotsbestemming keert - zoals bij de zwerver het geval is, en bij de student, en bij Vorbrot. Hybris treedt op, wanneer de heerschappij van uur en feit, van wetmatigheid en statistiek, kortom, wanneer de tyrannie der sterren, ondragelijk wordt. Hybris is niet alleen een 'astrologische' verandering, en niet alleen een 'existentiële', maar beide tegelijkertijd. Hybris is de omtuimeling van alle waarden, een omverwerping van het fatalisme en de omhelzing van de amor fati.

Leiden, 29-12-81

H.A. Wage
Vestdijk en de geschiedenis

‘In het algemeen houdt de historicus zich te veel met feiten bezig, te weinig met mogelijkheden.’[1.]

Deze uitspraak van Vestdijk verraadt zoal niet de romanticus dan zeker de romancier. De vraag hoe de zaken in de wereld zich ontwikkeld zouden hebben als zekere voorwaarden of omstandigheden enigszins anders waren geweest of indien er andere beslissingen waren genomen, fascineert de schrijver. Wat hem aantrekt, is het experiment en juist dat heeft de wetenschap der geschiedenis niet overgenomen, nadat zij onder de indruk van de prestaties der natuurwetenschappen zich had laten beïnvloeden in haar methodologie. Er is nog een aspect dat Vestdijks houding ter zake kenmerkt. In hetzelfde opstel waaraan de beginzin ontleend is, schrijft hij dat 'de geschiedenis gemaakt wordt door *personen*, en niet door de ‘historische situatie, het “Franse volk”, of “de Renaissance”.’[2.]

De cursivering is van S. Vestdijk. Zijn belangstelling gaat uit naar wie de beslissingen neemt die voor de historische voortgang van fundamentele betekenis zijn geweest. De geschiedenis op zichzelf had niet zijn directe voorkeur als we zijn formuleringen in de gesprekken met Nol Gregoor mogen geloven[3.]. Daar overweegt een zoeken, ‘een gedreven worden naar dat verleden, naar grotendeels onbekende romantische verwikkelingen.’ Als ik goed luister, meen ik hierin dezelfde lust tot experimenteren te horen, datzelfde aftasten van mogelijkheden dat hij bij de historicus in 't algemeen miste. Tegelijkertijd herkennen we nu de romanticus die liever met fantasie dan met feiten werkt of wellicht juister: die feiten in zoverre van gewicht vindt, als zij zijn fantasie een experimenteel speelveld ontsluiten. Als zovele uitspraken van Vestdijk moet men de geciteerde direct met hun tegendeel verbinden. Want de schrijver is er wel degelijk op uit om zijn historische romans zo ‘echt’ mogelijk te laten blijken. Dat voorbije perioden niet achterhaald kunnen worden, belet hem niet enige waarde te hechten aan Von Rankes verlangen het verleden weer te geven ‘wie es eigentlich gewesen’[4.]. Hij blijft zich daarbij bewust, dat een romanschrijver die onder ‘de betovering van het verleden’ geraakt is, in strikte zin iets geheel anders doet dan een historicus. De historische roman moge als genre onvermijdelijk zijn, hij ‘is de zondeval van de schrijvers ziel’[5.]. En de Zielsverlangens blijken onweerstaanbaar. In hetzelfde essay staat de voortreffelijke bladzijde - ik bedoel pagina 40 - waar de schrijver poogt de verhouding van ‘de romancier die dichter genoeg bleef’ en de historie te belichten. Het verleden noemt hij een droom die eens werkelijkheid was. Daarmee komen we voor de tweede keer in dit artikel terecht bij de persoon, thans die van de auteur door wie de zo genoemde droom omgevormd wordt tot een ‘andere werkelijkheid, historische roman genaamd.’[6.]

Droom, zielswerkelijkheid, zo lijkt mij Vestdijks utopia te omschrijven. Maar hij stelt er onmiddellijk strenge eisen van documentatie en nauwgezetheid aan, het uitdagende onbekende moet zo exact mogelijk in kaart gebracht worden: ‘Niets is zo tergend als deze realiteit, die eens de wereld beheerste...’[7.] Naar zijn mening blijft voor de meeste schrijvers van historische romans het verleden een gesloten boek. Het opent zich niet hoe driftig zij in de archieven dringen, hoe uitvoerig zij gebruiken en zeden beschrijven. In hun streven een verleden werkelijkheid te laten herleven, drukken zij vaak dat verleden dood. Niettemin heeft naar Vestdijks visie, bepaald door de reeds genoemde betovering, de historische roman een betekenis die het gebruikelijk historisch handwerk vaak niet bereikt. Maar dan moet dat fascinerende verleden functioneren in de verbeelding van een schrijversheden. In zijn treffende voorbeeld van *The Scarlet Letter* spreekt Vestdijk van een gefingeerd heden dat door de travestie van het verleden niet gehinderd wordt.[8.] Ik vermoed dat we hier tamelijk dicht bij de kern van Vestdijks voorkeur vertoeven. De grensoverschrijding waarover hij zelf in zijn Groningse college sprak[9.] èn die door Rudi van der Paardt geaccentueerd in zijn studie 'Over de Griekse romans van Simon Vestdijk'[10.], te weten die van historische naar contemporaine roman, zou zijn eigen werkwijze wel eens kunnen weergeven. En meer!

Hoewel de schrijver duidelijk onderscheid maakt in zijn voorbereidingen tussen die voor een historische en die voor een contemporaine roman[11.], blijft in beide de verbeelding zo dominerend, dat er in beginsel weinig verschil is. Weliswaar is het verleden voor Vestdijk niet 'iets contemporains' in die zin dat het eigentijdse als 'verleden' opduikt, maar dit belet hem niet over de 'travestie van het verleden' te spreken, dat een gefingeerd heden niet hinderlijk verhult! Wanneer hij drie soorten lezers van historische romans onderscheidt, voegt hij erbij dat een dergelijke indeling ook op auteurs toegepast zou kunnen worden hoe uiteenlopend hun motieven om zich in 't verleden te verdiepen zouden kunnen zijn.[12.] Volgen we dat vermoeden dan wordt het, lijkt mij, duidelijk, dat de geblaseerden en de weetgierigen afvallen en dat in zeer royale zin verstaan, Vestdijk onder de romantischen begrepen kan worden. Dit niet omdat hij zich in een der gesprekken met Gregoor voor negentig procent romanticus noemde, maar wegens de toelichting die hij in het laatst genoemde opstel bij de romantische lezers gaf. Deze vertoeven, zegt hij daar, in feite in een imaginair heden, dat zich alleen tegen een heldhaftig en als voorwendsel fungerend verleden aftekent. Het is toch al zo lastig om te bepalen wat 'het' verleden is, het fungeert immers als droom - 'ik zou hier eerder aan verbeelding denken' - in de 'ziel'. Voor velen is het simpelweg alleen een niet-heden. En als Vestdijk tegenover Gregoor beklemtoont, het verleden nooit als iets contemporains te ondergaan - (zie noot 3!) - dan lijkt mij dat mee ingegeven door een verlangen te ontsnappen aan 'onze lieve mensen', meer misschien dan om te ontkomen aan eigen problemen. Deze vergezellen hem als hij in een verleden, van 't vòòr-Homerische Griekenland tot de achttiende eeuw, onderduikt. Een historische roman krijgt bij Vestdijk het accent op roman, een verbeeide werkelijkheid die wellicht de voorbije werkelijkheid dichter nadert dan de wetenschap van de geschieonderscheid maken tussen het ‘voorspel’, dat om zo te zeggen orthodox-auctorieel is, en de rest van de roman waarin El Greco's overwegingen en overleggingen de ‘monologue intérieur’ nabij komen, zo dat men geneigd is van een ‘personele’ roman te spreken.

El Greco had Vestdijk al vroeg geïnteresseerd. In 1925 publiceerden De vrije bladen het eerste gedicht dat hij geschreven had. Het was aan de Griekse schilder gewijd. Menno ter Braak heeft er al op gewezen wat voor merkwaardige figuur El Greco was: een teruggetrokkene die in een bepaalde tijd leefde, maar daar als 't ware geen contact mee had. Ook Vestdijk heeft dat geweten. Zijn geboeidheid betreft eigenlijk het ‘mysterie’ van die schilder, die evenals Bosch en Grünewald zijn innerlijk geheim mee in 't graf heeft genomen. Daarmee is Vestdijks gerichtheid gekenmerkt als meer - véél meer! - psychologisch dan historisch. Tegelijkertijd mogen we vaststellen dat zijn bekommernis om de roman historisch te encadreren tot de bezwaren van lezers èn van hemzelf heeft geleid. Het verloop van 't verhaal is nauwkeurig gedateerd, al kan men op enkele plaatsen niet helemaal duidelijk zien op welk tijdstip de daarin optredende beschouwer omziet - in wrok. Want wraak is wellicht het belangrijkste thema van dit boek waarin de centrale figuur tenslotte tot het inzicht komt dat ‘wraak zinneloos was, dat men steeds *naast* degene sloeg die men met zijn haat vervolgde, dat, streng genomen, wraak niet eens bestond...’ Aldus op bladzijde 331 van *Het vijfde zegel* in de achtste druk. De cursivering is van Vestdijk!

Het historisch keurs is te beklemmend en Vestdijks houding tegenover de geschiedenis blijkt te sterk beheerst door een verlangen helderheid te krijgen over de beweegredenen van een kunstenaar in een tijd en omgeving - ruimte! - die dwingen tot achterdocht en verraad, om te schilderen, te ‘creëren’.

De vuuraanbidders lijkt een meer geslaagde historische roman. In de eerste plaats heeft de schrijver het aan de geschiedenis ontleende ‘décor’ duidelijk meer beheerst opgebouwd, of misschien juister: beter geselecteerd. De hoeveelheid historische bijzonderheden is beperkt, de tijd is duidelijk begrensd, vooral de ruimte is naar mijn mening meesterlijk gehanteerd. Men moet een oude kaart van Leiden eens leggen naast de beschrijvingen die in het eerste ‘boek’ van de uit drie zulke ‘boeken’ bestaande roman voorkomen. Voortreffelijk is de ruimte ook opgeroepen door het milieu van Heidelberg en vooral door ‘Der goldene Bockshorn’ en de vestingwerken.

Tussen 1600 en 1658 ligt de periode die de hoofdfiguur Gerard Criellaert kan overzien. Want hij vertelt het verhaal in het laatstgenoemde jaar. Het zijn voor hem herinneringen, maar van een soort die zijn levensloop tot een ontwikkelingsgang maken. Vestdijk heeft daarmee een krachttoer verricht: een historische roman als een ik-vertelling. Wie van scherpe nuanceringen houdt, kan denken aan twee ‘ik-ken’: de op 58-jarige leeftijd omkijkende Criellaert en de in die periode, in 't byzonder tussen 1600 en 1624, actief functionerende Gerard. In elk geval een geschiedenis verhaald door een deelnemer. Nu mag Vestdijk tegen Gregoor zeggen, dat je als ik-figuur meer alle kanten uit kan, dat je wendbaarder bent[21.] misschien geldt dat voor een contemporaine roman, voor een historische lijkt me dat betwijfelbaar. De vrijheid van een auteur is bij de laatste wel zo ingeperkt, dat hij zijn verteller minder speelruimte en beduidend minder speeltijd kan gunnen, als hij die verteller persoon tussen de personen laat zijn, lijken tijd en ruimte nog strenger bepaald te worden.

Daar staat wel ‘winst’ tegenover. Door een oog- en oorgetuige te laten vertellen, neemt de geloofwaardigheid toe en in dit verband wint daarmee de suggestie van historische waarheid. Juist omdat zo'n getuige niet alles gezien, misschien iets meer vernomen kan hebben, blijft de lust tot beschrijven beteugeld. De verteller is gedwongen de hem belangrijk voorkomende zaken te vermelden en verscherpt daarmee het perspectief. Het ontbreken van die scherpte, of als men het anders wil: de wisseling van 'point of view' maakte de lectuur van *Het vijfde zegel* bij wijlen vermoeiend. In *De vuuraanbidders* is daarvan geen sprake. Deze roman laat zich lezen als een spannende avonturenroman al zijn die avonturen direct gelieerd aan het probleem van geloof en geweld, of voor wie aan Lysbet en De Romanesque denkt: van liefde en macht. Hoe druk 't gewoel mag zijn, hoe wisselend de belangen zich laten schuiven, wederom is het niet het collectieve gebeuren dat Vestdijk imponeert, zijn belangstelling ligt in de verteller Gerard Criellaert. Het gaat om diens visie, om diens ontwikkeling.

De beperking is duidelijk. Historisch gesproken is er meer bekend van die fase in onze geschiedenis en in de dertigjarige oorlog dan in deze roman aan bod komt. Om mij tot 'onze' geschiedenis te bepalen mogen we toch aannemen dat de in 1618 gevallen beslissing om de Arminianen het samenkomen en het preken te beletten nog andere gronden zal hebben gehad dan de gewelddadigheden, in dit verhaal vermeld, laten vermoeden. Ik voeg er direct bij, dat echter nergens zo helder de mentaliteit getoond wordt, juister: blijkt, als door het relaas van Gerards eigen deelname en waarneming. De treffendste bladzijden in dit verband zijn die waar het om of tussen Deliana, de dochter van de remonstrantse dominee Valmarius, en Gerard gaat met de wat diabolische broer van Deliana, Reindert, als tegenspeler. Wat Vestdijk in een van zijn bijdragen opmerkt, dat wij meer zouden willen weten over hoe mensen werkelijk geleefd hebben, komt in de bedoelde bladzijden èn in die over Lysbet en De Romanesque dichter bij de lezer. Het is een fraaie travestie, want in wezen gaat het om een allereerst de verteller en dan Vestdijk sterker intrigerend probleem. Opnieuw een kwestie waarin de psychologie het wint van de geschiedenis al is het slechts op punten. Elders heb ik al eens betoogd, dat men deze roman in betrekking met *De toekomst der religie* moet zien[22.]. De argumentatie daarvoor herhaal ik nu niet. Het historisch belangrijke dat in dit verband nog opgemerkt kan worden, is de cyclische bouw van de roman die uit het Leiden van de calvinisten via een 'boog' over het Heidelberg van de catechismus terugkeert naar een Leiden dat - maar historisch veel later - de Remonstranten en zelfs nòg vrijzinniger groepen zou erkennen. Psychologisch voltrekt dit zich in Gerard die de God in zichzelf en uitsluitend in zichzelf erkent. Veel later, dat moet in de zin van de geschiedkundigen verstaan worden. Immers ook in de 'eigen' tijd van Gerard Criellaert leefden er merkwaardige figuren die dergelijke, toen gewaagde denkbeelden koesterden. Binnen dit boek vindt men Petrus Cabbeljau en de alchimist Jan Zadko. Wat deze laatste betreft te kent Marguerite Yourcenar in L' *Oeuvre au noir* een eveneens prachtig historisch beeld. Dit ter zijde.

Ik sprak even van Criellaerts 'eigen' tijd. Wat is een poging om een historische roman in de ik-vorm te schrijven in feite anders dan een streven tot het componeren van een contemporaine roman? Daarom kan ik slechts herhalen dat Vestdijks problemen met de historische roman voornamelijk lagen in zijn door hem beleefde problematiek en de geschiedenis hem minder trok dan dat zij hem de mogelijkheid bood afstand te nemen en aldus de hem intrigerende kwesties zo 'objectief' mogelijk een levende vorm te geven.

De laatste historische roman laat nog even een andere mogelijkheid zien. *Het proces van Meester Eckhart* is eveneens een ik-roman. De ik is nu niet de centrale figuur van het verhaal, maar de geestelijke die aangewezen wordt om Eckharts geschriften te onderzoeken en te proberen de hoogvereerde, vooral ook door het volk zeer gewaardeerde geleerde tot herroeping van zijn ketters geachte leerstellingen te bewegen. De opgave die Vestdijk zich hierbij gesteld had, was nog moeilijker. Nikolaus von Straatsburg wordt door de paus aangewezen om die taak te verrichten. Hij is dominicaan en behoort dus tot een orde waar inquisiteurs uit voortkomen, betrouwbare en vakkundige theologen. De merkwaardigheid is, dat Eckhart ook dominicaan is en dat het bijgevolg helemaal niet denis dat vermag. Met twee argumenten wil ik deze stelling staven.

In het reeds geciteerde, belangrijke en boeiende, college 'Over de historische roman'[13.] stelt de spreker dat 'innerlijke' waarheid, of *werkelijkheid*, essentiële waarde als mensuitbeelding het doelwit van zo'n roman zal zijn en dat dergelijke zaken niets van doen hebben met 'de eis van historische authenticiteit.'

De cursivering is van mij, omdat de 'werkelijkheid' hier blijkbaar iets anders inhoudt dan die waartegen zij zich zou afzetten. De aansluiting bij de contemporaine roman lijkt zo begrijpelijk evenals de formulering bij dezelfde gelegenheid: 'Alle kontemporaine romans worden *op den duur* historische romans!'[14.] Merkwaardig blijft deze opvatting wel. Schrijver noch verteller zien om naar een attractief geacht verleden, terwijl een latere lezer evenmin omkijkt en de bedoelde roman leest als onwillekeurig welk verhaal. De distantie in de historische roman bewust nagestreefd, ontbreekt. En àls zij als distantie ervaren wordt, is de roman verouderd en weinig of niets biedend aan innerlijke waarheid, om van welke werkelijkheid ook te zwijgen.

Het tweede argument levert Vestdijks, mijns inziens geslaagde poging, een historische roman te schrijven alsof het een in de antieke wereld van Groot-Griekenland contemporaine roman gold. De toelichtingen die Plexippos in *De Held van Temasa* geeft, zijn niet bestemd voor hedendaagse lezers - voor wie ze uiteraard hun betekenis hebben! -, maar voor de verre verwanten in het eigenlijke Griekenland. Veel zaken worden eenvoudig bekend verondersteld, zoals dat bij een schrijver (verteller) in een contemporaine gemeenschap vanzelfsprekend is.[15.]

'Historisch' lijkt een vrij onbelangrijke kwalificering bij een roman van Vestdijk. Maar zo absoluut is het verschil tussen contemporain en historisch weer niet. Wel zou de schrijver ontslagen willen zijn van allerlei voor 't begrip vereiste historische termen, gebruiken, voorwerpen e.d. die in een bijgevoegde lijst verklaard zouden kunnen worden. Hij probeert overigens de informatie al te beperken wanneer men zijn eerste historische roman *Het Vijfde Zegel* vergelijkt met zijn laatste *Het proces van Meester Eckhart.* Het gaat immers om het treffen van de sfeer waarin de ideeën functioneren. Het herkennen van de laatste als verwant aan wat de schrijver in wezen fascineert, drijft misschien, kan de aanzet zijn tot een poging een historische roman te schrijven. Zelfs wanneer een auteur zich inspant om de couleur locale, wat hier wil zeggen de couleur d'époque, zo scherp mogelijk wil treffen om de lezer - en zichzelf - om zo te zeggen te dwingen in een ouder tijdvak te 'leven', blijft de grondgedachte die de schrijver zelf beweegt, het verhaal doortrekken. 'Grondidee', noemde Mevrouw Dr. J.M.C. Bouvy zo'n houding in haar studie over A.L.G. Bosboom-Toussaint[16.]. Dat 'idee' herinnert aan de visie van Verwey, maar ieder die althans *Het Huis Lauernesse* gelezen heeft, begrijpt direct wat hiermee bedoeld wordt. Hoezeer getransponeerd als zestiende-eeuwse roman - en Bosboom-Toussaint schuwde daarbij kleding, meubilair noch taal - haar overtuiging van de fundamentele oplossing die een evangelisch genoemd christendom kon bieden, die negentiendeeeuwse, door het Réveil gekleurde overtuiging doortrekt 'Het Huis Lauernesse' evenzeer als de romans die Bouvy bespreekt.

Het verschil met de moderne historische roman, zeker met die van Vestdijk, springt in het oog. Men mag veronderstellen dat de schrijfster, gevoed door de Romantiek, een sterkere hang naar 't verleden als verleden had dan de meester uit Doorn. Voor haar was de verbinding met haar heden er stellig ook. Die bestond in de zekerheid van de wonderlijke leiding Gods in de voortgang der gebeurtenissen. Bij Vestdijk is er evenzeer een 'lijn', maar deze is van psychologische aard. De problemen die hem in beslag namen, waren onder voorbehoud van omstandigheden herkenbaar in een meer of minder verwijderd verleden. De behoefte om de historische verantwoording te laten gelden, was misschien niet minder, maar anders getint. Bosboom-Toussaint putte zich uit in precisie van tijd en plaats, men zie daarvoor b.v. de eerste bladzijde van *Een kroon voor Karel de Stoute.* Voor 't menselijk waarnemen was 't verwonderlijk de lijn van de Goddelijke bedoeling te onderscheiden in een zo anders samengestelde situatie. Bij Vestdijk gaat het om enkele herkenbaarheden die per se nodig zijn om de afstand te scheppen voor het ook eigen psychisch probleem dat distantie behoeft om minder bevooroordeeld bezien te worden. Voeg hier direct bij de behoefte aan experiment van deze door moderne wetenschap mede bepaalde geest en men neigt tot de vaststelling dat de moderne schrijver van zijn standpunt de historische gebeurtenissen anders benadert. Minder als een kenbaar objectief gegeven dan als een subjectief herkennen en daarvoor vruchtbaarder maken voor wezenlijk inzicht. Om een banaal misverstand te voorkomen herinner ik snel aan de ernstige en uitgebreide documentatie waarmee Vestdijk er naar streefde zo ‘objectief’ mogelijk te zijn.

Van zijn eerste historische roman, *Het vijfde zegel* tot zijn laatst gepubliceerde, *Het proces van Meester Eckhart*, heeft Vestdijk geëxperimenteerd met de vormgeving. Voor zover ik dat vermag te overzien, heeft hij daarbij vooral oog gehad voor een geloofwaardigheid waarvan de romans en verhalen in dubbel opzicht moesten voldoen: historisch en psychologisch. In het voorgaande heb ik betoogd, dat de tweede eis van geloofwaardigheid de eerste domineert, terwijl de vervulling van beide in feite een moeilijke, en ik denk soms een bijna bovenmenselijke opgave is voor de auteur. Omwillekeurig komt de naam Bosboom-Toussaint naar boven, wier belangrijke boeken W. Drop rangschikt onder de historische ideeënromans[16.]. Terwijl men in haar verhalen een sterke overheersing kan vaststellen van het historische element tot in details wat ‘inhoud’ en tot in archaïsche woordkeuze wat ‘vorm’ betreft toe, verwaarloost zij het psychologische aspect niet, al blijft het voorbeschikt door haar opvattingen aangaande 's mensen levensbestemming en beperkt door het in haar tijd bereikbare inzicht. Men behoeft alleen de eerste bladzijde van *Een kroon voor Karel de Stoute* te lezen om een illustratie bij het zo juist meegedeelde te vinden.

Bij Vestdijk is een soortgelijke spanningsboog op te merken die toch wezenlijke wijzigingen laat zien. Ten eerste is er bij hem geen dominantie van een besef als ‘ 's mensen bestemming’. Een algemeen geldende idee die personen bestuurt en ze tot collectieven bijeenvoegt, maakt in zijn werk plaats voor de persoon die zich in de ontwikkeling bewust wordt van ‘zijn’ waarheid, een ontwikkeling die zich in conflicten met anderen, in botsingen met collectiva voltrekt. Grof gezegd zou ik willen stellen dat het bij Vestdijk om een ‘worden’ gaat, een proces dat eigen wetten volgt, terwijl bij Toussaint een ‘zijn’ in een boven-persoonlijke wet de gang van zaken bepaalt. Vandaar, denk ik, dat de historische factor in zijn romans de moderne auteur veel ernstiger zorgen gaf. Om althans enigszins historisch verantwoord te zijn, diende hij zijn personen te creëren als in oppositie met de in de gekozen tijd heersende meningen, of ze zich naar het uiterlijk schikten of niet.

Het vijfde zegel laat dit alles merken. Te zeer, kan men denken. Een zeer grondige documentatie werkt in deze roman zo sterk door, dat sommige bladzijden zwemen naar een catalogische uitstalling. Een overladenheid waartegen Vestdijk zelf ergens gewaarschuwd heeft. Hij vond de roman bij herlezing trouwens ‘stomvervelend’[17.]. Menno ter Braak schreef over ‘... gezwellen van eruditie...’[18.]

Men weet dat de schrijver halverwege het werk aan deze roman emstig ziek werd en pas later weer voort kon gaan. Aan Nol Gregoor heeft hij daarover verteld en zelf nog verwezen naar *Gestalten tegenover mij.*[19.] In het laatste spreekt hij bovendien over ‘stijlmoeilijkheden’. *Het vijfde zegel* is een auctoriële roman, een verteller, niet actief in het verhaal, deelt ons mee wat er geschiedt. Strikt genomen kan men nog een om die orde als zodanig gaat, maar om de persoon van de toen reeds befaamde wijze broeder. Nikolaus van Straatsburg is niet alleen als ordebroeder verwant aan Eckhart, maar raakt gedurende de gesprekken die hij met hem heeft nog dieper onder de indruk van diens machtige geest en vooral van diens van liefde doortrokken diepe wijsheid. Het is in zekere zin ook Vestdijks sterkst historische boek. Er geschiedt uitwendig nauwelijks meer dan in de geschiedenisboeken te vinden is: de strijd tussen de dominicanen en franciscanen, de problemen van het pauselijk gezag te Avignon, de wreedheden van de Keulse aartsbisschop Heinrich von Virneburg. Daardoor is de psychologische kant zo mogelijk nog versterkt en zijn het overwegend de contacten tussen Nikolaus en Eckhart die verscherpt belang krijgen. Uit aantekeningen blijkt dat Vestdijk zich van de problemen die hij zich op de hals haalde door Nikolaus tot verteller te maken, zeer wel bewust was. Hij heeft geaarzeld, maar door deze keuze is hij erin geslaagd de levendigheid te verhogen en, wat belangrijker is, het essentiële van zijn intentie uit te drukken. Daarom ook, denk ik, laat hij Eckhart sterven vóór deze de tocht naar Avignon moet ondernemen om zich te verantwoorden voor het Heilig Officie. Wat gezegd kan worden, was gezegd[23]. De geschiedenis laat ons in het onzekere over die gang. Het was niet belangrijk meer voor Vestdijk die zich al jarenlang met Eckharts geschriften had beziggehouden. Is de wijzende hand van Gerard Criellaert op de eigen borst om Gods zetel aan te duiden niet uit Eckharts arsenaal? Het lijkt mij wèl zeker, dat de historische veiligheid en betrouwbaarheid door Vestdijk niet verwaarloosd zijn, maar het hem bovenal bekommerde wat er met mensen, met de ene mens die hem in beslag nam en vervulde, gebeurde. De geschiedenis kon daarbij afstand èn licht geven![20]

Eindnoten:

1. ‘Historische contingentie’ in *Essays in duodecimo*; Amsterdam 1965^2; 23.
2. Idem; 25.
3. *Nol Gregoor in gesprek met S. Vestdijk*; Amsterdam 1967; 17-18.
4. ‘Over de historische roman’ in *Gallische facetten*; Den Haag 1968; 188.
5. ‘De betovering van het verleden’ in *Essays in duodecimo*; Amsterdam 1965^2; 42.
6. Idem; 40.
7. Ibidem.
8. Idem; 41-42.
9. ‘Over de historische roman’ in *Gallische facetten*; Den Haag 1968; spec. 198-205.
10. Rudi van der Paardt, *Over de Griekse romans van Simon Vestdijk*; Synthesereeks; Amsterdam; 1979; 13.
11. *Gregoor*; 1967; 13.
12. Betovering enz. in *Essays in Duodecimo*; 1965; 38-39.
21. *Gregoor*; 1967; 44.
22. ‘Vestdijks Spiegel historiaal’ in *Vestdijkkroniek.*
13. *Gallische facetten*; 1968; 185-205.
14. a.w.; 199.
15. vgl. wat Rudi van der Paardt schrijft in zijn onder noot 10 vermelde boek.
16. W. Drop, *Verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw*; Assen 1958; 169 vgl.

16. W. Drop, *Verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw*; Assen 1958; 169 vgl.

17. Men zie Maatstaf. *In memoriam S. Vestdijk.* 1898-1971; Amsterdam 1971; No. 4-5; 256.
18. *De duivelskunstenaar*; Amsterdam 1945; 65.
19. *Gregoor*; 1967; 35.
20. ‘Het visioen in de beeldende kunst’; *Essays in duodecimo*; Amsterdam; 1965^2; 32.

23. Ik vermoed dat Vestdijk enige steun gevonden heeft in de geschriften die H. Aalbers vlak voor 1940 over Eckhart heeft gepubliceerd.

R. Marres

De motieven angst en liefde in de Anton Wachterromans

In dit artikel zal ik een indruk proberen te geven van enkele bevindingen waartoe ik gekomen ben bij mijn analyse van Vestdijks Anton Wachterromans, waarover een boek van mij verschenen is in de Synthesereeks. Dat deze romans het beste werk van Vestdijk zijn zou ik niet zomaar durven zeggen maar ze behoren zeker tot het interessantste en intrigerendste dat hij geschreven heeft. Ze zijn als de spil van zijn oeuvre te zien, van waaruit veel lijnen naar de rest te trekken zijn.

Zoals men weet is deze cyclus van acht romans grotendeels autobiografisch. Er wordt het leven van Simon Vestdijks alter ego Anton Wachter in beschreven van zijn vroegste jeugd tot en met zijn studentenleven. Maar met dit autobiografische aspect heb ik me niet in de eerste plaats bezig gehouden, al ben ik er in mijn boek wel in een apart hoofdstukje op ingegaan. Maar het is geen hoofdzaak voor me zoals wel voor Nol Gregoor en J. Visser. Ik heb de boeken beschouwd als romans en wat er autobiografisch aan is, is voor mij een ander chapiter.

Ik heb daarbij vooral geprobeerd te ontdekken wat de eenheid van de cyclus uitmaakt. Door de merkwaardige verschij-ningsgeschiedenis van de verschillende delen zou je hun samenhang uit het oog kunnen verliezen. De volgorde van het verschijnen van de eerste vier delen was eigenaardig doordat Vestdijk een manuscript had geschreven, dat later is uitgegeven als *Kind tussen vier vrouwen* maar dat toentertijd door de uitgever geweigerd werd met als motief dat het te lang was. Vestdijk is dit manuscript toen gaan bewerken en het eerste resultaat hiervan was *Terug tot Ina Damman*, dat in 1934 verscheen en het derde deel van de reeks is. Pas in 1939 nadat Vestdijk al een paar andere romans had geschreven kwam *Sint Sebastiaan* uit, dat het eerste deel is. Op het tweede deel moest men toen wachten tot 1948, en het Vierde kwam een jaar later. Tot 1948 was het zodoende onmogelijk om over het eerste en derde deel een idee te hebben als onderdeel van een reeks. Pas acht jaar later begon het viertal romans te verschijnen dat in Amsterdam speelt, van 1957 tot '60. Niet iedere kritikus zal toen de eerste vier romans nog in zijn hoofd gehad of herlezen hebben. Zo kon de eenheid van de reeks uit het gezichtsveld raken. Maar we hebben nu al een hele tijd de reeks compleet voor ons en het werd dus wel tijd om er als geheel een beschouwing aan te wijden.

Alvorens daar iets over te zeggen wil ik een korte blik op de inhoud werpen, al wordt de betekenis ervan grotendeels bepaald door de manier van behandeling van de stof.

In het eerste deel *Sint Sebastiaan* speelt uit de aard der zaak Antons relatie tot zijn ouders een grote rol. De roman is grotendeels gesitueerd in Lahringen, Harlingen dus, maar niet helemaal omdat hij ook bij zijn grootouders in Amsterdam gaat logeren. Daar ziet hij in het Rijksmuseum een schilderij van de heilige martelaar Sebastiaan, dat hem in het hart treft. Op de betekenis hiervan kom ik nog terug.

Hij krijgt langzamerhand vriendjes en de meest trouwe vriend is Murk Tuinstra. Als deze verhuist moet hij vervangers voor hem vinden en in *Surrogaten voor Murk Tuinstra* lezen we hoe wanhopig moeilijk dat is. Tenslotte vindt hij toch nog een echte vriend in de geheimzinnige, avontuurlijke Einzelgänger Jules Salomons, maar Anton laat deze bij een gevecht in de steek. Om deze misstap goed te maken loopt hij later met hem weg. Dit heeft tot gevolg, dat Antons vader, die hem gaat zoeken, een longontsteking opdoet en sterft. Dit is, tussen haakjes, een ingrijpende afwijking van de werkelijkheid, want de vader van Simon Vestdijk leefde een hele tijd langer.

In het bekendste boek van de reeks *Terug tot Ina Damman*, is Anton op de HBS beland. Eerst is hij nog bang voor een scheldwoord van schoolkameraadjes maar weldra wordt hij gefascineerd door de koele, zwijgzame Ina, van wie hij houdt maar voor wie hij ook bang is. Als deze hem de bons geeft is dit een schok die hij probeert te overwinnen door het voornemen haar in gedachte steeds trouw te zullen blijven.

Hij komt haar echter liever niet meer tegen en gaat daarom in deel vier naar *De andere school*, in Weulnerdam, d.i. Leeuwarden, waar hij de rest van de HBS afmaakt. Hij heeft in die tijd een meisje, Marie van den Boogaard, die in tegenstelling tot de afwerende Ina gezellig en toeschietelijk is. Maar aan het slot maakt hij het toch uit, omdat ze hem op de zenuwen werkt en hij zoekt Ina nog eens op.

Hij gaat medicijnen studeren in Amsterdam en deel vijf *De beker van de min* beschrijft zijn studentenleven. Tevens verlooft hij zich met een meisje dat Tini Houtsma heet. Met deze verloving weten veel lezers niet goed raad, want Anton heeft een grote hekel aan haar, maar tegelijk wekt ze ook zijn medelijden op. De afkeer blijft de boventoon voeren en het raakt uit, waarna hij zich voorneemt nooit te zullen trouwen.

Het volgende boek, *De vrije vogel en zijn kooien*, behelst dan veel amoureuze avonturen. Hij heeft een verhouding met twee gezusters, tegelijk zijn hospita's, waar hij erg trots op is, omdat zoiets hem een primeur in de wereldgeschiedenis lijkt. Een van die twee vindt hij een ideale minnares, en de verhouding met haar wordt nog voortgezet in *De rimpels van Esther Ornstein.* Dan ontmoet hij echter opnieuw deze Esther, waar hij in *De beker van de min* al eerder een korte relatie mee had gehad en deze liefdesgeschiedenis neemt de rest van het boek in beslag. Esther helpt hem ook om een gedicht in een tijdschrift geplaatst te krijgen. Anton is, onnodig het te zeggen, literair erg actief. Zij gaat er echter vandoor omdat ze denkt dat hij niet van haar houdt omdat hij niet wil trouwen, en Anton troost zich met een ander meisje. Hij heeft nu zijn doctoraal gedaan. Het slot van de reeks, *De laatste kans*, besteedt ook weer veel pagina's aan zijn uitgebreide liefdesleven. Twee nieuwe vrouwen duiken op, waarvan één hem net zo fascineert als Ina Damman vroeger, en de ander, een moederlijke verpleegster, aan Marie van de Boogaard doet denken. Anton kiest nu voor de verpleegster.

In dit overzichtje heb ik niets gezegd over Antons vele belevenissen in het studentenleven en zijn indruk van hoogleraren die heel amusant beschreven worden. Ook is vriendschap belangrijk voor hem maar hij kan geen echte nieuwe vrienden vinden behalve in het laatste deel waar hij kennis maakte met iemand die aan muziek en literatuur doet.

Op veel lezers maken deze romans een wat chaotische indruk. Het duizelt je wel eens van de grote veelheid van voorvallen, personages, vreemde gevoelens en paradoxale gedachten. Het leek me daarom goed in de eerste plaats na te gaan welke lijnen door de reeks lopen, welke eenheid - if any - het leven van de hoofdpersoon kent. Daarvoor wou ik de motieven bepalen, die je vindt door gebeurtenissen te kombineren, te vergelijken en de betekenis ervan te destilleren. Als zodanig deden zich aan mij voor de angst, liefde, vriendschap en de artistieke ontwikkeling van Anton. Dat liefde en vriendschap een grote rol spelen is overduidelijk, maar de manier waarop is minder doorzichtig. De ontwikkeling van Antons denkbeelden over kunst en van zijn voorliefdes op dit gebied is door Vestdijk wat tussen neus en lippen behandeld, vind ik. Dat kan verbazen, maar misschien heeft Vestdijk gedacht dat je zoiets niet uitgebreid in romans moet weergeven, omdat het dan al gauw te veel op een essay gaat lijken.

Angst

De angst is een motief waarvoor ik me steeds heb geïnteresseerd en dat ik wou bezien in het licht van Vestdijks theoretische werk *Het wezen van de angst.* Elk van de romans is in drieën onderverdeeld en het eerste deel van *Sint Sebastiaan* gaat speciaal over de angst. Het leek me nu interessant om na gaan in hoeverre die angst later doorwerkt. Daar wil ik dus eerst iets over zeggen.

Het gevoel van angst overvalt het jongetje Anton al vroeg zonder dat er duidelijke redenen voor zijn. De auteur/verteller probeert wel als oorzaak ervan te suggereren dat Anton aan een geboorte- en speentrauma lijdt maar daaraan lijdt iedereen volgens de psychoanalytische stroming waaraan Vestdijk dit ontleend heeft en het kan dus niet de bijzondere angstigheid van Anton verklaren. Dat hij erg angstig is van aard heeft de lezer te accepteren. De vraag is nu wat voor soort angst het is. De eerste dingen waar hij bang voor is zijn de maan en een schoorsteen die hem schijnt aan te grijnzen en omdat deze dingen op zichzelf niet angstaanjagend hoeven te zijn ben je geneigd te geloven dat ze voor iets anders staan zoals mevr. L.G. Abell-van Soest al heeft aangegeven.

Naarmate je vordert met je lectuur kun je zien dat er een aantal soorten angst te onderscheiden zijn, zoals bijvoorbeeld de angst voor agressie. Dit heeft Anton in sterke mate als een aangeschoten buurman een stuk speelgoed van hem uitscheldt dat voor hem een deel van hem zelf is. Later krijgt hij een angstaanval als zijn grootvader, die door hem gepest is, zwijgend zijn kamertje binnenkomt. Opvallend is ook dat hij soms bang is voor het gelach van volwassenen. Het ironische lachje van zijn vader komt hem vreemd en vijandig voor. Dit doet denken dat de lachende schoorsteen misschien voor zijn vader staat al beschouwt hij deze tegelijkertijd als zijn machtige beschermer.

Ouder wordend verliest hij zijn angst voor sommige dingen. Dat hij eens bang was voor de buurman komt hem dan belachelijk voor. Hij schrikt er niet voor terug om zo nu en dan te vechten en zich als het moet te laten afrossen. Maar de angst voor agressie blijft ook bij hem als student bestaan in deze vorm dat hij bang is om gedomineerd te worden. Domineren, afdwingen, kun je als de beschaafde vorm van agressie bij volwassenen beschouwen. Daarvoor is Anton bang bij zijn verloofde Tini Houtsma. Hij vreest het overwicht dat ze heeft door haar geheimzinnige kennis van zijn doen en laten. En als hij liefde opvat voor Anna Heldering, zijn laatste kans, is het opnieuw de angst dat zij hem zal overheersen die een van de redenen is dat hij van haar afziet. Hij meent dat hij in vergelijking met haar een te zwakke persoonlijkheid heeft zodat ze hem de door haar gewenste burgerlijke manie van leven zal kunnen opdringen. Zo werkt dit soort angst ook bij hem als volwassene door.

Geheel links: Ina Damman; voorjaar of zomer 1914

Mies Averkamp en Ina Damman

Centraal staat echter bij hem een andere soort angst, die om verlaten en verworpen te worden. Als kleine jongen kan hij er niet tegen dat zijn ouders een avond uit zijn. Keer op keer roept hij het meisje dat oppast naar zich toe totdat die daar genoeg van schijnt te hebben wat voor hem het bewijs is dat hij ‘van God en alle mensen verlaten is’, zoals het heet. Als hij tijdens een angstcrisis koorts heeft, krijgt hij een visioen van een oneindig groot kerkgewelf dat hem geestelijk verplettert en dit geeft hem een gevoel van verlatenheid en onherstelbaar verworpen zijn. Als student heeft hij dromen die met variatie dezelfde soort inhoud hebben. Ook een angstaanjagende droom over zijn demonisch lijkende moeder die hij zijn hele leven niet meer vergeet interpreteer ik als uitdrukking van zijn angst om verlaten te worden, maar de droom is m.i. niet duidelijk genoeg om het met zekerheid te kunnen zeggen.

Ina Damman

Met Nol Gregoor

Nadat hij een keer gelogen heeft tegen zijn vader krijgt hij een angst die van morele aard schijnt te zijn, omdat het gaat om iets dat hij tegenover een ander misdaan heeft, maar de egocentrische reden wordt door de auteur aangegeven: hij is bang door zijn leugens het recht op bescherming door zijn vader verspeeld te hebben. Ook dit valt dus onder de angst om verlaten te worden.

Tegenover zijn kameraadjes komt deze angst tot een climax in het eerste deel van *Terug naar Ina Damman.* Daar is hij bang voor het woord ‘vent’ dat ze tegen hem gebruiken op kleinerende manier. Op zichzelf is dit woord, waarmee zijn vader hem aanriep, niet zo erg; het is eigenlijk geen scheldwoord, en dat het Anton overstuur maakt laat zien hoe de angst om verworpen te worden hem beheerst.

Dit lijkt misschien al wel genoeg over dit punt maar het is m.i. een sleutel voor begrip van Anton Wachter, en daarom ga ik er nog even op door. Als hij student is heeft deze angst zich wel gematigd maar treedt nog wel degelijk op. Het meest veelzeggend is dat hij zo veel mogelijk Jacques Ornstein vermijdt, de broer van Esther, een meisje dat hij zonder veel omslag de bons heeft gegeven. Hij is bang dat deze Jacques hem moreel zal veroordelen, hem aan de kaak zal stellen als een verachtelijk en verwerpelijk individu.

Ook zijn relatie met sommige meisjes en vrouwen wordt door deze angst medebepalend. Zijn liefde voor de koele Ina Damman is voor hem een ‘gelukzalige angst’. Doordat Ina hem meer dan eens zegt dat hij niet of minder ver met haar moet oplopen ligt het gevaar om afgewezen te worden steeds op de loer. En hij wordt tenslotten ook afgewezen: een grondeloze angst bevangt hem wanneer hij die veroordeling, die hem al door vriendjes is aangekondigd, moet gaan aanhoren. Deze angst is ook een van de redenen dat hij afziet van de poging om de studente Anna Heldering, Ina Dammans opvolgster, te veroveren. Anna komt uit een hoger milieu dan hij en hij heeft het gevoel niet veel kans bij haar te hebben.

Dit soort angst om verworpen te worden is nu het onmisbare fundament voor een ander soort angst, die door Vestdijk in zijn theoretische geschrift sympatetische gewetensangst wordt genoemd. Die kun je hebben als je iemand niet voldoende als alter ego hebt behandeld. Als deze fout in het verleden is begaan heb je schuldgevoel daarover. Gewetensangst houdt in niet dat je bang bent vóór de ander, voor diens afstraffing bijvoorbeeld, maar óm de ander om het lot, het welzijn van de ander.

Dit soort angst en schuldgevoel zijn erg bepalend voor twee liefdesrelaties van Anton, die met Esther Ornstein en zijn verloofde Tini Houtsma. Anton heeft in het begin van zijn studietijd Esther iets aangedaan dat hij verfoeilijk vindt omdat hij bang is dat het hem zelf zal overkomen: hij heeft haar in de steek gelaten, en daardoor heeft hij in de tweede periode met haar een groot schuldgevoel. Hij blijft haar maar om vergeving vragen voor wat hij misdreef. Door dit schuldgevoel heeft hij medelijden met haar en dit bepaalt zijn liefde.

Bij Tini Houtsma is dit minder duidelijk. De relatie met haar is psychologisch erg ingewikkeld. Toch is het onmiskenbaar dat hij angst heeft omdat hij haar slecht gezind is. Dit komt het meest naar voren in een moeilijk interpreteerbare droom. Juist omdat hij haar om verschillende redenen zoals haar lelijkheid en bazigheid verafschuwt en verwerpt, roept dit angst bij hem op, en als reactie vereenzelvigt hij zich met haar en heeft medelijden juist zoals met Esther. Dit maakt dat hij zich met haar kan verloven.

De angsten waarover ik het tot nu toe gehad heb zijn fundamenteel, niet te reduceren tot iets anders. Dat ligt waarschijnlijk anders met angst voor het onbekende en angst voor het niet-natuurlijke. Op zichzelf hoeven die nog geen angst op te wekken. Als je er bang voor bent is dat omdat je er iets slechts van verwacht zoals agressie of verlaten worden. De angst voor het onbekende komt het sterkste uit in zijn angst voor Ina Damman, die een onpeilbaar geheim voor hem is, die hem alles kan geven maar ook alles kan afnemen en voor de eveneens mysterieuze Anna Heldering.

De angst voor het niet-natuurlijke, dat meestal als bovennatuurlijk wordt geïnterpreteerd, uit zich bij Anton in zijn neiging tot demonisering van wat hem bedreigend schijnt. Daardoor ziet hij zijn grootvader een keer als een demon, zelfs zijn moeder in een droom waarin ze hem schijnt te verlaten, en ook een schoolkameraad die hem onverhoeds gevaar laat lopen. Ouder wordend weet hij wel dat het onzin is maar de neiging blijft bestaan.

Er is één soort angst die mijns inziens vooral optreedt als hij ouder wordt, de angst dat zijn leven zinloos zal worden. Dit gevoel kent hij wanneer hij met Tini Houtsma verloofd is en ontdekt heeft dat het een vergissing is maar te passief is om te breken. Hij leeft dan in een ‘angstwereld zonder angst’ zoals Vestdijk het met zijn voorkeur voor paradoxen formuleert, waarmee hij het ontbreken van een welomschreven angstobject lijkt te suggereren. Het woord zinloos valt niet maar er wordt gezegd dat de toestand hem onwezenlijk en willekeurig toeschijnt.

Na het fiasco met deze Tini besluit hij niet te zullen trouwen. Hij heeft een aantal redenen daarvoor maar de voornaamste lijkt te zijn dat hij meent door het huwelijk een sloverig doktersleven te zullen moeten leiden, terwijl hij in vrijheid, onbelemmerd door huwelijkse verplichtingen, wil kunnen schrijven. Omdat hij niet wil trouwen beschouwt hij Esther

Ornstein en later Anna Heldering, vrouwen van wie hij houdt als een gevaar. In een huwelijk met Anna, dochter van een hoogleraar theologie, zou hij niet het leven kunnen leiden dat hem zinvol lijkt.

Dit terugschrikken voor het huwelijk leidt er echter toe dat de intens beleefde liefdesrelatie met Esther op niets uitloopt en bij hem de smaak van het volkomen vergeefse nalaat. Dit is m.i. weer een van de oorzaken van de onbestemde angst die hij op zijn kamertje voelt in het laatste boek. Hij is dan door zijn lectuur bang voor spoken maar ook wel zoals er staat voor helemaal niets. Vóór deze passage wordt terugverwezen naar twee liefdesrelaties waarvan de ene kluchtig, griezelig en zinloos was en de andere erg vluchtig. En ook het slot van zijn verhouding met zijn minnares Fietje wordt gekenmerkt door een wurgend gevoel van vergeefsheid en zinloosheid. Zo kunnen we begrijpen wat zijn angst voor het niets is. Het is angst voor het vergeefse van het leven dat als zand tussen zijn vingers wegloopt en niets blijvends schijnt op te leveren.

Dat zijn de angsten waaraan Anton onderhevig is. Om de angst te bestrijden kent de mens ook bepaalde afweerreacties. Je kunt het gevreesde object proberen te bestrijden of tenminste te haten. Je kunt vluchten. Je kunt ook proberen het gevaar onschadelijk te maken door een vertoon van liefde. Dat zijn de voornaamste afweermiddelen. Anton kent er nog andere zoals zelfbeheersing, bijgeloof en tenslotte sublimering van de angst door het denken of de kunst, waardoor er afstand tot de angst wordt geschapen. Ik zal alleen over de belangrijkste iets zeggen.

Lichamelijke agressie kan Anton als jongen niet helpen om de angst de baas te worden, want hij durft wel te vechten maar alleen impulsief en als de jongens op de HBS hem pesten met het denigrerende woord vent verlamt hem dat; van vechten komt dan niets hoe stellig hij het zich ook heeft voorgenomen.

Haat, die vaak machteloos is, komt vrij veel voor bij hem. Hij haat bij voorbeeld zijn strenge grootvader, die hem een keer scheen te bedreigen. Zijn capaciteit tot haten komt tot volle ontplooiing tegenover zijn verloofde Tini, omdat deze haar overwicht over hem tracht uit te buiten en hem sexueel op rantsoen stelt. Als ze dan over Esther Ornstein iets beledigends zegt, slaat hij haar in het gezicht. Ook zijn tante Bertha meent hij soms te haten, omdat hij haar van heerszucht verdenkt, zelfs als haar bemoeienissen hem goed uitkomen. Hoezeer hij bang is om overheerst te worden blijkt hieruit dat zelfs Anna Heldering, zijn idool, een moment niet aan zijn haat ontsnapt. Bedenkend dat ze hem de baas zou zijn voert hij in gedachte een machtsstrijd met haar, waarbij hij haar in zijn fantasie vermoordt.

Wezenlijker voor Antons afweer van de angst is identificatie, die je als een vorm van liefde kunt zien. Identificiatie geeft allerminst een rechtlijnige verlichting van angst, want daardoor heeft men nu ook te vrezen voor het lot van de ander, maar ze heft het isolement op. Hoe belangrijk identificatie en isolement in het werk van Vestdijk in het algemeen zijn heeft Martin Hartkamp in een voortreffelijk essay laten zien.

Anton vereenzelvigt zich als kleine jongen met paarden die in het donker door de straat geleid worden waarvan hij de indruk heeft dat ze verdwaald en vertwijfeld zijn, met de poes die door jongens met stenen wordt gegooid, maar de opvallendste identificatie is met de martelaar Sint Sebastiaan, waarvan hij een schilderij ziet in het Rijksmuseum. Het werk toont de heilige vastgebonden, met pijlen doorboord en met bloed bedekt. Zijn gezicht is ongevormd, bijna zonder kin, wat aan Antons indruk van zijn eigen uiterlijk doet denken. Hij heeft het gevoel dat zijn eigen angst in de ander wordt gestopt, ‘het omgekeerde van medelijden dus’ zoals er wordt gezegd ‘hij leed niet met Sint Sebastiaan mee, maar Sint Sebastiaan met hem’

Sebastiaan heeft dus voor hem de functie die de gekruisigde Jezus, die het lijden van de mensheid op zich nam, voor Christenen heeft. Dit gevoel van vereenzelviging schenkt hem berustende kalmte in moeilijke ogenblikken.

Later, op de HBS, vereenzelvigt hij zich met een strenge leraar, waarvan hij hoort dat deze in zijn vroegere baan geen orde kon houden en dat zich toen ellendige tonelen hebben afgespeeld. Daardoor denkt Anton aan ‘onpeilbare afgronden die zich plotseling openen konden in ieder bestaan, aan de bende die steeds op de loer ligt ook als je denkt veilig te zijn,’ en in gedachte verbindt hij zijn lot met dat van de leraar. Als het met die in orde komt zal het ook met hemzelf niet mis gaan.

Met Ina Damman vindt niet zozeer identificatie plaats als wel schijnidentificatie. De enige echte identificatie heb je wanneer hij hoort dat ze hem vervelend vindt en hij in een poging de kloof tussen hen beiden te dichten die gedachte overneemt. Had hij zichzelf ook niet steeds vervelend gevonden bedenkt hij. Dus hadden ze hetzelfde gedachten gevoeld. Deze vereenzelviging met de gedachte van wie hem verwerpt is een verdediging tegen het gevoel verworpen te worden: hij is als iemand die hetzelfde denkt als zij in gedachte één met haar, maar tegen de hoge prijs van zelfverachting.

Zo'n hoge en op den duur onverdraaglijke prijs hoeft niet betaald te worden voor schijnidentificatie, d.w.z. identificatie niet met de echte andere persoon maar met het beeld dat hij van haar ontwerpt. Dit beeld van Ina incorporeert Anton in zijn leven. Wanneer hij haar kwijt is voert hij fantasie-gesprekken met haar en met de eveneens verafgode Anna Heldering. Formeel zijn het dialogen, maar in werkelijkheid monologen waarin hij hen laat antwoorden wat hij van hen wil horen. Een reële poging tot identificatie als afweer van de angst heeft hier plaats gemaakt voor compensatie in de verbeelding voor een niet te overbruggen afstand waarin berust wordt.

Echte identificatiedrang leidt in twee gevallen tot liefde. Zijn liefde voor Tini Houtsma die onder alle haat moeilijk te bespeuren is is niets anders dan medelijden. Hij verwerpt haar maar kan zich met haar vereenzelvigen vanuit zijn gevoel zelf verworpen te kunnen worden. Zijn medelijden komt voort uit zijn gewetensangst over zijn afkeer van haar. Dit medelijden dat hij het sterkst in een droom voelt kan zijn negatieve gevoelens overigens niet onschadelijk maken, die tenslotte overwegen in het dagelijkse leven, zoals ik al zei.

Ook tegenover Esther Ornstein is het medelijden voor hem een manier om zijn schuld tegenover haar te delgen. Anton vindt het vreemd dat zijn liefde voor haar op medelijden berust en bedenkt dat hij zoiets nog nooit eerder heeft meegemaakt en dat Tini Houtsma hem veeleer het tegendeel van medelijden had ingeboezemd: ‘wraakzucht, minachting, vrees en afkeer...’ Op dat moment is hij kennelijk vergeten wat hij voor Tini voelde en waarom hij zich met haar verloofde; alleen zijn eindindruk van haar is hem bijgebleven. Hieraan zie je dat je voor de analyse niet altijd kunt afgaan op wat hij over zichzelf denkt.

Liefde

Zoals men ziet heb je het wanneer je de angst onder de loep neemt ook al over de liefde, waarvan sommige vormen met angst te maken hebben. Niet alle vormen van liefde overigens. Als ik van vormen en soorten liefde spreek lijkt dat misschien vreemd, maar inderdaad zijn deze heel duidelijk te onderscheiden.

Volgens een beschouwing van J.G. Kooij in diens artikel over de Amsterdamse Anton Wachterromans krijg je in de romans zoveel gegevens in handen over Antons erotische en affectieve belevenissen dat het nauwelijks te doen is er een ordening onder aan te brengen. Het is volgens Kooij een chaos en dat moet het ook zijn, want Ina Damman heeft dat bij onze held teweeggebracht.

In werkelijkheid heerst er in het liefdesleven van deze erotomaan zoals hij zichzelf schertsend noemt een bijna streng te noemen orde, zowel in de Amsterdamse als in de vier voorafgaande romans. Dit patroon komt tot stand doordat zijn neigingen zich wel een beetje ontwikkelen maar toch vrij konstant blijven.

De vele vrouwen die een rol spelen in zijn leven kun je indelen volgens de betekenis die ze voor hem hebben. Hij kent vier soorten liefde die als submotief van het wel zeer algemene motief liefde te zien zijn.

Over de liefde die uit medelijden bestaat hoef ik niet veel meer te zeggen. Ik wil er wel nog aan toevoegen dat dit soort liefde nog eens voorkomt met een verpleegster, Hanneke van Gelder, in de laatste roman en dan als onsympathiek wordt voorgesteld. Terwijl zijn medelijden met Esther en Tini echt is, is het deze laatste keer een middel om zich boven de ander te verheffen.

Dan zijn er nog te onderscheiden de liefde als verering voor een onbereikbaar hoger wezen zoals Ina Damman, de liefde als louter sexuele lust, wat hij vooral beleeft met zijn hospita's Fietje en Clasina, en tenslotte de liefde als behoefte aan hulp en troost, waarvan de relatie met zijn jeugdvriendinnetje Marie van de Boogaard een voorbeeld is.

De liefde voor Ina Damman is lezers altijd opgevallen als iets bijzonders maar toch vooral misschien omdat men zo'n jeugdliefde wel mooi vond. Menno ter Braak bijvoorbeeld die gunstig oordeelde over de naar haar genoemde roman zegt dat ze een willekeurig schoolmeisje is, een gansje. Als je dat meent kun je het boek alleen maar als een schoolidylle over een kalverliefde zien en mis je de bedoeling van de auteur totaal.

Of Ina een gansje is of niet kun je nauwelijks zeggen omdat wat ze is grotendeels voor Anton en de lezer verborgen blijft. De auteur/verteller zegt, als hij haar introduceert, overigens wel iets dat in strijd is met het idee van een gansje, namelijk dat ze scherp nadenkt maar waar dan wel over daar krijgen we niet te horen. Verder is ze een geboren meesteres, want haar broers gehoorzamen haar omdat het niet in haar hoofd opkomt dat ze dat zouden kunnen weigeren. Uit wat Anton met haar meemaakt kunnen we echter bijna niets afleiden. De indruk die haar uiterlijk maakt wordt voortdurend aangegeven, het kontrast tussen haar lichtblauwe ogen en donker haar en dat haar jukbeenderen iets uitsteken in het gladde gezicht, wat een indruk van koelheid en onbewogenheid maakt. Zij gedraagt zich ook koel en terughoudend. Ze gaat bijna niet in op de paar zinnen die hij door zijn verlegenheid met moeite weet te produceren. Hij heeft het gevoel zich altijd voor haar te moeten uitsloven zonder bedankje. Zijn liefde bestaat uit een gelukzalige angst, zoals ik al eerder vermeldde. Zij is zoals het heet iets vreemds en machtigs, een geheim, een gevaar misschien, dat hij vereert. Haar zwijgzaamheid en afstandelijkheid zijn wezenlijk voor de aantrekkingskracht die ze uitoefent. Zij is in sterke mate iets innerlijks voor hem. Hij voelt zich pas vrij en gelukkig als hij achteraf een ontmoeting met haar kan overdenken. Door haar uiterlijk en houding kan zij de indruk maken alles te kunnen geven of te onthouden, geluk of rampzaligheid, zoals een schikgodin die over leven en dood beslist. Ina blijft door haar terughoudendheid geestelijk op afstand; zij hoeft zich daardoor niet waar te maken; haar exotische uiterlijk en onbewogen houding zijn genoeg. Lichamelijk is ze er, maar geestelijk is ze al de verre prinses, die ze al gauw ook lichamelijk zal worden.

Ze geeft hem zoals we al zagen de bons omdat ze hem vervelend vindt en dan kan het proces van verinnerlijking en verering van haar beeld door Anton voltooid worden. Wanneer hij beseft dat hij nog van haar houdt wil hij haar toch niet opnieuw ontmoeten want in haar nabijheid is hij door zijn verlegenheid slechts een karikatuur van zichzelf en wat haar betreft luidt het:

> Die harde onaantastbaarheid die in haar school bleef haar geheim; niets was er in haar dat zich mededelen liet ... maar was dat niet tevens de waarborg dat ze altijd voor hem blijven zou wat ze vanaf het begin voor hem geweest was: een leegte misschien, maar een leegte die hij zelf moest vullen, steeds weer opnieuw...

Daar het innerlijk van Ina nauwelijks is uitgekomen kan hij erin projecteren wat hij wil. Als hij haar in gedachte trouw blijft gaat het niet om het werkelijke meisje Ina, maar om het ideaal dat ze vertegenwoordigt: een beeld dat een onaantastbaar, verheven geheim omsluit. De eredienst aan Ina is een eredienst voor zijn eigen idee.

Wat dit soort liefde inhoudt wordt helemaal duidelijk door wat er over Ina's opvolgster Anna Heldering gezegd wordt, in *De laatste kons.* Anton raakt als student van ongeveer vijfentwintig jaar nog even geobsedeerd als toen hij een jongen van vijftien was. Het verschil is dat hij nu in staat is verstandelijk afstand van haar te nemen en denigrerende dingen over haar te denken, maar gevoelsmatig is hij evenzeer onder haar ban.

Anna is ook een geheim voor hem en een leegte. Van vrouwen als Anna denkt hij dat ze ‘vreemdelingen zijn, onkenbaar, negatief ... de ideëel bedriegelijke glans rondom een leegte en een gemis, de aanzuigende kracht van het vrouwelijke vacuüm’. Hiermee is wat hem aantrekt in dit soort liefde zo helder als maar kan en definitief geformuleerd.

Dat Anna een hoger wezen is wordt nu meer uiteengezet en beklemtoond terwijl het bij Ina vanzelf sprak. Anton ziet haar meestal in een oplopend amfitheater, waar ze college loopt en waar hij tegen aan kijkt. Ze verschijnt in een blauwig, d.w.z. koel licht, koel en onaanraakbaar, zoals een godin betaamt.

Hij ziet van haar af omdat hij denkt dat ze hem met gemak zou kunnen beheersen, net als Ina dat kon, en dat wil hij nu niet meer. Zij komt in de plaats van Ina. De trouw aan Ina was tenslotte vooral de trouw aan zijn eigen behoefte aan geloof en verering, trouw aan het idee van een godin en dit idee kan ook door een ander belichaamd worden. Hij mythologiseert Anna tot een wezen dat achter de maan zetelt en hem voorgaat ‘naar andere wezens, naar een ander bestaan’. Juist omdat hij Anna laat voor wat ze is kan ze een leegte voor hem blijven en hem de weg openen naar andere dingen van betekenis en zijn fantasie inspireren.

In zijn liefde voor dit soort vrouw is de liefde herkenbaar die in de literatuur bekend is geworden als gehechtheid aan de verre geliefde, de liefde voor een ideaal dat ideaal kan blijven doordat het onbereikbaar is. Ook zit er iets in van het aangetrokken worden door een ‘belle dame sans merci’ waarover Mario Praz in The romantic agony heeft geschreven. Onwillekeurig denk je ook aan de fantasie van de meedogenloze jongen die in de boeken van Van het Reve gezocht en vereerd wordt.

Amusant is dat de auteur/verteller ook een personage laat optreden dat als karikatuur van zijn idolen kan gezien worden. Dit meisje, Augusta Seidl geheten, dat we tegenkomen in de voorlaatste roman, ziet er exotisch uit en kent geen vrees net als Ina. Ze is ook ongenaakbaar want haar vader heeft haar geleerd hoe ze met een man moet afrekenen, die haar te na komt, vertelt ze. Verder maakt ze een geheimzinnige indruk en Anton slaagt er maar niet in meer van haar te weten te komen. Hij lokt haar uit haar tent door zijn verliefdheid wat aan te dikken, en dan blijkt ze een krijgshaftig type die op zijn kamer met zijn bokshandschoenen op hem mikt, terwijl hij probeert haar Rilke voor te lezen. Ze droeg altijd een bontmuts die ze nooit wilde afzetten, maar nu neemt hij die onder het gestoei weg en dan blijkt ze een erg laag voorhoofd te hebben als van een rachitisch kindje met een verticale richel in het midden, wat Anton definitief afschrikt. In dit geval kijkt hij achter de facade van het geheim, en er komt iets te voorschijn dat in zijn ogen platvloers en idioot is. Niet dat hij van dit avontuur veel leert, want als hij later Anna Heldering leert kennen kan hij deze in gedachte wel naar beneden halen, maar voor zijn gevoel van aanbidding maakt dat niets uit, zoals ik al aanstipte.

Merkwaardig vind ik dat veel lezers Esther Ornstein voor de Amsterdamse Ina Damman hebben gehouden. Van kritici kan ik het me nog enigszins voorstellen want toen zij het naar

Esther genoemde boek bespraken was het boek waarin Anna Heldering, de werkelijke Amsterdamse Ina Damman, optreedt nog niet verschenen. Maar ook een beschouwer als Kooij die de vier Amsterdamse romans tegelijk bekijkt houdt het vol. Hij voert ervoor aan, dat Anton terugkeert tot Esther zoals eerder tot Ina, en verder dat de liefde voor Esther in ontroering en intensiteit het dichtst bij het Ina Damman avontuur komt en tenslotte dat ze belangrijk is voor een paar essentiële ontwikkelingen in zijn leven.

Maar de terugkeer tot Esther is van totaal andere aard dan die tot Ina. Het 'terug tot Ina' houdt in dat hij zich voorneemt juist niet tot haar terug te keren, het terug wijst op iets geestelijks, dat hem aan haar bindt. De terugkeer tot Esther is lichamelijk, werkelijk, en maakt dat hij haar als het misgaat snel vergeet.

De twee andere redenen die Kooij geeft zijn niet relevant. Ook de liefde voor een vrouw die geen schikgodin is kan zowel intens zijn als van belang voor zijn leven, zoals die voor de verpleegster Marie Klaassen. Daarbij gaat het erom wát intens gevoeld wordt en hij voelt voor Esther medelijden en iets, waarop ik hier niet ben ingegaan, sadistische lust, terwijl hij voor Ina en Anna een gevoel van aanbidding vol angst heeft. Esther behoort niet tot het Ina-type omdat ze niet koel en onbenaderbaar is, zoals Anton zelf bedenkt. Kooij denkt in common sense categorieën - ontroeringskracht, van belang zijn voor het leven - die Anton en de auteur in deze boeken vreemd zijn.

Ondertussen heeft Anton ook meer gewone en meer aardse neigingen. Sexuele gewaarwordingen laat hij als het Ina betreft niet toe, maar deze laten zich gelden bij andere vrouwen, zoals de dienstmeisjes Janke en Jans, en vooral, wanneer hij student is, zijn hospita's, twee gezusters, waarmee hij een langdurige verhouding heeft. Vooral het verloop van de verhouding met één van hen, Fietje, en het verval ervan wordt uitgebreid beschreven. Hoewel zij hem erotisch erg ligt sluipt toch de verveling in en het wordt duidelijk dat het sexuele alleen hem niet genoeg is.

Dan is er tenslotte de liefde als behoefte aan steun en troost. Daaraan voldoen drie vrouwen, waaronder Marie van de Boogaard, en als laatste de verpleegster Marie Klaassen. Als jongen geeft Anton Marie van de Boogaard haar congé omdat hij haar niet meer nodig heeft en aan Ina wil denken, maar als student verkiest hij na een innerlijk conflict Marie Klaassen boven de verafgode Anna Heldering.

Marie Klaassen helpt hem al de eerste keer dat ze hem ontmoet, op zijn semi-artsexamen, door hem aan te raden de diagnose van de hem toegewezen patiënte wat bij te stellen. En wanneer hij op zijn artsexamen een examinator toegewezen krijgt die hem vrijwel zeker zal laten zakken is zij het weer die hem uit de problemen redt. Hij houdt zich aan haar, want aan dweperij van het Tristan en Isolde soort moet eens een einde komen, vindt hij, en Marie is sympathiek en gemakkelijk, gemakkelijker dan Anna die op anderen parasiteerde kunstenaars - zoals hij er best een zou willen worden - veracht en hem in het algemeen eisen zou stellen waaraan hij niet wil of kan voldoen.

Hiermee heb ik geprobeerd een indruk te geven van de motieven die de delen van de reeks aaneensmeden. Zoals begrijpelijk is zijn de delen bij hun verschijnen apart beoordeeld. Dat kwam ook door de eigenaardige volgorde van verschijnen van de eerste vier romans, waar ik het al over had en doordat het tweede viertal bijna tien jaar later uitkwam. Tot op zekere hoogte kun je sommige van de delen wel apart lezen, *Terug tot Ina Damman* bijvoorbeeld, maar toch doe je dan aan de betekenis ervan niet volledig recht. De geschiedenis met Ina wordt gecompleteerd in *De andere school*, en *De laatste kans* maakt nog weer duidelijker wat de liefde voor iemand als Ina betekent en maakt deze liefde tot iets algemeens.

Een kritikus heeft gezegd dat het eerste deel van *De rimpels van Esther Ornstein* een inleiding is waarvan aard en omvang vrij willekeurig aandoen. Dat is zo als je dit stuk als inleiding ziet tot de relatie met Esther, maar in werkelijkheid is dit stuk het vervolg op het sluitstuk van de vorige roman, *De vrije vogel en zijn kooien*, en als zodanig is het allerminst willekeurig, maar eerder dwingend.

Ik denk dat de geringe waardering voor de Amsterdamse romans hiermee te maken heeft dat men te weinig rekening gehouden heeft met het feit dat het onderdelen van een doorlopend geheel zijn. Men heeft de indruk dat dit viertal minder vanuit innerlijke noodzaak geschreven is en minder eenheid vertoont. Die eenheid is er echter wel degelijk, al ligt ze meer onder de oppervlakte dan bij het eerste viertal. Dat de Amsterdamse romans meer in speels-ironische stijl geschreven zijn, tenminste soms, wil niet zeggen dat de auteur niet sterk betrokken is bij het gebeuren. Hij toont zo nu en dan misschien wat meer afstand, maar afstand was er ook al in de voorafgaande romans, afstand én tegelijkertijd vereenzelviging. Deze Amsterdamse romans leveren een zeldzaam knap en objectief geschetst beeld op van de rol die medelijden en identificatie kunnen spelen in de liefde, al schiet het suggestieve vermogen in *De beker van de min* enigszins te kort.

Alles bij elkaar is de reeks zeer de moeite waard als onthullend portret met een sterke innerlijke samenhang van een ingewikkeld en uitzonderlijk personage. Ik waardeer ook dat er kanten van Anton getoond worden die men gewoonlijk niet als sympathiek beschouwt, daar ik niet geloof dat er veel heiligen op aarde rondlopen. Zoals Anne Wadman het heeft uitgedrukt, het werk is niet alleen een zelfonderzoek, het is ook een zelfgericht, al moeten we ons blijven realiseren dat Anton Wachter niet geheel met Simon Vestdijk samenvalt.

Het bovenstaande is de tekst van een lezing die ik op 17 oktober 1981 in Harlingen heb gehouden. Verwijzingen heb ik hier niet gegeven. Die kan men desgewenst in mijn boek vinden.

vervolg van pag. 50

> helft van het Adagio uit het kwintet K. 593 is iets om niet te vergeten. Veelstemmigheid en samenklank zijn hier niet alleen volmaakt, - dit is bij Mozart niets bijzonders, - maar zij ontsluiten een geheel nieuwe, ongekende muzikale dimensie.[33]

Dit nu is een passage die reeds zeer gedecideerd op Wolfgang Hildesheimer vooruit loopt.[27.31.]

---

27. S. Vestdijk, *Muziek in blik*, pag. 45.
31. S. Vestdijk, idem, pag. 39.

Harry Bekkering
De kwetsbaarheid van Philip Corvage

Ter nagedachtenis aan Willem J. van der Paardt

H.A. Gomperts (1951) stelt in zijn recensie naar aanleiding van *Ivoren Wachters* het volgende vast: ‘De verleiding is groot om Vestdijks niet lang geleden verschenen *Ivoren Wachters* af te doen als: “weer één van zijn romans over schoolleven”’. Hij komt tot een dergelijke uitspraak, nadat hij een onderscheid heeft gemaakt (in het algemeen) tussen zogenaamde ‘getuigenis’-romans, waarin de auteur een biecht of een afrekening geeft, in elk geval een op hem zelf betrokken relaas doet, en een meer onpersoonlijk genre romans, waarin ware of gefantaseerde gebeurtenissen worden verhaald, die misschien wel een eigen betekenis hebben voor de schrijver, maar hem niet volledig vertegenwoordigen en die niet onvervangbaar en noodzakelijk lijken. Het is duidelijk dat Gomperts *Ivoren Wachters* tot de laatste categorie rekent.

Ook Cornets de Groot (1967) is niet erg te spreken over dit boek van Vestdijk:

> We kunnen, als we ons bepalen tot Vestdijks oorspronkelijke werk en daartoe afzien van Poe en Doyle, *Ivoren Wachters* niet eens een plaats geven in het bouwwerk van zijn kunst. Het is, en dat laat zich van *Aktaion* en *De Vuuraanbidders* ten minste niet zeggen - een vreemd geval in zijn oeuvre, een boek, dat met geen enkel ander in verbinding staat.

(p. 63). Dat liegt er niet om. Zelfs Paul Rodenko in zijn overigens qua interpretatie voortreffelijke artikel ‘Het slechte gebit van Orestes’ acht de roman niet één van Vestdijks beste:

> *Ivoren Wachters* echter, al zou men het van ieder ander dan Vestdijk een knap boek noemen, is veel slapper van constructie en doet veel minder ‘geïnspireerd’ aan. Het exposerende deel wordt op den duur soms langdradig, al blijft het dan toch op een onderhoudende manier langdradig - een paradox, die alleen bij Vestdijk mogelijk is. Men kan zich eigenlijk niet geheel aan de indruk onttrekken, dat de schrijver maar eens een onderwerp ter hand heeft genomen, er een tijdlang min of meer verstrooid aan heeft zitten knutseien, er tenslotte geen aardigheid meer in had, en er haastig een eind aan heeft gemaakt.

(p. 79). Deze drie beschouwers zitten allen min of meer op dezelfde lijn: ‘Een aardig boek, maar toch maakwerk, en eigenlijk nauwelijks Vestdijk’.

Alleen Martin Hartkamp noemt in zijn ‘grundlegende’ essay ‘Identifica en Isolement’ naast vele andere ook *Ivoren Wachters* een roman, waarin specifieke Vestdijkmotieven vallen waar te nemen. Zijn beschrijving van de hoofdfiguren in Vestdijks romans is in vrijwel alle facetten van toepassing op Philip Corvage: ‘Haast alle hoofdpersonen in zijn romans zijn inderdaad geïsoleerd - als *kunstenaar*, *patiënt*, *falende minnaar*, *machtswellusteling* - maar dit isolement is altijd een gegeven.’ (p. 223).[1.]

Ik stel me ten doel in dit artikel aan te geven, hoezeer Vestdijk zich geeft in dit boek; Vestdijkiaanse motieven beheersen ook deze roman. De opmerking van Cornets de Groot is dan ook nauwelijks te begrijpen.

De aandacht voor bepaalde aspecten in *Ivoren Wachters* werd mij ingegeven door een opmerking van Maarten 't Hart in Vestdijkkroniek 32. In dit nummer geeft hij in de zogenaamde vragenboog een antwoord op deze vraag 'Het werk van Vestdijk is vaak cerebraal en bedacht genoemd, anderen ondergaan het vaak juist als romantisch en gevoelig. Welke mening bent u toegedaan en waarom?':

> Vestdijk is alles eerder dan cerebraal of 'bedacht'. Vestdijk was volgens mij zo emotioneel en zo gevoelig, dat hij daardoor steeds op de grens verkeerde van waanzin (of misschien is die term wat al te krachtig, maar dan toch iets van dien aard). Om zich te verweren tegen de uit deze (over-)gevoelig-heid voortspruitende kans om krankzinnig te worden, moest Vestdijk wel al zijn verstand en vernuft inschakelen om de emotionaliteit onder contrôle te houden. Daarom lijkt zijn werk soms cerebraal en bedacht, maar dat is alleen maar te begrijpen als een laatste krampachtige poging tot distantie. (p. 12). Bij de bespreking van de roman hieronder zal duidelijk worden, waarom juist deze uitspraak mijn aandacht richtte op de roman over de begaafde gymnasiast, Philip Corvage.

Dichter versus burger

Vestdijk heeft *Ivoren Wachters* geschreven in mei/juni 1944; de Tweede Wereldoorlog speelt echter niet of nauwelijks een rol in het romangebeuren. Slechts uit enkele passages valt de tijd van ontstaan van de roman af te leiden. De verteller maakt bijvoorbeeld op pagina 36[**] de opmerking: 'In het museum te Berlijn bevond zich, en bevindt zich *bij de graue van vliegmachines en brandbommen* wellicht nog, de buste van koningin Nefertite, de gemalin van de Egyptische farao Akhenaton.' Ook de voorliefde van de leraar Nederlands Schotel de Bie voor de Groot-Nederlandse gedachte zou er op kunnen wijzen dat de Tweede Wereldoorlog een plaats zou krijgen in de roman, doch geen enkele situatie of gebeurtenis geeft aanleiding tot een plaatsing van de roman in oorlogstijd. Als er al 'oorlogsschermutselingen' plaatsvinden, dan gebeurt dat tussen de personages en niet tussen naties.

Een indicatie, dat de roman in een tijd geschreven moet zijn, waarin Vestdijk nog zeer sterk aan de Forum-generatie gebonden was of zich daarmee verbonden voelde, geeft de thematiek van de roman. De door Menno ter Braak vaak opgevoerde tegenstelling 'dichter-burger' speelt een centrale rol in het verhaal.

Op welke wijze heeft Vestdijk die antithese uitgewerkt? Dé antagonisten in de roman zijn Philip en zijn leraar Nederlands Schotel de Bie. In hen wordt het conflict uitgebeeld. Nadat de eerste de leraar heeft aangeduid als een *proleet*, wordt die betiteling vervolgens scherp uitgewerkt door de belediging, die hem door de leraar is aangedaan ('Zeg, hé, hou je afgebrande kerkhof 'n beetje voor je, zeg!' (p. 68) van commentaar te voorzien:

> Maar wat ik Schotelmans nog 't meest kwalijk neem, is z'n

[**] De paginaverwijzing is gebaseerd op *Ivoren Wachters*, Amsterdam 1964[5]

> *onoorspronkelijkheid*! Afgebrand kerkhof! Gewone, vunze retoriek en geijkte beeldspraak, en dat voor een leraar in 't Nederlands; foei, foei, mijn vrienden. Geef mij de kleine Verhagen maar; die was tenminste soms origineel.
> (p. 80).

Schotel de Bie, de dorre doctorandus in de letteren, de academicus, stelt zich ook afwijzend op tegenover het *talent* van Corvage, waneer hij in gesprek is met Karsten, een collega: 'Er is nog wel meer over 'm te zeggen dan alleen dat hij slechte tanden heeft,' zei Karsten bedachtzaam, 'hij schrijft bijvoorbeeld gedienten.' *Een smalend gelach begroette deze mededeling.* - '*Gedichten! Ook dat nog.*' (p. 71). Die zelfde Karsten is het ook, die het verschil tussen beide, de inferioriteit van Schotel de Bie en de superioriteit van Philip, op zijn juiste waarde schat, wanneer hij in een gesprek met Schotel de Bie en Lida Feldkamp, diens verloofde, aangeeft, waarom juist de eerste wel in aanvaring moést komen met de 'artist' Corvage. Er is een conversatie tussen hen gaande over de heilzame invloed van de school (en dus 'de jeugd') op de leraar (door de leerlingen blijf je jong!); Lida en Karsten betogen dit, Schotel de Bie verzet zich fel tegen deze opvatting: 'Jullie zijn fantasten,' zei Schotel de Bie.

> Ik geloof niet in de invloed van beroep of milieu op iemands karakter, laat staan op z'n gezondheid of levensduur. De mens is 'n apart staand individu, na een zekere leeftijd, en zeker de intellectueel van tegenwoordig, zelfs 'n tekenleraar. Wat Karsten betoogt is je reinste Marxisme. Maar ga door, Karsten, ik wil Lida niet van 't plezier beroven; *ik ben misschien te prozaïsch voor die dingen.*

Karsten trok de wenkbrauwen op, knikte een paar maal nadenkend; toen verscheen zijn star, lief lachje, en hij zei vrij zacht, eigenlijk alleen voor Lida goed verstaanbaar: 'Dat geeft dan meteen 'n verklaring, waarom je vanmorgen in botsing bent gekomen met 'n *dichter.*' (p. 98).

Het talent van Philip Corvage hoeft volgens Schotel de Bie in 't geheel niet ontwikkeld te worden, want hij ontkent in feite het bestaan ervan, waarschijnlijk omdat hij, als hij dat talent toe zou geven, zijn eigen inferioriteit zou toegeven, waardoor zijn gevoel van eigenwaarde een enorme knauw zou krijgen. Dat gebeurt uiteindelijk toch, maar zover zijn we dan nog niet in de roman. Zijn verloofde Lida, eigenlijk al onmiddellijk de zijde van Philip kiezend, ook al gebeurt dat pas later in de roman metterdaad, verweert zich tegenover hem: 'Dat is 'n taak, die op jouw weg ligt: 't talent van die jongen te ontwikkelen. Daar hebben ze je voor aangesteld. Je zult je hogere pedagogie moeten toepassen.' 'Beware me', zei hij luchtig. Dan onmiddellijk weer betogend: 'Dat is niet de taak van de leraar. Ik geef geen les aan genieën, maar ik tracht van min of meer begaafde uilskuikens min of meer behoorlijke individuen te maken...' Hij voelde zich nijdig worden, maar beheerste zich. - 'Bovendien, je kunt niet iedereen een dichter noemen, die de kunst van te rijmen verstaat. *Dichten dat en is gheen spei*,' doceerde hij minzaam. (p. 99-100). De laatste zin in dit citaat is van essentieel belang voor de positie en functie van Schotel de Bie in deze roman. De uitspraak over het dichten die hij hier pleegt, is namelijk ontleend aan Jan van Boendale, de middeleeuwse zedenmeester, die G. Knuvelder in de laatste druk van zijn Handboek aanduidt als 'de nuchtere realist van de veertiende eeuw' en van wiens werk gezegd wordt, 'dat het met kunst niet veel uitstaans had.' (I, p. 245). Over uitgerekend deze figuur is Schotel de Bie van plan een proefschrift te schrijven. Duidelijker kan de tegenstelling met Philip welhaast niet aangegeven worden. Ook de auteur, die Schotel de Bie in zijn eerste les aan Zes Gymnasium bespreekt, functioneert op deze wijze: Justus van Effen, bij uitstek een vertegenwoordiger van een *burgerlijke* periode in de Nederlandse literatuur, over wie dezelfde Knuvelder opmerkt, dat 'hij een nuchter, weinig geïnspireerd schrijver is. Een kunstenaar van betekenis kan hij bezwaarlijk genoemd worden.' (II, p. 547).

We zien hier dus dat het dichten (zonder dat Schotel de Bie overigens maar één gedicht van Philip onder ogen heeft gehad) gesteld wordt tegenover het doceren - men kan inderdaad Jan van Boendale en Justus van Effen beschouwen als didactici -, het talent staat tegenover het 'dorre'. Niet voor niets wordt Schotel de Bie's dissertatie later in de roman aangeduid als 'een dorre en droge compilatie, waar bovendien onjuistheden in schenen te staan' (p. 222); de dorre academicus wordt op deze wijze tegenover het talent, de dilettant geplaatst.

Niet alleen zijn houding tegenover het dichterschap van Philip Corvage maakt Schotel de Bie tot het prototype van de 'burger', zijn gedrag en opstelling überhaupt leiden tot een dergelijke 'scheldnaam'. Zijn benepen reactie op de zoen van Lida in de schoolgang, het waanwijze benaderen van leraren en leerlingen, de schermutselingen met de hospita over pianospelen tussen 11 en 12 uur, de vasthoudendheid in discussies (hij wil 'mijnheer de student' blijven spelen, en hoewel dit in tegenspraak lijkt met zijn 'burgerschap', is het in feite een versterking ervan, geen groter burger dan de ouderwetse corpsstudent en dat was Schotel de Bie), het janken bij ongelijk krijgen, de koppigheid, dit alles getuigt van de starheid, het gebrek aan spontaneïteit, de onoorspronkelijkheid van Schotel de Bie. Alles is bij hem aangeleerd, conventioneel, ook al wil hij het tegendeel daarvan schijnen.

De strijd die gestreden wordt is het gevecht tussen de kunstenaar en de burger, waarbij de kunstenaar, het talent, het onderspit moet delven voor de starheid en onoorspronkelijkheid, de werkelijkheid (op dat laatste kom ik uitgebreid terug).

Maar niet alleen Schotel de Bie is Philips tegenstrever op dit niveau, ook zijn oom Selhorst is een representant van 'de burger' ('weinig thuis in de dingen des geestes' (p. 113). De wijze waarop zijn oom (en zijn tante) door de verteller beschreven worden tegenover Philip, spreekt in dit opzicht boekdelen:

> Zijn *aristocratische* gestalte, onberispelijke tafelmanieren, smalle rankgebouwde en toch zo machtig boven nek en oren aanzwellende schedel, het pijnlijk voorzichtige kauwen, de gracieuze bewegingen der slanke vingers, dit alles drukte Selhorst en zijn zuster neer tot een *schier plebeïsche kleinburgerlijkheid*, schuilend nog niet eens zozeer in de manieren, de kleren of zelfs maar in de oogopslag, doch bijna uitsluitend in de lichaamsbouw. Vrij klein beiden, hoog van schouders en kort van nek, werden zij door het blonde licht, dat de jongen zonder het te willen uitstraalde, in een oerstaat van barbarie gesmeten: gnoomachtig woest, of dienstbaar en onderdanig.

(p. 28). Niet toevallig wordt oom Selhorst door Philip dan ook bij voortduring aangeduid als 'Heloot'. Ook tegenover Philips magistrale beheersing van het Latijn[2.], evenzeer een uiting van zijn meesterschap over de taal, neemt Selhorst een houding aan, die zonder meer als 'plebeïsch' omschreven mag worden: 'Hoh. Ja morgen begint het beestenspel weer. 't Luibakken en 't brullen en de Latijnse leeghoofderij' (p. 25). 'O ja, Latijn, gromde Selhorst, 'ave Caesar, morituri salutari, - niet bepaald de taal waar je 't meest aan zult hebben in je latere leven'... (p. 108).

Op een iets minder dominant niveau blazen ook tandarts Brandt en de man van Nel, Philips latere 'begeleider naar de dood', hun partijtje mee in dit spel van tegenstellingen. Philips eerste visie op de 'tandenpeuter' wordt later inderdaad bewaarheid:

> Hij spreekt *plat*, dacht Philip onder het verstrekken van inlichtingen, waarbij hij aarzelend de kamer inliep, *het sonnet in de hand*; hij spreekt *plat*, hij is een kleine *proleet*, 'n akelig ventje, maar hij heeft me eronder, want hij is machtig, hier tussen z'n blinkende tangen en machines en zijn stank van alle tandwaters ter wereld...

(p. 18). De tandarts vult de kies wel, hij accepteert, lijkt het, de betaling middels het sonnet, maar enkele uren later verraadt hij Philip door een brief naar zijn oom te sturen met alle noodlottige gevolgen vandien.

Ook de chauffeur, de man van Nel, blijkt een compaan van de andere burgers. Wanneer Nel Philip vertelt dat haar man ernstige bezwaren heeft tegen zijn gedichten, begrijpt Philip dat nauwelijks, omdat hij in heel andere termen denkt dan deze man: ‘Good gracious me’, zuchtte hij, en liet zich op een keukenstoel vallen, ‘*oompje krijgt een bondgenoot*’.

> Maar wat had hij er dan op tegen? Ik bedoel welke *woorden* precies, welke *wendingen* of *beelden* of *ritmen* z'n misnoegen hebben opgewekt. Ik neem dit gedicht niet terug; ik zal 't in de prullemand gooien; maar je kunt me misschien uitleggen wat ik eraan had moeten veranderen, dat 't in de ogen van je man genade had gevonden

(p. 110). Het is dan ook niet toevallig, dat het juist deze man is, door wiens handelingen het noodlot zich aan Phlip, de kunstenaar, voltrekt.

De vermeende superioriteit van Philip Corvage

Het motief, de tegenstelling dichter-burger, door Vestdijk ook aan de orde gesteld in *De koperen tuin* met hetzelfde noodlottige gevolg (de dood van Trix Cuperus!) is slechts één kant van deze, wat Cornets de Groot ook mag beweren[3.], boeiende roman. In de persoon van Philip Corvage is een persoonlijke problematiek van Vestdijk weergegeven; vandaar dat ik in mijn inleiding zo veel nadruk heb gelegd op de uitspraak van Maarten 't Hart: Philip Corvage is de personificatie van ‘de dichter’, zeker, maar hij vertegenwoordigt evenzeer, zo niet méér, de mens die geen greep op de werkelijkheid kan krijgen, maar die dat op allerlei manieren en middels schijnvertoningen tracht te maskeren.

Philips superioriteitsvertoon is alleen maar te begrijpen, wanneer dat verbunden wordt met zijn overgevoeligheid en dus kwetsbaarheid.

Die kwetsbaarheid vertoont masochistische trekjes, hij vernielt opzettelijk zijn gebit. Door het kraken van okkernoten, door Philip ‘hersenvoedsel’ genoemd, raakt zijn gebit in een verregaande staat van verwaarlozing. Waarom doet hij dit? Anders gezegd, hoe moeten we deze aantasting interpreteren? Het gebit, iets onmiskenbaar fysieks, staat voor de realiteit, de okkernoten, het hersenvoedsel voor het dichterschap, voor de verbeelding, het denken, in elk geval niet de werkelijkheid, m.a.w. de werkelijkheid wordt opgeofferd aan het ‘geestesleven’. Philip stelt slechts belang in zaken, die niets met de realiteit van doen hebben. Aangezien voor hem uitsluitend zaken des geestes tellen, wordt hij tot een eenling, een eenzame, verliest hij de proporties van de werkelijkheid uit het oog (zie hierboven zijn reactie op de houding van de man van Nel).

Seksualiteit, zinnelijkheid, *lijken* ook niet voor hem van belang (‘Ik ben geen ladykiller en hoop er ook nooit één te worden. Ik vind meisjes en vrouwen aardig om mee te praten en mee te wandelen, 'n beetje aan te halen, maar verder niets’ (p. 152).) Helaas, de werkelijkheid is niet uit te bannen, want Lida Feldkamp, Schotel de Bie's verloofde, ontmaskert hem, brengt hem in aanraking met de realiteit, wat hij kennelijk al vermoedde, want in zijn gesprek met haar geeft Philip het volgende commentaar:

> Deze jonge vrouw kende blijkbaar het geheim hem aan het te praten te krijgen op een manier die volkomen nieuw voor hem was. Niet dat hij meer praatte dan gewoonlijk; hij praatte minder, hij praatte anders. *Hij dacht na, terwijl hij praatte*

(p. 143). Hieruit blijkt dat Philip zich altijd achter een masker[4], een masker van geleerdheid, zich uitend in een vloed van woorden, verborgen heeft weten te houden. Lida lukt het dit masker, hoewel niet voor lange tijd, af te rukken, zijn verbalisme te doen verminderen. Het is ook niet toevallig dat juist zij daartoe in staat is[5]: zij is de enige figuur in de roman, die uiteindelijk in harmonie met de realiteit weet te leven en aan het eind van de roman keuzes doet die de enig juiste zijn, namelijk de verloving met Schotel de Bie verbreken en een studie volgen, die een ontplooiing van eigen mogelijkheden zal betekenen.

De woordenvloed van Philip immers was niets anders dan een middel om zich bewonderd te weten, een middel om te heersen over zijn gehoor. Er is nooit sprake van echte communicatie met wie dan ook in de roman (afgezien van Lida), en dit maakt hem tot die eenling, die vereenzaamde, van welk gevoel hij zich soms ook pijnlijk bewust is. Als een docent hem vergeet te groeten, raakt hem dit diep, waarbij je je kunt afvragen in hoeverre hierbij van de kant van de docent van opzet sprake is: ‘Een gevoel van kille ontgoocheling bekroop hem. Beneden hem deze leraar, met wie geen contact mogelijk was gebleken, boven hem uit Van Schevichaven, en daartussen in hijzelf, als een door vaste zonnen in haar baan gehouden dwaalster’ (p. 84). Zijn overgevoeligheid is niet voor iedereen een geheim, Karsten, de collega van Schotel de Bie, zegt dit ook tegen de laatste ‘ 't Is een overgevoelige jongen, ik mag 'm wel lijden’ (p. 71). Ook uit Philips houding tegenover zijn oom Selhorst, hoezeer hij deze op sommige ogenblikken ook haat, blijkt diezelfde gevoeligheid. Hij wordt door zijn oom als een kleine jongen naar zijn kamer gestuurd:

> Het grijze waas voor zijn ogen kondigde de kostelijke tranen aan. Maar toen hij probeerde te snikken, merkte hij, dat de tranen op geluidloosheid stonden: snikken zou een verzwakking zijn geweest, niet van het effect misschien, maar van het gevoel

(p. 30).

Philip Corvage's gevoeligheid, kwetsbaarheid en zijn dichterschap, het kunstenaar zijn, liggen dicht bij elkaar (‘ 't Menselijk hart is een parodie op 'n gedicht’ (p. 109). Zijn verlustiging in eigen leed - ik sprak hierboven niet ten onrechte van masochistische trekjes - kan ook verbonden worden met zijn kunstenaarsschap. Hij spreekt dat bijna expliciet uit tegenover de man van Nel, die het uiteraard allemaal niet kan volgen, omdat de realiteit op dat moment nauwelijks meer voor Philip bestaat: ‘Maar ik berust in alles. Ik heb mij niets te verwijten. Bovendien ben ik dichter. Gebeurtelijkheden, tegenslagen ziekte, sterfgevallen, voor mij zijn het enkel maar symbolen’ (p. 195). Dit door mij uitgewerkte element in deze roman is een motief dat we in veel werk van Vestdijk tegenkomen, door sommigen wordt het zelfs als zijn ‘centrale thema’ aangeduid, ‘het Ina Damman thema’: De verbeelding, de niet-werkelijkheid is belangrijker dan de echte realiteit. Vestdijks hoofdfiguren kiezen of moéten vaak kiezen, uit onmacht, voor de eigen gecreëeerde werkelijkheid. Ik heb het hierboven betiteld als een persoonlijke problematiek. Wat voor Slauerhoff gold, gold m.i. evenzeer voor Vestdijk: ‘Alleen in zijn geschriften kon hij wonen.’

Martin Hartkamps ‘grondbegrippen’

In het zeer veel omvattende artikel ‘Identificatie en isolement’ tracht Martin Hartkamp Vestdijks thematiek terug te voeren tot de twee in de titel van zijn artikel genoemde kernbegrippen. Het begrip ‘identificatie’ staat dan voor het verlangen naar versmelting. Wat Vestdijks hoofdfiguren zoeken, is het *duurzame geluk, de eeuwigheid, de onverstoorde harmonie, het paradijs.* De objecten, waarop dit versmeltingsstreven, deze identificatiedrang is gericht, kan zeer verschallend zijn; het kan de Geliefde zijn (cf. Ina Damman, Trix Cuperus, de bruine vriend), maar het hoeft niet steeds een persoon te zijn, soms ook is het streven gericht op een deel van de natuur, de zee of de bergen (cf. *Mnemosyne in de bergen*, *Een Alpenroman*, *De arme Heinrich*).

Een zo fundamenteel streven naar versmelting, ongescheidenheid, moet wel volgens Hartkamp berusten op een als *smartelijk aangevoeld isolement*, dat subjectief niet op een andere wijze te doorbreken valt: ‘Drang en drijfveer zijn twee kanten van één zaak - de identificatie - en het prototype van de identificatiedrang moet dus ook te benaderen zijn vanuit die drijfveer: het isolement.’ (p. 223). Bijna alle hoofdpersonen van Vestdijk zijn inderdaad geïsoleerd, als ‘kunstenaar, patiënt, falende minnaar of machtswellusteling.’

Dit isolement is ontstaan uit de angst en hierbij baseert Hartkamp zich op uitspraken van Vestdijk in diens ‘dissertatie’ *Het wezen van de angst*, waarin deze schrijft:

> Het kind leert de angst op zijn eerste levensdag, tijdens de geboorte, of door de belevingen en maatregelen vlak na de geboorte, of door een overmaat van nieuwe (hinderlijke) zintuigelijke indrukken, of tenslotte doordat het de angstuitingen van anderen waarneemt en daarop nabootsend reageert.

(p. 283/284). Deze angst moet bedwongen worden, moet worden overwonnen om het eenzijn weer tot stand te kunnen brengen.

Dat verlangen naar eenzijn, dat uit de angst voortvloeit, kan worden herleid tot het reeds in *Sint Sebastiaan* aangeduide streven naar de vroegere prenatale eenheid met de moeder. Hartkamp gaat zelfs zover om dit mechanisme uit te roepen tot het prototype van identificatie in Vestdijks werk. Toch acht hij dit later in het essay een te beperkte omschrijving: De eenheid met de moeder en zelfs met het lichaam van de moeder kan in zekere zin ook nà de geboorte nog een tijdlang blijven voortbestaan. In *De Toekomst der religie* zegt Vestdijk het zo: ‘De jeugd kan worden beschouwd als de psychische bron van alle gelukzaligheidservaringen en iedere paradijsdroom.’ (p. 34). Iets dergelijks in *Het eeuwige telaat*: ‘De jeugd is het reservoir van vitaliteit, waaruit men zijn leven lang putten zal.’ (p. 56). De identificatiedrang mag men dus met recht *regressief* van aard noemen.

Hoe vinden we dit schema van Hartkamp, deze elementaire begrippen nu terug in *Ivoren Wechters*? Het zoeken naar de moeder, naar de geborgenheid, de liefde valt op verschillende niveaus in de roman waar te nemen. Op het ‘oppervlakteniveau’ van het verhaal komt voor het ‘moederschap’ allereerst in aanmerking het dienstmeisje Nel, dat Philips isolement in het gezin Selhorst minder schrijnend maakt. Behalve door het gebruik van het adjectief ‘moederlijk’ (‘Er was niets zo mooi, dacht hij, als die brede, *moederlijk* glimlachende mond; en haar *geruststellend* knikje maakte alles nog mooier dan het was.’ (p. 187)) is het moederlijke manifest geworden door Nels verzorging van Philip Corvage, die zich er bepaald niet voor schaamt om zich 's ochtends onder toeziend oog van Nel te wassen. Het is dan ook volstrekt te begrijpen dat Philip op het moment dat hij denkt een moordenaar te zijn en als gevolg daarvan wanhopig door de stad loopt, zich aan Nel als laatste houvast vastklampt; door een andere ‘moeder’, Lida[6.], is hij dan al afgewezen. Nel heeft ook het gevoel dat zij Philip in haar macht heeft, wanneer zij, haar man en Philip samen in de kamer zitten:

> ‘Neem jij Philip dan mee, Piet,’ zei Nel, waarbij zij de geheime voldoening smaakte die twee namen in één adem te kunnen noemen: haar man en die jongen, die zij beiden beheerste. Met *moederlijke bezorgdheid* liet zij erop volgen: ‘Hij is niet gewend aan drank, anders loopt hij nog in de gracht.’

(p. 199). De laatste zin is schrijnend in het licht van wat er staat te gebeuren; misschien zelfs heeft zij hiermee haar man op de moordzuchtige gedachte gebracht en roept zij zo het noodlot over Philip Corvage af (Nel wordt door Philip in een monologue intérieur als één der Moiren betiteld!).

Op een minder 'oppervlakkig' niveau - Paul Rodenko heeft daar met veel overtuigingskracht op gewezen - bevindt zich naast Nel en Lida nog een moederfiguur in de roman. Rodenko stelt namelijk dat Philip zijn oom Selhorst ziet als 'meer dan een vader', hetgeen zeer letterlijk opgevat moet worden. Selhorst vertegenwoordigt namelijk, omdat hij de broer van Philips moeder is, de moeder. Dit kan ook afgeleid worden uit de ietwat moederlijke koosnaampjes die Selhorst vroeger aan de jonge Philip gegeven heeft, 'lief kereltje' of alleen maar 'lief'. Wanneer Philip op een gegeven moment in de gang met zijn vingers, in een soort bezwerende liefkozing, de bouffante en de jas van Selhorst toucheert, dan is dit 'aanroepen' van de kwaliteiten van het zachte en het wollige (het zorgzaam onhullende) duidelijk een bede gericht tot het *moederbeeld* Selhorst.' (Rodenko, p. 89). Het aantasten van Philips gebit krijgt in dit kader eveneens een functie, aldus Rodenko. De poging om zijn gebit steeds meer te vernielen is niets anders dan een poging om Selhorst in de gewenste moederrol te dwingen: hoe minder tanden hij heeft, hoe dichter hij de toestand van de van de moeder afhankelijke zuigeling benadert. Alle 'moeders' (Lida, Nel, Selhorst) laten Philip in de steek, hij ziet zich in een volstrekt *isolement* teruggeworpen, en 'kiest' dan voor de dood. Dat het uitgerekend het *water* (een gracht) is waarin hij de dood vindt, mag binnen het door Hartkamp en Rodenko psycho-analytisch geschetste kader tekenend heten. Ik citeerde hierboven Vestdijks tweegesprek *Het eeuwige Telaat*, waarin de jeugd 'een reservoir van vitaliteit' genoemd wordt. Ook dat door Hartkamp wezenlijk geachte element speelt een rol in deze roman van Vestdijk. In een gesprek dat Lida en Schotel de Bie met Karsten voeren, staat de positieve invloed van de jeugd centraal, waarbij met name dat aspect van vitaliteit naar voren gebracht wordt. Karsten zegt: 'Maar wanneer de mensheid er ooit in slaagt de dood te overwinnen, dan zal 't zijn op dezelfde manier: door contact met de jeugd. 't Is opmerkelijk zo jong als sommige leraren blijven.' (p. 96).

Voor Lida Feldkamp speelt het contact met de jeugd zo mogelijk een nog grotere rol, haar relatie met Schotel de Bie is er voor een gedeelte op gebaseerd. De gehele roman door wil zij van hem horen over de school, allerlei gegevens over de school indrinken. Wanneer in eerste instantie - zij heeft Philip dan nog niet ontmoet - de school veel weg blijkt te hebben van een bejaardentehuis, is zij ook diep teleurgesteld: 'Hè, wat akelig. Allemaal dood of oud, net als in 'n oude mannen- en vrouwenhuis. Ik herken m'n eigen schooltijd niet meer; toen was alles jong, nu is alles oud.' (p. 45). Het verlangen naar school, dus naar de eigen jeugd, denkt zij te kunnen realiseren door Frits Schotel de Bie, van hem verwacht zij een soort 'redding': 'Frits zal mij redden. Met z'n verhalen over de jeugd.' (p. 96). Schotel de Bie biedt haar die verlossing niet, omdat hij haar zoveel mogelijk buiten het werkelijke schoolgebeuren probeert te houden, wellicht ook omdat hij zelf al 'oud' is en dus geen enkele relatie heeft met de leerlingen (vergelijk de uiterlijke beschrijving van hem in dit verband 'ronde rug' (p. 62), 'een lange gebogen gestalte' (p. 209), zulk een gebogen rug en landerig hangende schouders kan men niet eren.' (p. 222)). Lida's gefascineerdheid voor Philip is mijns inziens tot dezelfde psychologische drijfveer te herleiden. Zij is niet zozeer geboeid door de gymnasiast Philip als wel door de 'school waarop hij ging, op mijn eigen school van vroeger, op mijn jeugdherinneringen (...), de gelukzaligste periode van mijn leven.' (p. 218). Het is dan ook nauwelijks een verrassing wanneer zij in haar afscheidsbrief aan Schotel de Bie haar toekomstplannen ontvouwt: 'Wanneer ik later, wie weet, *lerares* geworden zal zijn.' (p. 220).

Is *Ivoren Wachters* echt een ‘buitenbeentje’ binnen het oeuvre van Vestdijk, zoals Gomperts, Cornets de Groot en toch ook Rodenko beweerden? Ik meen aangetoond te hebben dat deze roman in velerlei opzicht bij uitstek Vestdijkiaans te noemen is. *Quod erat demonstrandum*, om in Philip Corvages stijl te eindigen.

Bibliografie

K. van Breukelen, *Ivoren Wachters, Kijk*'s *naar Philip Corvage*, Vestdijkkroniek, nr. 10, dec. 1975, p. 15-24
Herman de Coninck, *Bij een herdruk*, De Maand 9/7 (sept. 1966), p. 432-35.
R.A. Cornets de Groot, *Een wilde jacht*, in ‘De open ruimte’, Den Haag 1967, p. 61-72
Idem, *Het gedicht als persoonlijk schema*, Vestdijkkroniek nr. 29, sept. 1980, p. 23-40.
H.A. Gomperts, *Persoonlijke inzet en vaardigheid*, Het Parool 3-11-1951 (ook in *Intenties* 2, Amsterdam 1981, p. 33-36)
Martin Hartkamp, *Identificatie en Isolement*, Maatstaf jrg. 19/4-5 (aug/sept. 1971), p. 216-250
Idem, *Waarom schreef Vestdijk geen toneel?*, Vestdijkkroniek, nr. 24 (juni 1979), p. 2-18
G. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, deel I, 's Hertogenbosch 1970^5, deel II, 's-Hertogenbosch 1971^5
Rudi van der Paardt, *Over de Griekse romans van Vestdijk*, Amsterdam 1979
Paul Rodenko, *Het slechte gebit van Orestes*, in ‘De sprong van Münchhausen’, Den Haag 1959, p. 79-85
Martin Ros, *Vestdijk voor en tegen / een vragenboog.* Vestdijkkroniek, nr. 32, (juni/sept. 1981), p. 1-28
Simon Vestdijk, *Het eeuwige Telaat*, Amsterdam 1946
Idem, *De toekomst der religie*, Arnhem 1965^4
Idem, *Het wezen van de angst*, Amsterdam 1979^2*

Eindnoten:

1. Het artikel van K. van Breukelen *Kijk 's naar Philip Corvage* is te verwaarlozen als informatiebron, om dat hij eigenlijk zonder enige reflectie allerlei begrippen uit handboeken en artikelen van (de pedagoog) N. Beets als een soort mal op de roman heeft gelegd. Zoiets leidt vrijwel altijd tot voorspelbare uitkomsten. Ook Martin Hartkamps *Waarom schreef Vestdijk geen toneel?* levert weinig verrassende bevindingen op.
2. Men bedenke hierbij, dat Vestdijk als HBS-er het Latijn niet tot zijn geestelijk eigendom mocht rekenen; het magistrale of liever het geraffineerde van Vestdijk schuilt evenwel hierin, dat hij erin geslaagd is de Latijnse citaten uit de *Latijnse Grammatica* van J. Woltjer (een boek dat ook door één van Philips medeleerlingen wordt vermeld: ‘Hij schijnt de hele Woltjer uit zijn kop te kennen.’) over de gehele roman te verspreiden, zonder dat het de lezer ook maar één moment opzettelijk voorkomt. (Informatie ontleend aan R.Th. van der Paardt, p. 15).
3. In 1980 schijnt Cornets de Groot zijn essay uit 1967 vergeten te zijn (hij verwijst er in elk geval niet naar), aangezien hij naar aanleiding van een strofe uit het gedicht *Griekse zuilenrij* op de hem eigen wijze associeert en terechtkomt bij *Ivoren Wachters.* Hij acht dan de roman meer ‘Vestdijk’ dan ik op grond van zijn artikel uit 1967 geneigd was aan te nemen.
4. De term ‘masker’ lijkt me ook daarom goed gekozen, omdat het woord waarvoor Philip verschrikkelijk bang is (vergelijk in dit verband de angst van Anton Wachter voor het ‘woord’ (‘vent’) in *Terug tot Ina Damman*) namelijk ‘oplichter’, exact aangeeft waar het om gaat. Door

---

* Dank ben ik verschuldigd aan mijn oud-student Jos Radstake, die mij door een aantal knappe observaties op het spoor zette van grotere thematische verbanden.

zijn woordenrijkdom ‘licht’ Philip zijn gehoor ‘op’ (zoals ook zijn vader dat in feite deed), toont hij niet zijn ware gezicht. Daaruit is ook zijn grote angst voor het woord te verklaren.

5. Het feit dat zij begiftigd is met enig literair talent speelt uiteraard ook een rol in het werkelijk kunnen communiceren met Philip. Philip en zij staan samen als literair begaafden tegenover de ‘burger’ Schotel de Bie.
6. Ook Herman de Coninck spreekt over een ‘moederlijke bezorgdheid’ van Lida (p. 432). Hartkamp noemt in zijn artikel (1971) op grond van overtuigende argumenten *de geliefde* (en in zekere zin mogen we Lida zo noemen) in Vestdijks romans ‘de remplacant van de moederfiguur’.

Maarten 't Hart
Vestdijk en de muziek: de drie paradoxen*

Vestdijk heeft er nooit een geheim van gemaakt dat muziek voor hem méér betekende dan literatuur. 'In mijn persoonlijk leven,' aldus Vestdijk[1.], 'heeft van jongsaf aan de muziek een belangrijker rol gespeeld dan welk gebied der literatuur. Ik heb musicus willen worden, liever dan medicus'. Eiders[2.] zegt hij: 'Ik werd liever door musici als "ontwikkelde leek" aanvaard dan door letterkundigen als hun gelijke' en Herman Passchier[3.] vertelt ons 'terwijl ik altijd met de letteren kwam aandragen, was hij, en bleef ook, degene, die nooit genoeg kreeg van een gesprek over muziek'. Waar de zaken er zo voorstonden mag het niet minder dan paradoxaal genoemd worden dat Vestdijk, de muziek blijkbaar boven alles stellend, in zijn letterkundig werk betrekkelijk zelden over muziek spreekt. Terstond vallen nu de namen van de Anton Wachter-romans, en de Victor Slingeland symfonie en de titel *De koperen tuin* maar toch, als men bij elkaar optelt hoe vaak Vestdijk in zijn gedichten of romans de muziek ter sprake brengt is dat verhoudingsgewijs maar zelden. In zijn zowel in kwantitatief als kwalitatief zo rijke poëtische oeuvre zijn niet veel meer gedichten over muziek te vinden dan een vers over de wals van Glazoenov in de bundel *Berijmd palet*[4.], een lang gedicht over de Préludes van Debussy in de bundel *Vrouwendienst*[5.], een sonnet over de onvoltooide fuga uit *Die Kunst der Fuge* van Bach in de bundel *Thanatos aan banden*[6.] en, in dezelfde bundel, een lang gedicht over het eerste deel van Haydn's tiende pianosonate[7.]. Bij de verspreide gedichten vinden we dan nog twee kwatrijnen[8.] over muziek, één gewijd aan Tsjaikowski en één over Offenbach. Vergelijkt men dit met de gedichten over of naar aanleiding van schilderijen - denk alleen maar aan de bundels en cycli met de titel *Berijmd palet*, *Rembrandt en de engelen* en *De schuttersmaaltijd* - dan is hier zonder meer sprake van overvloed tegenover schaarste.

Ook in de romans speelt de muziek doorgaans geen prominente rol, met als enige uitzondering Vestdijks muziekroman *De koperen tuin.* In de Victor Slingeland symfonie is de muziek nauwelijks belangrijk, of wordt, om het precieser te zeggen, de muziek in elk volgend deel minder belangrijk. Slingeland lijkt haast toevallig een dirigent; het verbaast me niets dat voor Slingeland, zoals J. Visser[9.] onthult, iemand (Herman Cladder) model heeft gestaan, 'die overigens niet muzikaal was'. Slingeland had evengoed een beroemd toneelspeler kun nen zijn, het is allerminst een typische musicus zoals Cuperus. In de Anton Wachter-romans speelt de muziek een niet onaanzienlijke rol maar nooit als iets dat op zichzelf staat. Steeds is in deze cyclus van acht romans de muziek de vaste begeleider van verliefdheden. De menuet van Haydn uit de 104 symfonie is uitsluitend van belang in verband met Ina Damman - nooit treedt het menuet zelfstandig op. Eerder al wordt Annie Vermeer met een polka mazurka in verband gebracht.[10.]: 'De "Polka Mazurka" daarentegen ademde een en al menselijkheid en warmte, doch hoe weemoedig'.

Dát was Annie, daar leefde zij in! Zeker, in *De beker van de min* emancipeert de muziek maar geheel zelfstandig wordt zij toch niet, getuige deze passage:

> Een ogenblik vroeg hij zich af, of deze vierde symfonie soms partij trok van zijn verliefdheid, ongeveer zoals de menuet van Haydn van zijn gevoel voor Ina Damman; maar dat was toch niet zo, dat kon hij best uit ekaar houden; bovendien maakte het derde deel, dat beter bij de sfeer van

> Esther Ornstein paste dan het voorgaande, juist minder indruk op hem, al kwam dat misschien door vermoeidheid.

Tini Houtsma, verderop in de roman, is voorgoed gekoppeld met Ravel en vooral Chopin (diens Nocturnus) en door de negende symfonie van Mahler wordt datzelfde meisje 'een worm'. Hier keert Vestdijk het dus om - muziek en te beminnen meisje niet met elkaar geassocieerd maar juist muziek als eerste aanzet tot verwijdering van het meisje. Ook Fietje uit *De vrije vogel en zijn kooien* heeft haar muziek. Anton speelt de Tarantella van Chopin:

> Reeds bij het aanslaan van de eerste tonen wist hij, dat deze muziek met Fietje in verband stond, althans met het op handen zijnd avontuur met Fietje. Het lag vooral, of misschien uitsluitend, in het verwachtingsvolle dominant-septiem-akkoord, waarmee het middendeel inzette, heel opwindend was dat, zeldzaam tintelend, en ook leuk en gezellig, en met bepaald heel duidelijke verwijzingen naar 'die lichamelijke dingen van Max Mees'. Van Puccini's Tosca heet het in *De rimpels van Esther Ornstein*: 'De muziek maakte hem verliefd op Esther Ornstein. Volkomen duidelijk en onafwijsbaar verliefd, een diep gevoel van avontuur en innigheid.
> Ook Anna Heldering uit *De laatste kans* wordt
> fonetisch alleen nog maar vertegenwoordigd door het tweede koor uit Bachs cantate *Wachet auf*, die hij een half jaar tevoren in het Concertgebouw had gehoord, en waarvan hij de melodie der strijkersbegeleiding nooit had kunnen vergeten. Dit was 'haar muziek', men kon ook zeggen, nu hij nog zo bitter weinig van haar afwist: zij was het zelf. Het was voor het eerst na tijden en tijden, dat zich weer eens een meisje met haar eigen muziek bij hem had ingedrongen; voor zover hij zich herinnerde, was Gonnie Ruhling de laatste geweest, en die had het in Mahler gezocht, hetgeen een onbeschaamdheid mocht heten. O, neen, Esther. De muziek van Esther bleek hij vergeten te zijn. Het zou wel geen lelijke muziek zijn.

Ook in *De koperen tuin* staat de muziek van de opera *Carmen* zo duidelijk in verband met Trix Cuperus, dat de vraag rijst of Vestdijk wel ooit in zijn romans over muziek geschreven heeft zonder dat er dadelijk ook over een meisje of vrouw of moeder wordt gesproken. Zelfs als Nol Rieske een pianosonate hoort - en het beluisteren van muziek nu eens los lijkt te staan van een vrouw - wordt die toch nog door 'het manke meisje van twee huizen verder, een somber dertigjarig wezentje' gespeeld. Maar toch, zo hier en daar, is wel sprake van muziek zonder dat daarbij dadelijk meisjes of vrouwen op de voorgrond worden geschoven, onder andere in *De redding van Fré Bolderhey*, waarin van Fré verteld wordt dat hij de Sonate pathétique zo mooi kon spelen. Maar de dirigent Slingeland is weer omringd door vrouwen. Voor Vestdijk bestond er blijkbaar een verband tussen muziek en 'vrouwendienst' en deze verbintenis eenmaal geconstateerd hebben, vind ik het minder vreemd dat hij in zijn romans slechts zelden over muziek schreef. Zoveel te meer, immers, schreef hij over liefde, erotiek, meisjes - een substituut wellicht voor muziek of in ieder geval iets dat er van alles mee te maken had.

Toch is daarmee niet alles over deze paradox - Vestdijk stelde de muziek boven alles en daarom bevreemdt het dat hij er niet vaker in romans en gedichten over schreef - gezegd. Ten aanzien van het feit dat hij zo zelden over muziek dichtte, laat zich opmerken dat hij zich daar vrij ondubbelzinnig over heeft uitgesproken. Aan het slot van het essay Muziek en literatuur[11.] zegt hij:

> Aangezien het woord nu eenmaal een signifische taak in ons bestaan vervult, hoe 'mooi' het ook mag klinken, is de beste verbinding van muziek en literatuur waarschijnlijk het schrijven over muziek, in prozavorm. Niet in gedienten, lijkt mij, want de dichter die muziek wil uitbeelden, vervalt te gemakkelijk in de goedkoop 'hermeneutische' associaties zoals die in de muziekgeschiedenis een tijdlang gefloreerd hebben. In het gedichtje Grieg van Theun de Vries leest men over Noordse scheren en berken, niet over Grieg zelf of zijn muziek. En het essay over muziek behoort tot de muziekwetenschap, niet tot de literatuur. Rest de roman over muziek, waarvan Doctor Faustus van Thomas Mann het magistrale voorbeeld is (overigens met sterk essayistische inslag).

Erg overtuigend vind ik deze redenering niet want het voorbeeld is nogal ongelukkig gekozen. Met evenveel recht zou men, aan de hand van de prachtige gedienten van Nijhoff over muziek - denk alleen maar aan het meesterstuk over Bruckner -, kunnen verdedigen dat er nauwelijks beter over muziek geschreven kan worden dan juist in dichtvorm.

Nu toch de naam Theun de Vries gevallen is, laat zich de vraag stellen waarom Vestdijk, die zoveel historische romans heeft geschreven, niet evenals De Vries een historische roman over muziek heeft gemaakt, een roman met, en dat vertrouwen wij Vestdijk toch best toe, een beeld van een componist zoals dat oprijst uit *Het motet van de kardinaal.* Of had Vestdijk de minder goed gelukte, al haast tot vie romancée geworden werken van Franz Werfel over Verdi of van Klaus Mann over Tsjaikowski als schrikbeeld voor ogen en heeft hij zich er daarom niet aan gewaagd? Hoe het ook zij: zeker is dat muziek zich slecht leent voor behandeling in romanvorm. Betrekkelijk schaars zijn goede romans waarin muziek een dominerende rol speelt. Haast altijd, als bij *Doctor Faust* en *A la recherche du temps perdu* is die sterk essayistische inslag merkbaar. Ook kan het zijn dat plotseling een kleine verhandeling over een stuk muziek wordt ingevoegd zoals dat gebeurt aan het slot van *Point counter point* van Aldous Huxley. Zelden lukt het een auteur een echte muziekroman te schrijven, een werk waarin de muziek optreedt zoals in andere romans de liefde, of de haat of de religie of het beroep of alcoholisme. Voorbeelden van geslaagde muziekromans zijn het al eerder genoemde *Het motet van de kardinaal* en *Het kwartet* van Henk Romein Meijer. Mooie voorbeelden van werken waarin de muziek een eigen rol speelt leveren werken zoals *The heart is a lonely hunter* van Carson McCullers en *Een dwaze maagd* van Ina Simons. Maar gewoonlijk wagen zelfs auteurs van wie bekend is dat zij veel van muziek houden, zich niet aan muzikale uitstapjes in romans zoals bij zulke heel verschillende figuren als Stendhal, Samuel

Butler, Colin Wilson, Bordwijk, Hermans blijkt. Als literatoren veel over muziek schreven, dan deden ze dat in essay-vorm zoals onder meer blijkt bij Colin Wilson en George Bernhard Shaw. Ook Vestdijk uitte zich vooral in essayvorm over muziek; hij schreef maar liefst tien boeken over muziek, waarvan het eerste *Het* '*programma*' *in de muziek*, *een psychologisch onderzoek*, in samenwerking met Herman Passchier.

In die tien boeken treft ons echter dezelfde paradox in iets andere vorm. Vestdijk houdt zoveel van muziek maar niet geheel ten onrechte merkt een alleen met initialen aangeduide criticus in Trouw[12.] op: 'In alles wat hij over muziek heeft gepubliceerd, mis ik de tekenen van een persoonlijke bewogenheid, van het werkelijk erbij betrokken zijn'. En Hillenius[13.] formuleert dezelfde indruk als volgt:

> Vestdijk over muziek is als de psychiater over een verliefdheid die hem niet aangaat. Ik laat in het midden of het hem werkelijk niet aangaat. Het is mogelijk dat Vestdijk evenzeer een verliefde is, maar zo gekronkeld, dat hij elke keer als hij de mond opent om te zeggen: ik hou van je, je bent de enige, eeuwige etc., hoogstens kan uitbrengen: je huid pakt wat lekkerder dan van Greet, maar je moet iets aan je tanden doen.

Nu valt altijd te verdedigen dat juist de echte verliefde een understatement stamelt als dat over Greet, maar toch lijkt het vaak alsof Vestdijk het over het schaakspel heeft als hij over muziek schrijft. Vergelijk maar eens hoe hij[14.] en hoe Tolstoi[15.] over de Kreutzer-sonate van Beethoven schreven - dat is zorgvuldig emotioneel en intellectueel afstand houden tegenover een gevoelsuitbarsting van de eerste orde. Maar Vestdijk liet in zijn Mahler-boek, zijn Anton Wachter-romans en in De koperen tuin wel degelijk 'persoonlijke bewogenheid' merken. Kan het zijn dat hij zó persoonlijk bewogen was dat hij, zoals hij in zijn romans ook vaak doet, wel afstand moest nemen via de houding van een onbewogen analyticus? Of is het denkbaar dat hij de muziek eerder als een abstract spel van 'tönend bewegte Formen' beleefde dan als iets met een emotionele inhoud? Dat lijkt inderdaad het geval te zijn als we ook de tweede paradox in onze beschouwing betrekken.

Vestdijk, die zo bij uitstek een mens van het woord was, een, zeker in de Nederlandse literatuur woordkunstenaar par excellence, heeft heel weinig aandacht voor het woord in de muziek. Wie de tien boeken die Vestdijk over muziek schreef, aandachtig doorleest, bemerkt gaandeweg dat Vestdijk hoegenaamd geen belangstelling had voor datgene waar toch alle muziek haar oorsprong in vindt: zang, het lied. Vestdijk heeft regelmatig over Schubert geschreven, maar iemand die toevallig niet uit andere bronnen zou weten dat Schubert maar liefst 600 liederen schreef, kan dat uit Vestdijks boeken nooit opmaken. Vestdijk schreef uitvoerig over Brahms, met als hoogtepunt het grote essay over zijn kamermuziek in de bundel *Hoe schrijft men over muziek*, maar noch daarin, noch in enig ander opstel over Brahms is ook maar een woord te vinden over de liederen van deze grootmeester. Wie Vestdijks beschouwingen over muziek leest, ontdekt al spoedig dat hij bepaald een zwak heeft voor Max Reger, maar niettemin geen woord over de ruim 250 liederen die zelfs van mensen die Reger niet bewonderden vaak nog waardering oogstten. Eric Blom[16.] spreekt tenminste over zijn 'attractive songs' terwijl hij zich verder niet erg gunstig over Reger uitlaat.

Vestdijk schreef een heel boek - en een meesterlijk boek bovendien - over Sibelius maar daarin geen woord over de bijna 100 vaak prachtige liederen van deze Fin. De liederen componist Wolf wordt door Vestdijk wel ergens 'groot' genoemd maar dat is dan ook alles wat wij over hem te horen krijgen. Richard Strauss' geniale bijdragen aan de liedkunst - Vestdijk zwijgt erover. Gabriel Fauré, door Vestdijk[17.]

in ‘onbezonnen jeugdjaren, zoals hij zelf zegt, ‘Goeree-Overflakee’ genoemd, is wellicht daarom een componist die ‘afkeer en onverschilligheid’ bij Vestdijk pleegt op te wekken omdat zijn oeuvre, behalve uit prachtige piano- en kamermuziek, voornamelijk uit liederen bestaat. Slechts één keer, bij mijn weten, heeft Vestdijk wel over liederen geschreven, namelijk in het opstel Onsterfelijke ballades[18.] over Debussy en Ravel. En ook in het Mahlerboek brengt hij diens liederen ter sprake maar daar kon hij moeilijk anders, verweven als zangkunst en symfonie bij Mahler vaak zijn.

Vestdijk[19] heeft vrij duidelijk uitgelegd waarom liederen hem niet interesseerden. 'Naar de woorden wordt vaak niet geluisterd'. 'De tekst verdwijnt achter de muziek, en de gemiddelde toehoorder is allang tevreden, dat de zanger niet "la la la" zingt'. 'Ieder lied is in wezen een vocalise met een slecht geweten', aldus niet ongeestig geformuleerd Vestdijks kijk op de liedkunst. Ik geloof daar overigens geen woord van. Een lied als Gretchen am Spinnrade dankt zijn beklemmende sfeer wel degelijk ook aan de tekst. 'Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer'. Maar zelfs als het waar zou zijn dat ieder lied een vocalise is met een slecht geweten, dan nog had althans de muziek ónder de tekst Vestdijks belangstelling kunnen opwekken. Want zijn veronachtzaming van de liedkunst is niet geheel zonder gevolgen gebleven. Stellig deed zij hem de betekenis van iemand als Fauré onderschatten en zijn, in mijn ogen, apert onjuist oordeel over Schumann ('Hij was een beminnelijk man uit de vorige eeuw, met veel talent en enig genie'[20]) en 'Schumann had geen eigen stijl, en dat is bedenkelijker dan het percentage onbenulligheden in zijn pianooeuvre (zeker 50%)[21], is ongetwijfeld mede terug te voeren op het feit dat ook in het geval van Schumann maar liefst 250 liederen totaal niet ter sprake komen. Schumann geen eigen stijl? Die wonderlijke combinatie van droom en mars, geen eigen stijl? Die volksliedachtige eenvoud in de zangpartij bij de brilliante pianobegeleiding van zijn liederen, geen eigen stijl? De wat dikke instrumentatie en de warmte in de orkestwerken, geen eigen stijl? Weinig componisten met een zo geprononceerde, onmiddellijk herkenbare eigen stijl als Schumann. Trouwens, die opmerking over de 50% onbenulligheden in het pianooeuvre, is ook klinkklare onzin. Zelfs in het geval van Mozart, die betrekkelijk weinig liederen schreef, is Vestdijks visie op deze componist - en met name op Mozarts gebruik van de molltoonsoorten waarover Vestdijk een en ander zegt in het Mozartopstel in *Keurtroepen van Euterpe* - alleen al aan de hand van het in f-klein staande lied Die Engel Gottes weinen (KV 519) corrigeerbaar. Het is iets geheimzinnigs, deze Vestdijkiaanse onverschilligheid ten aanzien van het lied, dit soevereine zwijgen over dit ene, toch zo belangrijke facet van de muziek in het algemeen, en van juist de romantische muziek in het bijzonder. Vreemd is het want Vestdijk had wel belangstelling voor opera, schreef uitvoerig over diverse muziekdrama's, vervaardigde zelf een opera-libretto (Merlyn), dus het is niet alleen een kwestie van afkeer van de verbinding tussen woord en muziek, een afkeer die je trouwens nu juist bij een letterkundige niet zou verwachten. Kan het zijn dat Vestdijk om andere redenen niet van liederen hield? Wat het lied te direkt voor hem, te emotioneel, te weinig gekunsteld en abstract? Wordt deze indruk versterkt of juist tegengesproken door het feit dat Vestdijk ook nog een ander gebied van de muziek verwaarloosde? Ook van kerkmuziek moest Vestdijk blijkens zijn boeken en blijkens de voorkeurlijst in *Het eerste en het laatste* maar weinig hebben. In die voorkeurlijst treffen we niet één lied aan en toch nog wel kerkmuziek van Bach, over wiens cantates hij trouwens ook uitvoerig schreef. Maar de kerkmuziek van andere door hem bewonderde componisten komt er bekaaid af. Mozarts kerkmuziek bijvoorbeeld wordt even genoemd in een opstel over Beethovens Missa Solemnis[22] (welke mis wel de aandacht krijgt die zij verdient). Van deze mis van Beethoven heet het dat er op zijn minst tien mooie, onvergetelijke melodieën in voorkomen. Dat betwist ik niet maar Vestdijk vervolgt dan met de zonderlinge mededeling: 'In de Krönungsmesse van Mozart (K 317) blijft ons als melodie eigenlijk alleen het Agnus Dei bij, dat op een aria uit Figaro's Hochzeit lijkt. En toch was Mozart heus een groter melodicus dan Beethoven...' Alsof Mozart alleen die mis heeft geschreven en alleen die mis in aanmerking komt voor een vergelijking met de Missa Solemnis van Beethoven. Vestdijk had een, naar mijn smaak, totaal onjuiste visie op Mozart, hetgeen ik in een apart opstel hoop aan te tonen, en die onjuiste visie is voor een niet gering deel het gevolg van zijn veronachtzaming van Mozarts kerkmuziek. Ook Haydns kerkmuziek, de missen uit de latere jaren, komen bij Vestdijk niet aan bod, zomin als de kerkmuziek van Schubert (er laat zich één zijdelingse opmerking over de mis in Es noteren) of *Ein Deutsches Requiem* van Brahms. Vestdijk schreef een half boek over Anton Bruckner en presteert het om daarin maar één keer iets te zeggen over Bruckners kerkmuziek. Een enkele keer inspireert deze blinde vlek voor kerkmuziek Vestdijk tot een minder gelukkige passage, zo in het opstel over Verdi.[23.] Hij spreekt daarin over het verbazingwekkende van Othello na voorafgaande werken als Don Carlos en Aida. 'Geen van beide opera's (is) als voorstadium te beschouwen; tenzij dan onder het zeer algemene gezichtspunt van de geleidelijke overwinning der "nummer-opera". Was er niet die hiaat van zestien jaar, men zou van een sprong kunnen spreken, een geestelijke mutatie'. Een hiaat van zestien jaar, jawel, maar in die periode ontstond, vrij kort na Aïda, een werk dat als trait d'union te beschouwen is tussen Aïda en het wonder Othello, namelijk het Requiem.

Vestdijks aparte, prikkelende, vaak enigszins choquerende visie op de muziek tussen 1685 en 1950 is voor een niet gering deel terug te voeren op deze moeilijk verklaarbare maar wel duidelijk geringe belangstelling voor liedkunst en kerkmuziek. Toch is dat niet de voornaamste of zelfs maar een belangrijke reden waarom zoveel professionele musici Vestdijks geschriften over muziek hautain de rug hebben toegekeerd. Los nog van het feit dat musici altijd boos worden als een 'amateur' zich uitspreekt over muziek, heeft Vestdijk het in de ogen der 'beroeps' vooral verkorven met zijn differentiële waardekritiek. Die differentiële waardekritiek levert de derde en laatste paradox op waarmee wij ons zullen bezighouden. De belangrijkste ook, want deze differentiële waardekritiek voert ons recht naar het hart van Vestdijks werkzaamheid op het gebied der muziek. De paradox vloeit hier voort uit het feit dat Vestdijk, zoals bekend, er uiterst huiverig voor was een standpunt in te nemen. Hij noemde zichzelf de 'onpartijdige' en die onpartijdigheid vindt in vele romans zijn expressie in een verhaal over een jongen of jongeman die tussen twee partijen in staat en geen keus kan doen - denk aan *De Vuuraanbidders*, Gerard Criellaert tussen de Arminianen en Gomaristen. In zijn essays relativeert Vestdijk haast altijd elke bewering in de daaropvolgende zin. Neemt hij al een standpunt in, dat treedt hij met zichzelf in discussie, probeert het standpunt aan alle kanten te weerleggen en te ondergraven. Welnu, het paradoxale van Vestdijk is dat hij bij zijn beschouwingen over muziek plotseling wel partijdig is. Hier relativeert hij zijn opvattingen maar zelden. Vaak treft een apodictische toon. Vestdijk heeft getracht deze partijdigheid te objectiveren. Hij meende dat er een objectieve, voor iedereen geldige, kijk op muziek mogelijk is in die zin dat de waarde van muziek, mits uiteengelegd in minder en meer geslaagde maten en fragmenten, objectief vaststelbaar, ja, zelfs in een rapportcijfer uitdrukbaar zou zijn als gold het een schoolrepetitie. Vestdijk 'becijferde' zo de cantates, *Die Kunst der Fuge*, het *Wohltemperites Klavier* van Bach, de pianosonates van Mozart en Haydn en de kamermuziek van Brahms. Laat ik voorop stellen dat ik de grootst mogelijke waardering en bewondering heb voor Vestdijks becijfering van Bachs kerkcantates - ik kan de laatdunkende uitlatingen van Anne Wadman, die overigens bewonderenswaardig over Vestdijks musicologische arbeid schreef, n.a.v. deze becijfering niet volgen - want het is bijna ongeloofwaardig dat Vestdijk, in een snel tempo thuis aan de piano 199 cantates doorspelend, zulke juiste oordelen geeft over koren en aria's[24.], juist dan in de ogen van iemand die nu al vijftien jaar lang bijna dagelijks één of twee cantates van Bach beluistert. Het enige wat toch stoort, vind ik, is die becijfering. Waarom nu gekozen voor het cijfer 4+? Anderzijds heeft het iets vertederend komisch dat Vestdijk niet ‘uitkwam’ met 4+ en er dan maar 4++ of *4+*! van maakte - dat relativeert het gebruik van die cijfers weer enigszins. Niettemin blijft het vreemd dat een zo sceptisch, altijd tot relativeren geneigd iemand zijn oordelen over muziek eens en voorgoed vast wilde leggen in 'objectieve' voor geen tweeërlei uitleg vatbare cijfers. Het is overigens iets dat Vestdijk al als kind moet hebben beziggehouden, getuige een passage in Kind tussen vier vrouwen[25.].

Vreemder is nog dat Vestdijk er blijkbaar zo op gebrand was de waarde van die cijfers te toetsen dat hij een ander, Herman Mulder, zover kreeg om mee te doen. En het allervreemdst is dat hij, bij vergelijking van zijn eigen oordeel met dat van Mulder, na gebleken verschil niet eenvoudig met een 'nu ja, smaken verschillen soms' overgang tot het schrijven van een volgende roman, maar een heel boek, *De dubbele weegschaal*, schreef om uit te vinden waarom Mulder en hij hier en daar van mening verschilden. Dat in zaken van muziek, letteren, schilderkunst nu eenmaal verschil van mening mogelijk is, sterker: dat het verschil van mening voor een deel garant staat voor het plezier dat wij aan kunst beleven, wie had dat nu beter kunnen weten dan de immer tot relativeren geneigde Vestdijk? Toch zien we hem, haast hartstochtelijk bezeten van de drang de waarde van muziek objectief te meten, in zijn eerste werken over muziek steeds bezig zijn differentiële waarde-kritiek te verfijnen en te polijsten. Ook in later werk blijft hij steeds spreken over onderdelen en maten van composities. In het eerder genoemde Raster-stuk verdedigt hij dezelfde differentiële waardekritiek als volgt: 'Hoewel het niet overal even duidelijk aan de dag treedt, was ik altijd al uit op wat ik in 1956 differentiële waardekritiek' ben gaan noemen. Bij de kritische bespreking b.v. van een dichtbundel zou ik zelden verzuimen de 'beste gedichten' naar voren te brengen en uitvoeriger te behandelen. Dit leek mij niet alleen rechtvaardig tegenover de dichter, maar ook leerzaam voor de lezer en voor mijzelf. In het genoemde jaar nu kwam ik op de gedachte ditzelfde principe op de muziek toe te passen'. En verderop:

> Zo herinner ik mij, dat M. Nijhoff het uitlichten van het 'beste gedicht' altijd als vanzelfsprekend had beschouwd, - 'dit gedicht *is* de bundel', zoals hij zich met het hem eigen charmante absolutisme placht uit te drukken. Mocht men nu ook zeggen: dit compositieonderdeel, dit fragment, deze maten of zelfs deze *maat*, *is* de compositie?
> Dat mocht men zeker zeggen, maar aangezien niemand het nog gezegd hád, kwam ik voor de noodzakelijkheid te staan van het filosofisch uitbouwen en tot in bijzonderheden schetsen, daarna ook aan de hand van voorbeelden praktisch toepassen van een bruikbare methodiek.

Dat klinkt allemaal heel redelijk maar toch springt dadelijk in het oog dat de vergelijking tussen dichtkunst en muziek niet klopt. In een gedichtenbundel de beste gedichten opsporen en in een compositie de beste maten, is immers niet hetzelfde. In het eerste geval wordt een kunstwerk, hoe klein het ook kan zijn, in zijn geheel beschouwd - het beste gedicht, één heel gedicht, niet een kwatrijn of twee regels of de slotterzinen van een sonnet. In het tweede geval wordt een compositie uiteengelegd in maten en fragmenten. De vergelijking zou alleen dan geklopt hebben als Vestdijk in een bundel preludes, bijvoorbeeld de mooie preludes opus 103 van Fauré, de beste preludes had uitgekozen. Maar dat wil hij niet, hij wil een op maten en fragmenten toegespitste waardekritiek. Juist in de muziek, meer dan in de literatuur, waar je immers opperbest van bijvoorbeeld de twee mooiste regels van een gedicht kunt spreken, is het verbazend moeilijk enkele maten te isoleren van de rest. In *Het eerste en het laatste* somt Vestdijk een hoeveelheid maten op uit muziekstukken die hij mooi vindt. Met een aantal van die maten heb ik geëxperimenteerd. Zo schrijft Vestdijk dat hij de 23e maat van het Es-dur Preludium uit het WTK 1 zo mooi vind. Daar ik dat preludium nog nooit had gespeeld en ook nooit had gehoord, stond ik er onbevangen tegenover. Ik zette mij aan de piano en speelde alleen die 23e maat. Ik had, zoals u al kunt raden, het evengoed niet kunnen doen want die losse, op zichzelf staande maat, zei me niets. Pas toen ik het hele preludium speelde, klonk die ene maat op als iets bijzonders (dat het een prachtige maat is ben ik dus met Vestdijk eens). En zo is het mij met al die andere 'losse' maten vergaan - ze zijn alleen dan mooi als ze in hun context gehoord worden, zoals een zet tijdens het schaakspel alleen sterk of zwak is in de context van nog zoveel andere zetten.

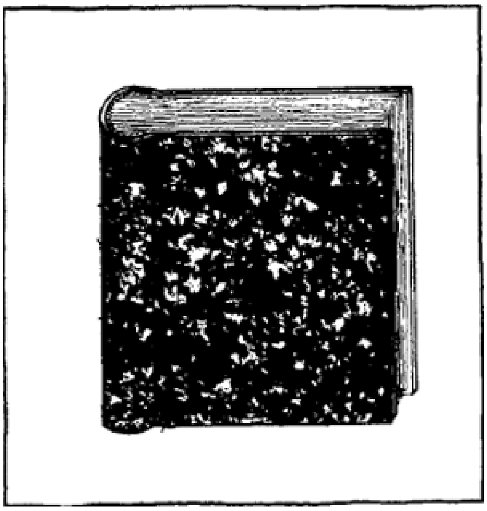
Het is tamelijk zinloos losse maten en fragmenten uit composities te spelen, terwijl het niet vreemd is om bijvoorbeeld losse gedeelten uit een boek te lezen, of alleen het eerste kwatrijn van een sonnet te eiteren. Ook in de schilderkunst is het mogelijk in verrukking te raken over bepaalde onderdelen van een schilderij. Ja, als je details van een schilderij op een reproduktie uitvergroot ziet afgebeeld, zonder de bijbehorende context, valt je soms op hoe mooi die details zijn. Maar los geciteerde fragmenten uit muziekstukken, in de vorm van notenbeelden gepresenteerd, verwekken zelden een overeenkomstige sensatie. Djt alles lijkt me zo evident dat ik me er haast voor geneer het hier naar voren te brengen. Of heeft Vestdijks niets anders willen beweren dan dat, in hun context, sommige maten mooi worden? Toch lijkt het daar niet op als je de kleine vormleer achter in *De dubbele weegschaal* leest. Ik moet Vestdijk evenwel nageven dat inderdaad soms losse maten prachtig kunnen zijn, ongeacht hun context. In *The Symphony*[26.], part 1, Haydn to Dvorak, citeert Harold Truscott 10 maten uit een onuitgegeven en onvoltooide symfonie van Schubert. De auteur noemt het een 'heart-breakingly beautiful passage', hetgeen ik geheel met hem eens ben, terwijl ik toch de context niet ken. Uit het feit dat Truscott zo'n enkel fragment citeert en los van de rest, bespreekt blijkt toch dat een dergelijke procedure niet zo ongebruikelijk is als Vestdijk steeds doet voorkomen. In de Engelse muziekliteratuur is het juist nogal gebruikelijk om losse maten op zichzelf te beschouwen.

Als Vestdijk met zijn differentiële waardekritiek slechts bedoeld heeft te zeggen dat er in elke compositie wel maten voorkomen die mooier zijn dan andere maten, kan ik heel goed met hem meegaan, onder voorbehoud dat 'mooier dan' in dit geval juist het gevolg is van minder mooie doch ook uiterst nuttige voorbereidende passages die het 'mooier dan' op hun geweten hebben. Wel is juist dat het, tenminste in de continentale muziekliteratuur, ongebruikelijk is om te zeggen: dit thema, deze passage, die maat vind ik prachtig. Zo zegt ook Wolfgang Hildesheimer[27.] in zijn onvolprezen Mozartboek 'ik veroorloof mij de vrijheid van het niet-gangbare: die van de overgave aan "mooie passages"' als hij bepaalde momenten uit de c-mineur mis en het Requiem adembenemend noemt.

Wat kunnen we nu uit deze paradoxen concluderen? Vestdijk eerder een psychiater over verliefdheid dan zelf een verliefde als het over muziek gaat? Vestdijk meer geïnteresseerd in de, verhoudingsgewijs althans, verstandelijker en vaak doorwrochter instrumentale muziek dan in de emotioneiere vocale muziek omdat hij zelf niet emotioneel was? Vestdijk eerder een analytische en onbewogen keurmeester van maten dan een bewogen be-luisteraar van een heel werk? Geven de paradoxen inderdaad het beeld van een onhartstochtelijke, intellectuele chirurg die composities koel onder het mes legt? Dat beeld, ook bekend uit beschouwingen over ander werk van Vestdijk, het beeld van Vestdijk als een 'speler' zoals Anna Blaman[28.] het noemde, geeft een verleidelijke verklaring voor Vestdijks houding ten opzichte van muziek, zoals het ook een verleidelijke verklaring geeft voor zijn houding ten opzichte van romanpersonages.

Maar ik ben ervan overtuigd dat het een bedrieglijke verklaring, een volstrekt onjuiste verklaring is. Vestdijk was zó hartstochtelijk geïnteresseerd in muziek - en hartstochtelijk is hier niet eens het juiste woord: het woord bezetenheid in één of andere vorm zou hier beter op zijn plaats zijn - dat hij zijn emotionele betrokkenheid wel moest beteugelen. Hij deed dat door zo afstandelijk mogelijk over muziek te schrijven; hij liet zich niet in met de liedkunst omdat juist het zelf zingen van liederen sterke emoties kan losmaken en hij wierp zich op de differentiële waardekritiek om zijn emoties al analyserend in te perken. Vestdijk was zo emotioneel bij muziek betrokken dat afstand houden voor hem de enige mogelijkheid was. Soms lukte hem dat niet - passages uit de Anton Wachter-romansen *De koperen tuin* bewijzen het. En het feit dat het overduidelijk is dat Mahler zijn grootste liefde was, zegt genoeg. Mahler is stellig de meest emotionele componist uit de muziekgeschiedenis. In zijn muziek is sprake van overgevoeligheid op het ziekelijk nerveuze en depressieve af, en ik geloof dat we bij Vestdijk diezelfde nerveuze gevoeligheid aantreffen, een gevoeligheid die gemakkelijk had kunnen omslaan in één of andere vorm van krankzinnigheid - een onderwerp waar Vestdijk trouwens als niemand voor hem in de wereldliteratuur over heeft geschreven. Waar de zaken er zo voorstonden had hij, evenals Mahler, z'n leed kunnen uitsnikken, maar hij heeft de voorkeur gegeven aan beheersing en beteugeling van zijn emoties en aan, op het gebied der muziek, bezwering van de tovermacht der tonen. Daaraan danken we hoogst stimulerende, eigenzinnige, tot tegenspraak prikkelende opstellen over muziek die blijk geven van een ongehoorde kennis van de toonkunst.

Mensen die veel van muziek houden besteden evenveel tijd aan het met elkaar praten over als aan het beluisteren van muziek en, Vestdijk lezend, is het alsof je voortdurend in gesprek bent met iemand die uiterst onderhoudend over muziek kon praten, zo onderhoudend dat je zelf terug gaat praten, hetgeen de laatste drie kwartier genoegzaam gebleken is.



Eindnoten:

* Voordracht gehouden te Harlingen op 20 oktober 1979 ter gelegenheid van de tweede Anton Wachterprijsuitreiking en afgedrukt in Vestdijkkroniek 26, december 1979

1. Vestdijknummer van Raster, II: 3, oktober 1968, pag. 263.
2. S. Vestdijk: *Het eerste en het laatste*, pag. 15.
3. Vestdijknummer van Maatstaf, 4/5, aug/sept 1971, pag. 318.
4. S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten I*, pag. 31.
5. S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten I*, pag. 97.
6. S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten II*, pag. 362.
7. S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten II*, pag. 422.
8. S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten III*, pag. 346.
9. J. Visser, Vestdijkkroniek, sept. 1979, pag. 11.
10. S. Vestdijk, *Kind tussen vier vrouwen*, pag. 156.
11. S. Vestdijk, *De symfonieën van Anton Bruckner*, pag. 252.

12. Trouw, 22 februari 1964.
13. D. Hillenius, *Tegen het vegetarisme*, pag. 131.
14. S. Vestdijk, *De symfonieën van Anton Bruckner*, pag. 140.
15. L. Tolstoi, *Verzameld werk* 6, pag. 122.
16. E. Blom, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, VII, pag. 94.
17. S. Vestdijk, *Het eerste en het laatste*, pag. 17.
18. S. Vestdijk, *Hoe schrijft men over muziek*, pag. 120.
19. S. Vestdijk, *De symfonieën van Anton Bruckner*, pag. 249.
20. S. Vestdijk, *Het kastje van oma*, pag. 116.
21. S. Vestdijk, *Keurtroepen van Euterpe*, pag. 75.
22. S. Vestdijk, *Hoe schrijft men over muziek*, pag. 34-39.
23. S. Vestdijk, *De symfonieën van Anton Bruckner*, pag. 159.
24. S. Vestdijk, Muziek in Blik, pag. 7-21.
25. S. Vestdijk, *Kind tussen vier vrouwen*, pag. 345.
26. *The Symphony, 1, Haydn to Dvorak*, Edited by Robert Simpson, pag. 198-199.
27. W. Hildesheimer, *Mozart*, Amsterdam, De Arbeiderspers, pag. 396.
28. A. Blaman, *De speler Vestdijk*, Critisch bulletin, 1951, pag. 67-70.

Maarten 't Hart
Vestdijk en Mozart*

Over Mozart kan men moeilijk oordelen, als men niet zo goed als al zijn werken kent. Alfred Einstein zegt in zijn Mozartboek, naar aanleiding van het Magnificat uit de Vesperae solennes de confessore (KV 339): ‘Iemand die zulke composities niet kent, kent Mozart niet.’ In feite geldt dit voor heel veel werken van Mozart. Wie voor de eerste maal het Münchener Kyrie in d-klein (KV 341) hoort, dit Kyrie waarvoor de eerder genoemde Einstein op de knieën valt, beseft dat zijn kijk op Mozart ingrijpend veranderd is. Na zo'n stuk kun je al het werk van Mozart dat je eerder al kende, weer opnieuw horen, nu wetend dat het voorgoed anders zal klinken. Zoiets geldt ook voor de Thamosmuziek (KV 345) en voor het Adagio en Fuga in c-klein (KV 546) en voor de Maurerische Trauermusik (KV 477). Zulke composities maken het mogelijk een blik in iemand's innerlijk te werpen die daarvoor vaak zo vrolijk leek, maar zich openbaart als een diepzinnig melancholicus.

Over deze veelzijdigste van alle toondichters heeft Vestdijk herhaaldelijk geschreven. Altijd vol bewondering, maar toch kan ik mij slecht voorstellen dat er ook maar één Mozartkenner is die Vestdijk in zijn vaak gewaagde conclusies zal willen bijvallen. Mij bekruipt zelfs, als ik lees wat Vestdijk over Mozart schreef, een gevoel van grote ergenis en dat verbaast me. Niet zelden ben ik het met Vestdijk oneens als hij over andere componisten dan Mozart schrijft, maar ergeren doet hij mij nooit.

Behalve dus als hij over Mozart schrijft. Waarom? Omdat hij, zoals ik eerder al eens beweerde[1.], ‘een totaal onjuiste visie op Mozart had’. Toen ook beloofde ik dat ik zou proberen om dat in een apart opstel aan te tonen. Vandaar deze verhandeling.

Zeker is dat Vestdijk's kennis van het oeuvre van Mozart grote leemten vertoonde. Natuurlijk mag uit het feit dat hij sommige composities nooit noemt niet voetstoots worden afgeleid dat hij ze ook niet kende, maar hij kan nauwelijks in de gelegenheid zijn geweest de hierboven genoemde composities te beluisteren (er waren nog geen plaatopnames) en het lijkt me vrijwel zeker dat hij de jeugdopera's, en Idomeneo en La Clemenza di Tito ook niet kende. Over Cosi fan tutte heeft hij zich, bij mijn weten, nimmer uit gelaten en ook dat werk kende hij, denk ik, niet. Ook betwijfel ik of hij ooit iets van de sonates voor viool en piano heeft gehoord; hij heeft er zich een keer over uit gelaten toen hij schreef dat Mozart tot in 1787 sonaten voor viool en piano heeft geschreven.[2.]

Van de kerkmuziek kan hij onmogelijk veel afgeweten hebben. Hij laat zich één keer uit over de Krönungsmesse, en nooit over dat onvergetelijke torso: de mis in c-klein, (KV 427) - ook een werk dat iemands visie op Mozart radicaal kan veranderen.

Natuurlijk kan het Vestdijk niet kwalijk worden genomen dat hij deze werken niet of slecht kende, want ik ben ervan overtuigd dat hij ze zeker had willen leren kennen. Maar was er, in zijn lange leven, nu nooit een violist in de buurt die met hem de sonates voor viool en piano wilde doornemen? Me dunkt dat Vestdijk, had hij de sonate in e-klein (KV 304) gekend, heel anders over Mozart zou hebben geschreven.

Zelf besefte Vestdijk ter dege dat zijn kennis van het werk van Mozart onvoldoende was, want hij zegt in Keurtroepen van Euterpe: ‘Voorzover mijn kennis van Mozarts uitgebreid en lang niet integraal uitgevoerd oeuvre reikt, zou ik willen zeggen dat zijn meest geslaagde composities percentsgewijs het talrijkst zijn in de pianosonates.’[3.] Het zinsdeel na de komma zal geen enkele Mozart-bewonderaar hem ooit na zeggen. Integendeel: het is een, misschien door Girdlestone voor het eerst geformuleerde, communis opinio dat de pianosonates, op enkele uitzonderingen na, nu juist tot het minst interessante behoren wat Mozart heeft geschreven. De sonates voor viool en piano bijvoorbeeld zijn zoveel beter dat het haast verbazingwekkend is.

Vestdijk heeft zijn hoogst zonderlinge visie op de pianosonates later enigszins herzien. In Hoe schrijft men over muziek heet het: 'Deze latere kwartetten zijn als geheel beschouwd misschien het beste dat hij ooit schreef'[4.] en in De symfonieën van Anton Bruckner bestrijdt Vestdijk 'tot zijn laatste ademtocht' Girdlestone's opvatting dat de pianoconcerten 'hoger zelfs dan de kwartetten en kwintetten'[5.] gesteld moeten worden. In hetzelfde boek zegt hij ook nog 'dat Mozart's kwartetten nauwelijks door één of meer symfonieën worden overtroffen.'[6.] Waaruit we kunnen afleiden dat Vestdijk de kwartetten en kwintetten het hoogst stelde, een opvatting die nog best discutabel is (ik stel de opera's toch beslist nog hoger), maar allerminst absurd als die eerdere dat de pianosonates percentsgewijs het meest geslaagd zijn. Toch spreekt Vestdijk in De symfonieën van Anton Bruckner zelfs nog over 'een soortgelijk overwicht van het pianowerk van Haydn en Mozart lijkt tamelijk veelbelovend.'[7.] Alsof hij nog maar steeds niet van de opvatting los kan komen dat de pianosonates, die mijn pianoleraar helaas zelfs niet eens wil opgeven, zo slecht vindt hij ze verhoudingsgewijs, tot het beste behoren wat Mozart schreef.

Overigens laat Vestdijk op die zoëven geciteerde opmerking over de 'latere kwartetten' er één volgen die me ook verbaast en die in dit geval toch niet kan voortkomen uit het feit dat Vestdijk bepaalde werken niet kende. Hij zegt: 'Bij de jeugdkwartetten denkt men nog niet eens aan Mozart.'[8.] Dat is echt niet waar. In de zes kwartetten (KV 155-KV 160) komen stellig zoetelijk klinkende passage's voor, maar daamaast zijn ook al uitgesproken Mozartiaanse klanken hoorbaar, bijvoorbeeld in het ook door Vestdijk genoemde andante uit KV 158 dat Saint-Foix de woorden in de pen gaf: 'extraordinaire beauté pathétique, ou le genie de Mozart nous révèle pour la première fois toute la puissance.' Van de zes kwartetten KV 168 - KV 173 loopt het laatste, in d-mol, nadrukkelijk vooruit op het onvolprezen strijkkwartet KV 421 in d-moll. Niemand anders dan Mozart had het sombere, gloeiende eerste deel ervan kunnen componeren.

In een ander geval komt een vreemd oordeel van Vestdijk volgens mij weer wel voort uit onkunde. Zo schreef hij een opstel over Mozart's divertimenti en serenades dat de titel draagt *Op halve kracht.* Reeds deze titel geeft weer hoe hij over deze werken dacht. Hij betoogt in het opstel onder meer dat 'in de serenades en divertimenti de begenadigde momenten, de ongemene melodie, de bijzondere harmonische en andere vondsten wel voorkomen, maar - globaal weer - in minder grote mate.' Daar voegt hij de opmerking aan toe: 'Dit wordt door de praktijk ook wel bevestigd.'[9.] Elders spreekt hij ook nog over het divertimentoniveau[10.] en dat is, in zijn ogen, dan een niveau beduidend onder het niveau van de strijkkwartetten en symfonieën. Nu zijn zeker niet alle divertimenti en serenades van het allerhoogste niveau, maar juist de werken die Vestdijk in dit opstel niet bespreekt, het divertimento KV 334, de blazers-serenade KV 361 en het divertimento voor drie strijkers, KV 563, zijn dat wel. Dit laatste werk behoort naar ieders overtuiging tot het meest grandioze dat Mozart ooit componeerde. Hocquard spreekt over 'un des sommets de toute l'oeuvre de Mozart'[11.] en Saint-Foix zegt: 'parmi les grandes créations de la musique de chambre.'[12.] Ook de wondermooie Serenade in Bes, de Gran Partita, KV 361 en het onstuimige, in sfeer met de zozeer door Vestdijk bewonderde symfonie KV 338, verwante divertimento KV 334 spreken zijn opmerkingen over de begenadigde momenten, die minder vaak in deze werken te vinden zouden zijn, met grote kracht tegen. In Keurtroepen van Euterpe zegt Vestdijk dat Mozart ons nimmer de warmte en diepzinnigheid van het Adagio uit de negende sonate in d-dur van Josep Haydn heeft kunnen schenken en hij roept dan uit: 'Zelfs voor deze "goddelijke" bestonden beperkingen.'[13.] Ik vraag mij af of hij dat, had hij ooit het Adagio uit de Gran Partita gehoord, dan nog staande zou hebben gehouden.

Vestdijk zegt in het opstel *Op halve kracht* ook dat Mozart technische verrassingen in de divertimenti en serenades verwerkte die in 'groter' werk niet aan bod kwamen en wijst dan o.a. op de 'ingewikkelde canonische techniek in de menuet uit KV 388.'[9.] Maar die canonische techniek komt wel degelijk aan bod in groter werk, in het menuet uit de symfonie in g-klein namelijk.

Of alleen maar onvoldoende kennis van het oeuvre van Mozart, of iets anders, Vestdijk het hoogst merkwaardige opstel *De jonge en oude Mozart* in de pen heeft gegeven, kan ik niet goed achterhalen. In dit opstel betoogt Vestdijk dat de oudere Mozart abstracter, polyfoner, vergeestelijkter componeerde en dat er bij Mozart zelfs sprake zou zijn van 'iets dat minder goed bekend is en zelden volmondig wordt toegegeven: een verschraling van de melodische ingeving.'[14.] Allicht, zou ik willen zeggen, dat het minder goed bekend is en zelden wordt toegegeven, want het is helemaal niet waar, zomin als het waar is dat deze verschraling een gevolg is van het feit dat vanaf 1782 de polyfonie een belangrijke rol in Mozart's muziek is gaan spelen. Polyfonie heeft in Mozart's jeugdjaren een even belangrijke rol gespeeld in zijn muziek als na 1782.

Enigszins verbaasd stelt Vestdijk zelf al vast: 'De vroege kwartetten zijn veel polyfoner dan men zou menen.'[15.] Al in, of misschien zelfs voor 1771, schreef Mozart twee fuga's en het 'kontrapunktisches Meisterstück' (Feilerer) KV 222 (Offertorium de tempore misericordias) dateert van 1775. Niet lang daarna componeerde Mozart vele canon's. Ook in de vele missen van voor 1782 komen polyfone passages voor en zelfs in de symfonieën verrast Mozart ons soms op jeugdige leeftijd al met speelse polyfonie (o.a. in de symfonie KV 114, waarin het tweede thema achteloos canonisch gebracht wordt - mooi dat dat is!). Anderzijds is het ook niet waar dat Mozart na 1782 opeens zoveel meer polyfonie in zijn werken opnam. KV 394 en KV 401, beide in 1782 gecomponeerd, bevatten beide een niet eens zo bijzonder geinspireerde fuga. Pas in 1783 schreef hij wel een geinspireerde fuga, de Fuga in c-klein voor twee piano's die hij later voor strijkkwartet bewerkte. KV 443 is het begin van een fuga die hij niet afmaakte. Mozart werd door de fuga-vorm helemaal niet zo erg geinspireerd. Uiteraard vinden we hier en daar in de grotere werken polyfone passages, maar er is geen sprake van dat er na 1782 in het algemeen meer polyfonie te vinden zou zijn, en nog veel minder waar is dat dat het geval zou zijn omdat de melodische ingeving verschraalde. Aan de hand van wat Vestdijk zelf schreef over later werk van Mozart kan dat al worden weerlegd. Volgens Vestdijk komen in het pianoconcert KV 448 'vijf of zes van de mooiste melodieën voor.'[16.]

Op een andere plaats is hij iets zuiniger met zijn lof, daar spreekt hij over 'dit prachtige pianoconcert waar minstens drie van Mozart's allermooiste melodieën in voorkomen.'[17.] Over het hoofdthema van de finale van KV 491 zegt hij: 'Deze zeldzaam welsprekende, tragisch vermanende, prachtig modulerende melodie' en de melodie van het menuet uit KV 499 heet 'betoverend mooi'. Dat zegt Vestdijk over acht melodieën van de latere Mozart; over maar één of twee van de melodieën van de vroege Mozart heeft hij zich net zo uitgelaten. Toch stammen die acht melodieën alle uit een periode waarin Mozart al lang en breed aan 'verschraling' zou hebben geleden. Had Vestdijk de melodie-vorming in Le Nozze di Figaro bij zijn beschouwing betrokken, dat had hij (denk nu aan Non sò più, aan Voi, che sapete, aan Dove sono, aan Sull'aria, aan L'ho perduta etc.) toch alleen maar kunnen concluderen dat Mozart juist in de laatste tien jaar van zijn leven zijn allermooiste melodieën heeft geschreven. Ja, zegt Vestdijk, de 'verrukkelijke lyrische frasen in de Andantes van KV 201 en KV 388 vindt men in geen der langzame delen van de latere symfonieën terug, althans niet in deze overstelpende overvloed in betrekkelijk kort bestek.'[18.] Nee, dat is misschien wel waar, maar zulke verrukkelijke, en misschien nog wel verrukkelijker lyrische frasen vinden we wel in de latere opera's. Là ci darem la mano heeft immers ook dat 'eigenaardig hemels insinuerende van het vroegere, dat tegelijk natuurlijk is en geraffineerd, dat ons onmiddellijk doet ophoren.'[18.] Heus, van melodische verschraling is bij Mozart nooit en te nimmer sprake geweest en dat zijn melodieën vaak 'minder betoverend, minder onvergetelijk'[14.] zijn op latere leeftijd - wie zegt het Vestdijk na, na het aanhoren van Die Zauberflöte of Cosi fan tutti? En zelfs als je je alleen tot de symfonieën beperkt, zoals Vestdijk doet in dit opstel, moet je nog toegeven dat de Praagse in melodisch opzicht niet onderdoet voor KV 201. De inzet van het langzame deel van de Praagse is misschien nog wel mooier dan de inzet van het Andante uit KV 201.

Minstens zo zonderling als zijn opvatting over Mozart's melodieën is wat Vestdijk her en der over Mozart's gebruik van blaasinstrumenten heeft gezegd. Zo betoogt hij: 'Mozart moet kunnen zingen, en de blaasinstrumenten uit zijn tijd stonden hem dat minder grif toe dan aan Haydn de humoristische danspassen, die in zijn menuetten zo dikwijls domineren.'[19.] Maar zingen de blaasinstrumenten in KV 388 dan niet? Blijkbaar stonden de blaasinstrumenten Mozart toch wel toe om de meest aangrijpende cantilene's te schrijven, cantilene's die ook echt voor een blaasinstrument gedacht zijn, want Mozart's eigen bewerking van KV 388 voor strijkkwintet[20.] klinkt toch lang niet zo mooi als de serenade zelf. Niemand gelooft toch dat de blaasinstrumenten uit de 18e eeuw Mozart niet toestonden te zingen, als hij de pianoconcerten beluistert waarin de blazers haast, naast de piano een zelfstandig concerterend aandeel opeisen (KV 453, KV 482, KV 491). In al die werken zingen de blaasinstrumenten als menselijke stemmen. Daarom geloof ik ook niet dat Mozart's concerten voor blaasinstrumenten achter staan bij de pianoconcerten omdat ze nog in primitieve staat verkeerden, zoals Vestdijk meent.'[21.] Ik denk dat Mozart voor fluit en hoorn daarom minder mooie concerten heeft geschreven dan voor de piano (of niet zozeer minder mooi als wel minder diepgaand) omdat Leutgeb en Dejean hem als hoornist en fluitist kennelijk niet erg inspireerden. Voor de klarinet-virtuoos Sadler schreef hij immers wel een diepgaand werk. Overigens meent Vestdijk dat dit klarinetconcert heus niet zoveel beter is dan het fluit-harp concert (KV 299).'[21.] In die opvatting staat hij helemaal alleen; het fluit-harp concert is volgens Hildesheimer 'een van zijn nietszeggende werken uit deze periode geworden,'[22.] en anderen oordelen daar nauwelijks gunstiger over.

Vooral in het Mozart-opstel in Keurtroepen van Euterpe lijkt het wel of Vestdijk twee scheve schaatsen berijdt. Dat is deels een gevolg van het feit dat hij Mozart met alle geweld wil typeren en hem hoe dan ook onder de noemer van de ‘demonische galanterie’ wil brengen, en deels een gevolg van het feit dat hij Mozart telkens via de omweg van Beethoven karakteriseert. Hij begint het opstel met de opmerking: ‘Het is niet gemakkelijk Mozart's eigen toon te omschrijven’, iets dat stellig juist is (al kom je met de termen overmoed, vitaliteit, levensvreugde, weemoed, melancholie toch best een heel eind), maar dat verderop alsmaar geloochend wordt omdat Vestdijk steeds termen als ‘goddelijk, engelachtig, zoetvloeiend, helder, kinderlijk’ in de mond neemt, en ons zelfs verrast met de, mijns inziens, volslagen onzinnige opmerking: ‘Mozarts melodieën baden allemaal in datzelfde heldere, niet al te doordringende, gelijkmatig vloeiende licht, waarvan wij de goddelijke oorsprong nu maar tijdelijk aanvaarden.’[23.] Toen hij dat schreef kende hij vast en zeker nog niet het g-moll kwintet.

‘Het beeld van de goddelijke, engelachtige, heldere, zorgeloze Mozart behoeft niet ingrijpend geretoucheerd te worden,’[24.] meent Vestdijk. Het hoeft niet, zegt hij, omdat de schaduwpartijen volstrekt niet bijzonder talrijk zijn,[25.] en dan noemt hij vijf moll-composities van Mozart, en voegt daar vaag aan toe ‘een en en ander uit de kamermuziek, de missen, de opera's.’ Zeker, Mozart had een voorkeur voor Majeur, zoals Bach voor mineur, maar toch staan ook om de lijst van Vestdijk aan te vullen, de volgende belangrijke composities in een mineurtoonsoort: K 139, K 173, K 183, K 304, K 310, K 431, K 388, K 397, K 401, K 421, K 426, K 477, K 478, K 519, K 520, K 546, K 608, K 626. Dat is geen complete lijst; er zijn meer werken in mineur. Later voegt Vestdijk nog aan zijn opmerking over mineur en majeur toe dat hij weinig of geen belangrijke langzame stukken in moll van zijn hand kent. In een noot noemt hij dan het middendeel van K 488, het ronde K 511 en het Adagio K 540. Nu, ook dat lijstje laat zich gemakkelijk aanvullen, met onder andere de bijzonder mooie middendelen in c-klein uit KV 364 en KV 482, de Maurerische Trauermusik, de twee mineur-stukken voor een Orgelwerk in einer Uhr (KV 594 en KV 608), het Adagio bij de Fuga in c-klein (KV 546), het Adagio in c-klein bij het Rondo voor glasharmonica, fluit, hobo en altviool en cello (KV 617), het Kyrie in d-klein (KV 341) en nog tal van andere werken die het beeld van de goddelijke, engelachtige Mozart niet slechts retoucheren, maar volkomen vernietigen. Vestdijk kende Mozart, toen hij dit opstel schreef, veel te slecht, maar zelfs als we dat in aanmerking nemen blijft er veel in staan dat mij hoogst zonderling in de oren klinkt. Zo bijvoorbeeld: ‘Mozart heeft tamelijk veel routinewerk geschreven, dat in hoofdzaak een beroep doet op de virtuoos in ons aller binnenste’[26.] en dan noemt hij de hoekdelen van KV 451 en 453. Maar het eerste deel van KV 453 is toch allerminst een stuk muziek dat alleen maar een beroep doet op de virtuoos in ons binnenste? Elders heet het over dit pianoconcert dat het ‘in zijn soort toch niet al te prominent’ is - dit pianoconcert dat zo weergaloos begint, zo prachtig geinstrumenteerd is (de fagotten!) en zo'n zeldzaam mooi tweede deel heeft.

Vreemd vind ik ook dat Vestdijk later nooit meer is teruggekomen op dit opstel over Mozart en er niet van heeft gezegd dat het apekool was. Want dat is het.

Zoeken wij de oorzaak van al die opmerkelijke misvattingen die haast achteloos door dit opstel heen gestrooid zijn (‘Dat Mozart door menigeen voornamelijk als operacomponist wordt beschouwd, houdt niet in, dat hij in de opera zijn allerhoogste toppen beklimt, nadat hij zich in de veelal voortreffelijke ouvertures voor de tocht heeft aangegord.’[23.]) Beklimt Mozart in zijn opera's niet de allerhoogste toppen? En het duet van de gravin en Suzanne dan in het derde bedrijf van Le Nozze? De tafelscène uit Don Giovanni? De afscheidscène uit Cosi fan tutti? Vele koren uit

Idomeneo? De geharnasten uit Die Zauberflöte? Het ongelofelijke slotkoor uit het eerste bedrijf van La Clemenza di Tito? Als dat niet de allerhoogste toppen zijn, niet alleen in Mozart's stuk, maar in alle muziek, wat zijn, in vredesnaam, dan nog wel allerhoogste toppen? dan vinden we die in het herhaaldelijk uitspelen van Beethoven tegen Mozart.

> Het duister heroïsche c-moll concert (KV 491) stel ik ten achter bij dat in A-dur, maar afgezien van het wat zoetsappige middendeel behoort het natuurlijk tot de betere, en interessante 'late' Mozart, die reeds zeer gedecideerd op Beethoven vooruitloopt.[28.]

Kijk, dat is nu een manier van spreken waarmee, naar we hopen, Wolfgang Hildesheimer in zijn Mozart-boek, voorgoed heeft afgerekend.

Deze zegt eerst:

> Beethoven als de man die heeft voltooid waaraan Mozart is begonnen en daarom, chronologisch bepaald, kwalitatief op een hoger plan staat, dat zijn wij niet bereid te aanvaarden, en daarna: 'Als wij de uitroep horen: 'Dat is al bijna Beethoven!' of de bijzin lezen: '... zoals het daarna bij Beethoven zijn hoogste volmaaktheid bereikte' - en wij lezen die woordelijk in deze vorm in bijna alle boeken over Mozart, tot en met Einstein - dan vragen wij ons af welke voor objectief doorgaande criteria er in een dergelijke opvatting mogen schuilen. Want strikt genomen zou dit immers moeten betekenen dat er een objektief volmaakte oplossing voor muzikale gedachten zou zijn, die echter Das aan 'de grootste van allemaal' zou zijn voorbehouden.[29.]

Ook Vestdijk behoorde tot diegenen die meenden dat Beethoven voltooide wat Mozart en Haydn begonnen. Spreekt hij niet over het 'op tamelijk onthutsende wijze blijven steken' van Mozart 'in zijn eigen "Vorahnung" van dit hooglied, het Adagio uit de Sonate Pathétique.'[30.] Wie zo naar Mozart luistert, naar Mozart als een pre-Beethoven kan het luisteren beter laten, want zal niets opvangen van de zoveel subtielere klankenwereld van Mozart. Vestdijk meent dat de 'demonische' Mozart ons nog onmogelijk de rillingen over de rug kan doen lopen, na Stravinsky, Berg en Bartok, componisten die ik met gepaste en soms ook geinteresseerde beleefdheid aanhoor, maar ervaar als iets van vroeger, terwijl ik, als ik het strijkkwintet in g-moll hoor, een uiting van de diepste troosteloosheid verneem, die me inderdaad de rillingen over de rug doet lopen. En het lijkt wel of het meisje dat aan de vooravond van de bruiloft van Suzanne en Figaro haar naald kwijt is, ons meer kan vertellen over verdriet dan iemand als Mahler. In het Kyrie in d-moll beluister ik een poging om wanhopige vertwijfeling weg te zingen, een poging die ik veel aangrijpender vind dan de Missa Solemnis van Beethoven.

Misschien is het een tikje aanmatigend te constateren dat Vestdijk nooit goed, of met door Beethoven misvormde oren, naar Mozart heeft geluisterd. Maar toch is het vreemd dat hij een heel opstel schrijft over het demonische bij Mozart en zelfs niet eens rept over diens meest demonische compositie: KV 466. Zelfs als hij, na de Keurtroepen van Euterpe, in later werk heel wat minder vreemd over Mozart schrijft, kan hij toch niet nalaten Mozart af te meten aan iets dat na hem kwam. Zo zegt hij naar aanleiding van het diepzinnigste wat Mozart schreef: 'Voorts vestig ik de aandacht op het Adagio uit het kwintet in g-moll, K 516, waarvan het sublieme slotthema haast aan een meer hemelse Verdi doet denken (Gilda uit Rigoletto: 'Caro nome...'![32.] Zelfs hier mag Mozart zichzelf niet zijn, maar moet hij een *hemelse* Verdi heten, daar engelen en God nooit ver weg zijn bij Vestdijk als hij over Mozart nadenkt. Gelukkig zijn we dan al ver verwijderd van de 'reeds zeer gedecideerd op Beethoven vooruitlopende Mozart', maar op iemand vooruit lopen moest hij blijkbaar toch. Dat hij op niemand kon vooruitlopen, omdat hij veel groter was dan al degenen die na hem kwamen bij elkaar, dat is iets waar Vestdijk toch blijkbaar geen vermoeden van heeft gehad. Of misschien even, want aan het slot van het artikel De paradoxale leerling schrijft hij:

> Ook de passage met de pizzicati in de cello even over de

vervolg op pag. 36

Eindnoten:

1. M. 't Hart, Vestdijkkroniek, dec. 1979, pag. 8.
2. S. Vestdijk, *Het kastje van Oma*, pag. 103.
3. S. Vestdijk, *Keurtroepen van Euterpe*, pag. 33.
4. S. Vestdijk, *Hoe schrijft men over muziek*, pag. 21.
5. S. Vestdijk, *De symfonieën van Anton Bruckner*, pag 129.
6. S. Vestdijk, idem, pag. 131.
7. S. Vestdijk, idem, pag. 144.
8. S. Vestdijk, *Hoe schrijft men over muziek*, pag. 21.
   Uit: Vestdijkkroniek 32, september 1981
9. S. Vestdijk, idem, pag. 29.
10. S. Vestdijk, *De symfonieën van Anton Bruckner*, pag. 212.
11. J. Hocquard, *La pensée de Mozart*, pag. 183.
12. G. de Saint Foix, *Mozart*, deel IV, pag. 376.
13. S. Vestdijk, *Keurtroepen van Euterpe*, pag. 51.
9. S. Vestdijk, idem, pag. 29.
14. S. Vestdijk, *Het kastje van Oma*, pag. 88.
15. S. Vestdijk, *Hoe schrijft men over muziek*, pag. 23.
16. S. Vestdijk, *Het kastje van Oma*, pag. 103, d.w.z. vijftien pagina's na de opmerking over melodische verschraling. Hoe vreemd dat Vestdijk zelf deze tegenspraak nooit heeft opgemerkt.
17. S. Vestdijk, *Muziek in blik*, pag. 47.
18. S. Vestdijk, *Het kastje van Oma*, pag. 89.
18. S. Vestdijk, *Het kastje van Oma*, pag. 89.
14. S. Vestdijk, *Het kastje van Oma*, pag. 88.
19. S. Vestdijk, *Muziek in blik*, pag. 40.
20. KV 406.
21. S. Vestdijk, *Muziek in blik*, pag. 51.
21. S. Vestdijk, *Muziek in blik*, pag. 51.
22. W. Hildesheimer, *Mozart*, Pag. 105.
23. S. Vestdijk, *Keurtroepen van Euterpe*, pag. 33.
24. S. Vestdijk, idem, pag. 36.
25. S. Vestdijk, idem, pag. 37.
26. S. Vestdijk, idem, pag. 32.
23. S. Vestdijk, *Keurtroepen van Euterpe*, pag. 33.
28. S. Vestdijk, *Keurtroepen van Euterpe*, pag. 34.
29. W. Hildesheimer, *Mozart*, pag. 47 en 48.
30. S. Vestdijk, *Keurtroepen van Euterpe*, pag. 51.
32. S. Vestdijk, *Muziek in blik*, pag. 41.

Jaap Goedegebuure
Strijd en vlucht op papier
Over de essay's van S. Vestdijk

Het zal een toekomstig biograaf van Vestdijk niet licht vallen om een goed belijkend portret te schetsen van deze sfinx, die de openbaarheid steeds angstvallig meed, opgesloten als hij was in zijn Doornse kluis, en zijn persoonlijkheid over de meest uiteenlopende geschriften versplinterde. Vestdijk was en is alleen te vinden achter de lastig te nemen verschansing van zijn papieren bouwsels en neemt daarbij kameleonachtige allures aan; hij blijkt telkens weer bereid zijn stellingen prijs te geven wanneer hij zich al te bedreigd voelt. De veelzeggende titel van een serie kritische notities luidt *Strijd en vlucht op papier.* Vestdijk als essayist kon polemisch zijn als het moest, maar niet a priori, en evenmin tot elke prijs.

Vooral gedurende de eerste periode van zijn loopbaan als criticus, begonnen omstreeks het midden van de dertiger jaren, en afgesloten met de tweedelige uitgave van *Muiterij tegen het etmaal* is zijn gebrek aan strijdbaarheid en aan lust tot schriftelijke debatteren opvallend vooral in contrast met bevriende tijdgenoten als Ter Braak, Du Perron en Marsman. De mate van zijn agressiviteit valt ook af te lezen aan zijn geringe gestrengheid als recensent. Zelden brak Vestdijk een boek tot de grond toe af. Na zijn lovende kritiek op *De avonden* merkte Gerard Kornelis van het Reve, niet zonder reden, op ‘Die man vindt toch alles mooi’.

Wie echter zou menen dat intensiteit van zelfexpressie bij Vestdijk het sterkst is in zijn poëzie, dat hij zijn gevoelens meer objectiveert in roman en novelle, en zich in zijn essays geheel buiten schot houdt, vergist zich. Hij trekt zich in dicht èn ondicht aan het oog, en voor wie hem toch betrappen wil komt het er op aan iedere formulering of regel, tot de meest achteloze toe, nauwkeurig tegen het licht te houden.

Schrijven over andere auteurs was voor Vestdijk meestal even goed schrijven over het eigen ik als toen hij aan het begin van zijn schrijverschap ‘De parasiet’ dichtte, dat hekelend zelfportret waar Menno ter Braak zo verrukt van was dat hij zich definitief aan ‘de duivelskunstenaar’ gewonnen gaf. Menigmaal is er tussen Vestdijks feitelijke beschouwingen een vluchtige zelfbespiegeling waar te nemen. Ik denk bijvoorbeeld aan het stuk ‘Typen van critici’, dat opgenomen is in *Essays in duodecimo.* Daar worden als eigenschappen van de schrijver die recenseert uit behoefte aan bijverdienste opgesomd: welwillendheid, behoedzaamheid, en een bedorven karakter (‘hoewel dat vaak niet meer nodig is’, voegt Vestdijk er veel betekenend aan toe).

Substitueer voor ‘karakter’ de term ‘persoonlijkheid’ in de betekenis die Ter Braak en Du Perron er aan gaven, stel het begrip ‘talent’ er tegenover, en de twee polen waartussen Vestdijks schrijverschap zich heeft onwikkeld zijn gegeven. Ter Braak, Vestdijk kennende, vroeg zich in 1940 af of de persoonlijkheid het klaar zou spelen om dit reusachtig talent de baas te blijven. Nu we meer dan tien jaar na Vestdijks dood het geheel van zijn oeuvre overzien, lijkt de constatering gerechtvaardigd dat het talent het pleit heeft gewonnen, in zoverre het zich in de plaats van de persoonlijkheid heeft gesteld, er mee samen is gaan vallen. Daarmee is tevens het onhoudbare van deze geforceerde tegenstelling aangegeven: persoonlijkheid kan zich manifesteren als talent, en omgekeerd. Vestdijks houvast aan het leven was zijn miraculeuze begaafdheid, en die heeft hij met welhaast calvinistische woekerzucht uitgebuit.

Even goed als Ter Braak hem doorzag, kende Vestdijk zichzelf. Jaren voordat in het grote essay ‘De duivelskunstenaar’ de synthese tussen de persoonlijkheid Vestdijk en diens schaduwzijde, het talent, werd beproefd, had de aldus in tegendelen opgesplitste auteur al in een brief aan Marsman bekend:

> ik heb voorgoed en eenzijdig voor het talent partij gekozen, desnoods dan bij een volkomen minderwaardige persoonlijkheid, maar dat is een weg, die ik niet graag een ander zou aanpraten! Er ligt iets abjects in, en 't beroerdste is nog, dat je die samenhang bij jezelf weet, want, al is 't bij iedereen zoo, bij de anderen blijft het vaak onbewust en dus in zekeren zin niet eens echt aanwezig.[2.]

Bedoelde hij met die ‘anderen’ misschien zijn toenmalige mentoren Ter Braak en Du Perron? Het is mogelijk, want het schuldbewustzijn (waarvan de ontstentenis in een latere brief aan Marsman ‘juist een bewijs voor mijn gemis aan karakter’ wordt genoemd!) dat uit deze confessie spreekt moet wel zijn ingegeven door het ontzag voor beide leidsmannen, die Vestdijk om beurten, al dan niet in het openbaar, wezen op de verzoekingen van het talent en de zaligmaking van een - sterke - persoonlijkheid. Du Perron had in 1935 al op Ter Braaks uit 1940 daterende waarschuwing geanticipeerd toen hij schreef: 'Vestdijk heeft een talent dat nooit onverschillig laat, maar het is groot genoeg om te eisen door een werkelijke inhoud te worden gevoed'; een uitspraak die volgt op een opmerking over het verhaal 'Een, twee, drie, vier, vijf' waarvan Du Perron bewonderend zegt te geloven dat er gevoelens in zijn verwerkt 'waarvoor een auteur als mens moet hebben betaald, wat bij een meesterschap als hier aanwezig dubbel werkt.'[3.]

Ik heb de overbekende kwestie van de dialectische en door sommige bezorgde beschouwers gevaarlijk geachte verhouding tussen talent en persoonlijkheid nog maar eens aan de orde gesteld omdat ze in gedachten gehouden moet worden bij de lectuur van de essays die Vestdijk voor de oorlog schreef, en die zijn gebundeld in *Lier en lancet* en *De Poolse ruiter.* Aanvankelijk helde Vestdijk in zijn positiebepaling met betrekking tot de vorm of vent-discussie (een grootschaliger equivalent van de oppositie talent-persoonlijkheid, zoals men aan Du Perrons oordeel over 'Een, twee, drie, vier, vijf' kan aflezen) sterk over naar het standpunt zoals dat in Forum werd verdedigd. Dat hoeft geen verbazing te wekken aangezien hij als nieuwkomer in de literatuur door Ter Braak en Du Perron in het tijdschrift was opgenomen met een haast onbeperkt krediet. Beiden beschouwden de studie over Emily Dickinson als een verdediging van hun theorieën, en Ter Braak noemde Vestdijk 'de rechtvaardiging alleen al van Forum'. Overigens had Du Perron een sterk-begeleidende rol gespeeld bij het tot stand komen van dit debuut in de essayistiek. Vestdijk spreekt er zijn voorkeur in uit voor een soort poëzie dat hij 'intentioneel' noemt, ter onderscheiding van de 'poésie pure' waarbij de klank de betekenis domineert.

Alle schatplichtigheid aan het Forumduo ten spijt, moet worden opgemerkt dat Vestdijk, ook in zijn eerste fase als poëziecriticus, subtieler met zijn onderscheidingen omspringt dan Ter Braak, die in gedichten slechts maskerades zag, omslachtige formuleringen waarin men zich beter dan in proza aan het oog van de lezer kon onttrekken; of dan Du Perron, die de lyrische vorm als een presenteerblaadje van de inhoud beliefde op te vatten (wat zijn schijnbaar tegenstrijdige voorliefde voor bepaalde soorten van poésie pure niet in de weg stond). Uitgerekend in een nooit gebundeld artikel over de gedichten van Eisschot,[4.] die 'de wortelstok der Forumpoëzie' wordt genoemd, brengt Vestdijk zijn nuanceringen in de tegenstelling 'vorm of vent' aan. Weliswaar worden in navolging van Ter Braak en Du Perron persoonlijkheid en authenticiteit van de dichter in het middelpunt van de beschouwing geplaatst, maar dat betekent niet dat er zonder voorbehoud voor de 'vent' wordt gekozen.

> Hoe zijn naamkaartje ook moge luiden, de werkelijk oorspronkelijke dichter is aestheet of anti-aestheet, al naar dat in zijn kraam te pas komt, hij gehoorzaamt slechts aan de eischen van het onderwerp, en hoe meer van het leven daarbuiten in zijn gemoed resonneert, des te meer 'stijlen' zal hij bezitten, die men dan achteraf, terwille van de overzichtelijkheid, terug kan brengen tot die ene grote polariteit van de abstracte begrippen vorm en inhoud.

Niettegenstaande de eigen variaties op het Forumstramien, is vooral de invloed van Du Perron in Vestdijks eerste twee essaybundels onmiskenbaar. Er is de betekenisvolle opdracht van *Lier en lancet*, er is Du Perrons literaire voorkeur, vertegenwoordigd in stukken over Poe, Nerval, Engelman en Melville. Bij de formulering van een oordeel weegt steeds de overweging mee wat Du Perron er wel van gevonden zou hebben. Het is opvallend hoe vaak Vestdijk zijn gids citeert en parafraseert, ook wanneer daartoe geen strikte noodzaak bestaat. Een kras voorbeeld van die afhankelijkheid is te vinden in het eerste van de *Essays in duodecimo*, die ontstonden tijdens de oorlogsjaren, dus na Du Perrons overlijden. Daar leest men: 'Wat weegt zwaarder: een eminent kunstwerk of het geluk van een medemens - een vraag, die ook E. du Perron zich gesteld heeft.' Nu ligt het in de rede dat de opgeroepen getuige een verklaring af mag leggen, maar zonderling genoeg blijft die achterwege. Het was Vestdijk kennelijk voldoende om in de onderhavige kwestie - die van de kunstenaar en de moraal -, waarvan hij wist dat ze Du Perron zeer ter harte ging, de naam van zijn vriend te noemen. Met welke reden? Misschien om zich veiliger te voelen in zijn voorzichtige keuze voor de moraal.

Menigmaal weerklinkt de echo van de eisen die Du Perron aan het literaire werk stelde. Het slot van de beschouwing over Edgar Allan Poe uit *De Poolse ruiter* (waarin de kenschets van Poe als 'intellectueel romanticus' even goed op Du Perron toepasbaar zou zijn, met name de Du Perron zoals die vanuit Vestdijks optiek werd gezien) zou niet misstaan hebben in de *Cahiers van een lezer*:

> Poe is het grootste genie onder de Amerikaanse schrijvers, zei ik; maar hieraan moet worden toegevoegd: hij had, als verteller, het beperktste talent. Maar wanneer ik kiezen moet tussen hèm en een veelomvattend talent zonder één sprankje genialiteit, dan zal ik niet lang aarzelen.[5.]

Het is één voorbeeld uit vele.

De afwijkingen van de Forumlijn namen toe naarmate Vestdijk zijn denkbeelden over vorm en inhoud - begrippen die hij in hun simpelste vorm slechts kon zien als verschillende beschouwingswijzen van het literaire werk - uitbouwde tot een indrukwekkend systeem. Dit produkt van ongelooflijke eruditie en behendigheid in het combineren en synthetiseren omvatte niet alleen literatuur, maar even goed kunstgeschiedenis, musicologie, cultuurhistorie, wijsbegeerte en psychologie. Zeer opmerkelijke resultaten van deze systeembouw zijn neergelegd in de grote essay's 'Rilke als barokkunstenaar', waarin het werk van deze dichter wordt getoetst aan eigenzinnige definities van klassieke, barokke en romantische kunst, en 'Prolegomena ener esthetiek', waarin zich grote studies als *Albert Verwey en de Idee* en *De glanzende kiemcel* aankondigen. In dergelijke geschriften leefde Vestdijk zijn liefhebberij in het opstellen van schema's en typologieën uit (een hobby die hij gemeen heeft met Mulisch, in wie hij ooit zijn erfgenaam meende te herkennen). Aan die hobby hebben we bijvoorbeeld ook 'Het lyrisch beginsel van de roman' te danken. Uit zes elementaire menselijke handelingen - liefhebben, opvoeden, terechtwijzen, regelen, beheersen en doden - worden zes soorten van romans afgeleid; 'lyrisch' aan het genre is dat het steeds gaat om individuele expressies met betrekking tot de onderscheiden functies. Nu is het kenmerkend voor deze en andere *Spielereien* dat Vestdijk zijn vondsten al bij voorbaat prijs geeft door mee te delen dat hij even goed zestig of zestien typen had kunnen onderscheiden. Een dergelijk gebrek aan ernst werkt aanstekelijk op de lezer, die van bewondering versteld kan staan om zoveel illusionisme, maar niet altijd bereid is de kunstjes voor honderd procent *au serieux* te nemen.

Al in het essay over Emily Dickinson is de voorkeur voor het speculatieve betoog aanwezig. Van een eenvoudig zesregelig versje van deze dichteres wordt opgemerkt dat het een verhandeling over de wijsbegeerte van Kant vervangt. Wanneer Vestdijk schrijft over de zeer aardse, om niet te zeggen huiselijke poëzie van Greshoff, worden de namen rondgestrooid van Mallarmé, Wolf, Hume, Nietzsche en Rilke. Het korte titelstuk van *De Poolse ruiter* geeft van dit speculatief (naar modern literair-wetenschappelijke inzichten ook wel creatief) interpreteren een treffende demonstratie, nadat er en passant een theoretische rechtvaardiging voor is opgesteld.

> We zullen nooit weten wat Rembrandt dacht, voelde, beoogde. Tegenover zijn zieleleven staan wij even vreemd als tegenover dat van de makers van negerplastieken, waar de moderne bewonderaar aan kosmische verschrikkingen

> en barbaarse demonie heel wat inlegt waar geen neger ooit van gedroomd kan hebben. Mogelijk betekent dit de hoogste getuigenis voor een kunstwerk: dat het méér is dan de kunstenaar bevroedde en door iedere eeuw en iedere toeschouwer anders gezien wordt, onder steeds nieuwe en verrassende aspecten.

Hier zijn we ver afgedreven van de keuze voor 'intentionele' poëzie, die door Vestdijk overigens nimmer naar de strikte auteursintentie van de maker werd opgevat, zoals we hebben kunnen zien aan de vergelijking tussen Emily Dickinson en Immanuel Kant. Wat Vestdijk in het citaat stelt sluit aan bij die stroming in de literatuurwetenschap die bekend is als de receptie-esthetica. Volgens Wolfgang Iser, een van de belangrijkste representanten van deze richting kan het literaire werk steeds weer anders en aangepast aan veranderde tijden en omstandigheden geduid worden, omdat het zodanig gestructureerd is dat het geen enkele interpretatie zonder meer bevestigt. De intenties zijn een sluimerende capaciteit van de tekst, die pas door de verbeeldingskracht van de lezer tot leven gewekt worden.

Wat een verwant inzicht bij Vestdijk tot gevolg kan hebben valt te lezen in de slotpassage van 'De Poolse ruiter'. Met een inmiddels vertrouwde *tournure* wil hij zijn betoog over de principieel onuitputtelijke mogelijkheden om een kunstwerk te interpreteren nog wel reduceren tot een 'dooddoener', zonder de verleiding te kunnen weerstaan om de door Rembrandt geportretteerde vervolgens te karakteriseren als 'de mens, die zich uitgeleverd weet aan het onmogelijke en toch verder komt; de ziel gevangen in het lichaam, de schoonheid die het zonder lelijkheid niet stellen kan, de volmaakte harmonie die snakt naar de chaos.' Hier is de Poolse ruiter danig op hol geslagen.

Het oorspronkelijke en creatieve van Vestdijks eigenzinnige typologieën en speculatieve concepties schuilt in het onverwachte en aanvankelijk ongeloofwaardige van zijn combinaties. De ijzeren logica waarmee ze ontwikkeld worden doet de lezer menigmaal verbluft staan. Ver- of zelfs bewondering slaat soms echter om in irritatie, omdat de stap van de briljante redenering naar een vernuftige tour de force maar een kleine is. Vestdijk wrikt de feiten wel eens in zijn schema met behulp van argumenten die iemand met een wetenschappelijke opleiding toch verdacht voor zouden moeten komen. Ik denk aan verouderde positivistische begrippen als erfelijkheid en milieu waarmee de literaire eigenaardigheden van één auteur of zelfs van een heel volk verklaard worden.

Je vraagt je als lezer ook wel eens af of je eenvoudigweg niet beetgenomen wordt. In de necrologie van James Joyce (opgenomen in *De Poolse ruiter*) wordt op de omstandigheid dat deze schrijver zijn leven lang aan een oogkwaal leed om tenslotte aan de gevolgen van een darmoperatie te overlijden, een hele verhandeling gebaseerd over een vormfetischist wiens werk door een gebrek aan wezenlijke inhoud te gronde ging. In *De Poolse ruiter*, waarin dit stuk is opgenomen, horen redeneringen van dit soort nog tot de uitzonderingen. In *Essays in duodecimo* is het vernuftig spel tot leidend beginsel verheven, al moet tot Vestdijks verdediging worden gezegd dat hij deze bundel zelf ook als een verzameling kunststukjes zonder wetenschappelijke of semi-wetenschappelijke waarde beschouwde.

Het eerste essay van deze bundel is een schoolvoorbeeld van Vestdijk op zijn slechtst. De fysionomie van D.H. Lawrence (vulgaire haardracht, de ogen van een snol, de neus van Socrates en de baard van Shaw) dient als vergelijkingspunt voor een typering van zijn romans. Daarentegen zijn de stukken over Pascal en Hölderlin binnen dit genre, dat bepaald wordt door de directe persoonlijke impressie, uitstekend, omdat er vanuit het impulsieve aperçu heel zinnige opmerkingen worden gemaakt over het wezen van deze figuren. In dergelijke gevallen laat *Essays in duodecimo zich* lezen als een superieur schrijversnotitieboek: vaak schitterende invallen worden op het moment van hun ontstaan vastgelegd, uitgewerkt in een langs associatieve weg verlopend gedachtenspelletje, om te worden afgerond met een treffende pointe. Dikwijls schuilt in deze marginalia een romanopzet. Een portret van de intrigant of een verhaal over de grandeur van Judas als verrader hadden zonder moeite een plaats kunnen vinden tussen de romans van Vestdijk, die ook als verteller een meester in het jongieren met paradoxen en antithesen was. Overigens doet hij zich in de vluchtige verkenning van Judas in de rol van tragisch personage kennen als de parasiet, want uit een brief die hij in de loop van 1938 aan Marsman schreef[6], blijkt dat hij het gegeven graag had willen overnemen van zijn collega, die op dat moment een roman over dit onderwerp aan het voorbereiden was. Pas na Marsmans dood in 1940 stelde hij ‘De grootheid van Judas’ op schrift.

In het begin van dit artikel merkte ik op hoe welwillend Vestdijk zich als criticus tegenover de contemporaine literatuur opstelde. Oversteegen heeft er op gewezen dat een mogelijke oorzaak voor deze houding gelegen is in het overwaarderen van vormtechnische aspecten die speciaal de vakman interesseerden. Het is ook denkbaar dat Vestdijk als studeerkamerwezen zeer secundair op de wereld rondom hem reageerde, wat tevens kan verklaren dat hij schrijvend over literatuur die tot het verleden behoort zo veel beter op dreef was dan wanneer hij eigentijds werk onder handen had. Of speelt hier zijn gepassioneerde belangstelling voor de geschiedenis een rol? Tegenover collega-critici en - essayisten onder zijn tijdgenoten is hij beter op dreef, zeker naarmate hun niveau hoger is. Zo is zijn bestrijding van Sartre's Baudelaire-studie, opgenomen in *Zuiverende kroniek*, afdoende.

Er is misschien nog een andere reden, die aansluit bij wat ik opmerkte over de lauwheid van Vestdijks polemische aandriften. In de bundel *De leugen is onze moeder* schrijft hij dat de polemicus pur sang (Van Deyssel, Du Perron, Hermans) zich eerder op personen dan op zaken richt. Het is typerend voor Vestdijk dat hij, die het belang van de schrijver als een persoonlijkheid waaraan de beschouwing van diens werk ondergeschikt gemaakt diende te worden, geleidelijk steeds meer ging relativeren, om de verhouding tenslotte om te keren. Aan het overzichtelijk maken van de gecompliceerde zaak die hij diende - de literatuur - had hij zozeer de handen vol, dat hij tot het bepalen van zijn persoonlijke verhoudingen (en daarmee tot het opmaken van zijn afrekeningen) nauwelijks meer toekwam.[1]

Eindnoten:

2. H. Marsman/S. Vestdijk, *Heden ik morgen gij*; *aangevuld met een reeks van brieven met betrekking tot het ontstaan van deze roman*, Amsterdam 1947, p. 308.
3. E. du Perron, *Verzameld werk* 6, Amsterdam 1958, p. 27.
4. In Groot Nederland 35 (1937) 7 (juli), p. 32-39.
5. Men vergelijke Du Perrons befaamde cijferlijstje (in Menno ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940* 2, Amsterdam 1964, p. 248) waarbij Poe het beste rapport krijgt: drie maal een tien (voor talent, intelligentie en ‘ziel’) en een maal een acht (voor ideeën). Alleen Nietzsche scoort hoger (vier tienen), maar dat is alleen maar bij wijze van vergelijking met ‘God-zelf’.
6. Bewaard in de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag onder signatuur 68 D 81.

1. Dit artikel is een uitgebreide versie van een stuk dat ik n.a.v. een aantal herdrukte essaybundels van Vestdijk publiceerde in Hollands Diep van 28 augustus 1976. Bij de uitbreidingen is gebruik gemaakt van twee andere opstellen, te weten ‘Vestdijk als Forumredakteur’ (in *Reisgidsen vol Belluno's en blauwbaarden. Opstellen over S. Vestdijk en anderen aangeboden aan dr. H.A. Wage*, Leiden 1976) en ‘Het herkennen van intenties (Over de kritische en wetenschappelijke standpunten van H.A. Gomperts)’ (in Tirade van november 1981).

Jaap Goedegebuure
Mijn ‘raadsman’ bleep, tot nader order, Du Perron[*]

Aan het slot van het hoofdstuk over E. du Perron uit de portrettengalerij van *Gestalten tegenover mij* noemt Vestdijk hem superieur aan iedereen die hij gekend heeft. Hij zag in hem, behalve een vriend, ook een meester, ‘iemand tegen wie ik zonder voorbehoud kon opzien, menselijk haast nog meer dan literair.’[1.] Zoals dikwijls is Vestdijks karakteristiek treffend juist. Aan niemand heeft hij bij zijn entree in de Nederlandse literatuur zo veel te danken gehad als aan Du Perron, die hem in deze tijd een vriendschap toedroeg, bestand tegen en zelfs geïntensiveerd dóór gedeelde problemen. De ironie wil dat de relatie verslapte toen de problemen tot het verleden behoorden, en als gemeenschappelijk raakvlak de literatuur overbleef, waarin Du Perron Vestdijk zijn introduktie had bezorgd, en die daarna min of meer tot breekpunt tussen de twee zou worden.

Over de eigenlijke kennismaking is in *Gestalten tegenover mij* het belangrijkste al meegedeeld, in het kort daarom het verloop daarvan. Tijdens zijn permanente poëtische uitstorting van de jaren 1930-'32 had Vestdijk zoveel ongepubliceerde verzen verzameld, dat hij zijn grote voorbeeld en Amsterdams studiegenoot Slauerhoff er een cahier vol van deed toekomen. Daarop volgden een aantal brieven van Slauerhoff, waarvan ik de eerste hier in zijn geheel laat volgen[2.]; ook al omdat Vestdijk deze korrespondentie blijkbaar uit het hoofd citeert, zoals hij tijdens het te boek stellen van zijn herinneringen practisch steeds placht te doen. In zijn geheugen is de volgorde van Slauerhoffs brieven verwisseld, zodat wat Vestdijk voor eerste brief aanziet in werkelijkheid de tweede is. In dit schrijven is inderdaad van Rilke's invloed sprake. Slauerhoffs eerste brief luidde als volgt:

> Beste Coll.
> Ik las het grootste deel van je verzen, en bewonder er veel van. Wel is de techniek vaak gebrekkig maar de plastiek is buitengewoon sterk de atmosfeer ook. Van de niet bekruiste vind ik *bv.* Caroussel, oude prent, straatlied buitengewoon.
> Wat wil je er mee doen? Zal ik ze nog eens aan iemand anders sturen Du Perron bv.? Wil je ze publiceren? (niet alle natuurlijk ik vind ook dat je wel eens van mij gestolen hebt!) Ik ben enkele dagen afwezig - Als je wilt zal ik ze na terugkomst terugzenden! Hart. gr.

Slauerhoff

Du Perrons schriftelijk oordeel, verzonden op 11 mei 1931, en in zijn geheel door Vestdijk aangehaald[3.], is daarom zo interessant, omdat we er de essentie in terug vinden van zijn opvattingen over poëzie en a fortiori over alle literatuur, zoals die in zijn ‘Gesprek over Slauerhoff’ en zijn aandeel in de Prisma-diseussie waren geformuleerd. Hij wilde in een poëtisch oeuvre de direkte uiting van een persoonlijkheid zien, en niet het monument van een bovenpersoonlijk (voor hem: onpersoonlijk) kreatief beginsel, dat zijns inziens voor epigonen gemakkelijk genoeg te imiteren viel. Vandaar zijn advies aan Vestdijk zich te bevrijden van de verstikkende invloed van Slauerhoff, die men ‘u [...] van alle kanten tot het uiterste toe, verwijten zal’; daarbij zou Du Perrons stem misschien het luidst geklonken hebben. Als *Mijnheer Vissers hellevaart* hem drie jaar later te veel naar voorbeeld van Joyce's *Ulysses* geschreven lijkt wordt het ongenoegen daarover ten overstaan van Ter Braak niet onder stoelen of banken gestoken: ‘Wij hebben geen enkel recht om op Revis af te geven die stomweg Ehrenburg nakalkt, als *onze* Vestdijk zich op deze manier van Joyce bedient.'[4.] Vandaar dus ook de raad aan het slot van zijn brief: 'Wat uw kunnen betreft, dus zuiver de kwestie *talent*, mag u volkomen zeker zijn van uzelf; het gaat er alleen om uw eigen toon te vinden, uw eigen persoonlijkheid uit te drukken.' En als Du Perron in 1935 zijn grote Vestdijk-essay (waarover straks meer) schrijft, eindigt hij met een bedekte waarschuwing waarin zijn eerste advies aan Vestdijk doorklinkt: 'Vestdijk heeft een talent dat nooit onverschillig laat, maar het is groot genoeg om te eisen door een werkelijke inhoud te worden gevoed; in het andere geval speelt de kunstenaar het nog klaar met het fraaie object.'[5.]

---

[*] Uit: Vestdijkkroniek 9, september 1975

Al zou Vestdijk later definitief kiezen voor het talent i.p.v. de persoonlijkheid[6.], Du Perrons eerste raadgevingen heeft hij zeker ter harte genomen, zoals hij al heeft aangegeven met de volgende aantekening op deze brief bij het advies om Slauerhoff nog eens te konsulteren: 'Dit laatste is nooit geschied. Mijn 'raadsman' bleef, tot nader order, Du Perron. (S.V.)'; zelfs in die mate dat, naar hij later erkende, de invloed van Slauerhoff werd verruild voor een - tijdelijk - domineren van de werking van Du Perrons poëzie. Om die reden voelde Vestdijk dat hij 'niet bepaald de aangewezen persoon was om in een tijdschrift als Forum te worden ingehaald.'[7.] Maar al vanaf het derde nummer werkt hij mee, gepousseerd door Du Perron nadat Ter Braak aanvankelijk even heeft tegengestribbeld. Maar na lezing van 'De parasiet' is Vestdijk ook voor hem 'onze poëet' en 'de rechtvaardiging alleen al van Forum.'[8.]

Uit de tweede bewaarde brief van Du Perron van 26 december 1931 aan Vestdijk[9.] wordt duidelijk welke verzen van de nieuwe produktie de mentor prefereerde. Du Perron vraagt namelijk voor publikatie in Forum, 'De Jager', 'De kasplant', 'Het ongeval' en 'Jardins sous la pluie' ('Tuinen bij weer en wind') waarvan het tweede en vierde gedicht ook geplaatst zouden worden. 'De wraak van Oldenhove' is hem te 'Duitsche - ballade-achtig'; 'De parasiet' daarentegen, het gedicht waardoor Ter Braak geheel voor Vestdijk gewonnen werd, is in Du Perrons ogen 'een alleszins merkwaardig gedicht; maar vooreerst meer "curieus" dan "mooi"; wat misschien prachtig is!'[10.]

Andere gedichten die in de lijn van Du Perrons parlando-poëzie liggen, en kort na de kennismaking zijn geschreven, zijn 'De vluchteling', 'Het Amortje' en 'De oudste vriendin' die Du Perron noemt in een brief van 16 juni 1932 naar aanleiding van Vestdijks eerste bundel *Verzen*, waarin ze waren opgenomen. Ook in bv. 'Hotel du Grand Miroir' en 'Haar broer' is een zekere invloed te bespeuren. Naast Vestdijks hierboven vermelde opmerking dat de uitstraling van Slauerhoffs poëzie vervangen zou zijn door die van Du Perron, kan een uitlating tegenover Nol Gregoor worden geplaatst, dat hij zijn lyrische aanleg tijdens de parlandoperiode misschien te veel verdrongen heeft.[11.] De geleidelijke overgang naar een poëzie met een lyrischer inslag zou pas voltooid worden ná de dood van Du Perron. Toeval? Vestdijk zelf legt het verband niet, maar evenmin als hem zelf lijkt de hypothese mij onaannemelijk, zelfs wanneer ze wordt aangevuld in de door mij aangeduide richting. Dat hij een zeker ontzag voor Du Perron had is wel zeker, en wordt o.a. zeker duidelijk gedemonstreerd door het verhaal dat hij vertelt over het beginnende kontakt met Nijhoff, waardoor hij zich een beetje 'stout' voelde tegenover zijn literaire leidsman. 'Ik voelde mij precies als de koopman Block uit *Der Prozess*, daar waar hij K. vol schaamte opbiecht dat hij nog meer advocaten heeft'.[12.]

Tegen diezelfde Nijhoff en zijn poëzietheorie geschreven is in Du Perrons ogen het essay over Emily Dickinson, een eerste poging op dit terrein van Vestdijk waarbij Du Perron behulpzaam was om er via het aanbrengen van bekortingen 'een goed essay'[13.] van te maken. Maar dan zijn we al beland bij de fase in de vriendschap die gezamenlijk in Du Perrons ouderlijk huis, het kasteel te Gistoux, wordt beleefd, en waarin Vestdijks schrijverschap volledig tot ontplooiing komt onder begeleiding van zijn vriend. Want behalve het al genoemde essay komt na een verzoek van Du Perron om een stuk verhalend proza voor Forum Vestdijks eerste novelle 'Ars moriendi' tot stand, gesitueerd op Gistoux (zonder dat die naam ergens in het verhaal wordt genoemd), geschreven als één lange, beklemmende hallucinatie. Met deze beide proeven van tot nu toe onbeoefende genres is Du Perron zo ingenomen dat hij Ter Braak al in het voorjaar van 1932, als Forum nauwelijks een half jaar bestaat, Vestdijk als opvolger van hen beiden in de redaktie suggereert. Tot het moment dat dat werkelijk zou gebeuren, anderhalf jaar later, zou hij ook de voornaamste pleiter voor Vestdijks kroonprinsschap blijven.

Maar niet alleen door oefening in het literair bedrijf werd deze periode met Du Perron bepaald. 'Literatuur en de wals van Glazoenoff, dat waren de twee magneetpolen, waartussen het beweeglijk ijzervijlsel van mijn leven zich die zomer rangschikte',[14.] schreef Vestdijk later. Het muziekstuk dat hij noemt was één van de grammofoonplaten van Du Perrons eerste vrouw Simone Sechez, van wie Du Perron toen juist gescheiden was, en met wie Vestdijk een intieme relatie aanknoopte die tot zo veel komplikaties aanleiding gaf dat Vestdijk zijn vriend later prees 'honnête homme' te zijn gebleven 'in omstandigheden die van ieder ander een schoft hadden gemaakt.'[15.] Van de brieven aan deze affaire gewijd getuigt hij dat ze 'voor wie tussen de regels door kan lezen het meest bewonderenswaardige document humain [vormen] dat nooit gepubliceerd zal worden.'[16.] Een voorbeeld van Du Perrons grote loyaliteit en wil tot instandhouding van de vriendschap volgt hier:

> Ik kan je, wat deze historie betreft, in één zin alles zeggen: ik voel me voorloopig als een outsider 'geboeid' door wat er gebeurd en gebeuren kan. Eerst als er voor jou, of voor S., of voor jullie beiden, iets spaak loopt, zal ik mij er wel daadwerkelijker mee moeten bemoeien. [...]
> Ik, de 'intellectueel', zou me wschl. heel anders nog gedragen in haar toestand. Je weet niet hoe lam ik het vind (heusch: zonder het *minste* gevoel van gevleidheid) dat ze nog zoo aan mij 'hecht'; het is nu net of jij een soort doktersrol bij haar moet vervullen, waar ik dan ook nog van profiteer! Ik zal blij zijn als je me eindelijk schrijven zult dat ze niet meer naar me taalt en niets dan jou kent en ziet. Maar dan ... hoe sta *jij* er dan voor, beste kerel?!

Aan Du Perrons aansporing deze episode in een roman te verwerken[17.] heeft Vestdijk nooit gehoor gegeven. De literaire uiting die het direktst de inwerking van deze zomer weergeeft is het gedicht, genoemd naar de concertwals van Glazoenoff, waarvan sommige regels onthullend genoeg zijn om ze hier als pendant van Du Perrons zoëven aangehaalde brief te eiteren.

> Waar hebt gij 't eerst geklonken? Bij 't geschitter
> Van 't hof, dansend in martiaal helblauw?
> In een dier lange Petersburger witte
> Nachten, verstild nazoemend bij een vrouw
>
> Die pas verlaten was, of weer bezocht
> Werd en verraden? [...]
>
> 'k Heb U genoeg gehoord, 'k verlang de barst
> Die mij bevrijdt van Uw vijand 'lijkheden;
> Zoo oud zijt gij, dat de trombône knarst,
> O grammofoonplaat met uw licht verleden.[18.]

Veelvuldig zijn in Du Perrons brieven uit deze tijd de oproepen aan Vestdijk om deze ‘historie’ geen ‘onzuiverheden’ in hun wederzijdse verhouding te laten veroorzaken. Waar de privé-aangelegenheden en de problemen die er mee samenhingen, zeker wat Vestdijk aangaat, alleen maar leidden tot een verdieping van de vriendschap, kwam de verwijdering juist tot stand op het minst verwachte punt, de literatuur. De ‘barrière van literatuur’[19.] die Ter Braak tussen zichzelf en Vestdijk wist, is Du Perron op een zeker moment ook gaan belemmeren in het kontakt dat door Du Perrons buitenlands zijn en Vestdijks geestelijke isolatie al sterk was verminderd. Iets daarvan vinden we in een brief aan Ter Braak van 19 januari 1933.

> Ik kreeg van Vestdijk een door en door literaire brief in antwoord op het bericht van het overlijden van mijn moeder en mijn situatie; de man denkt blijkbaar aan niets meer dan aan zijn eigen productie, wat overigens den waren artist verraadt.[20.]

Als men de afkeer van Du Perron tegen literatuur als instituut kent (zijn breuk met Anthonie Donker berust o.m. hierop) zegt deze aanhaling genoeg.

In deze kwestie zag Ter Braak scherper, ook al omdat hij Vestdijk in deze periode van dichterbij meemaakte. Hij schrijft Du Perron dat Vestdijks onderdompeling in de literatuur voor hem vooral het middel is om zich tegen zijn neurose te weer te kunnen stellen. Toch wordt het ook Ter Braak wel eens onbegrijpelijk wanneer Vestdijk zich maandenlang opsluit tijdens het schrijven van zijn eerste grote roman *Kind tussen vier vrouwen*, door de schrijver zelf als een mislukking beschouwd wanneer direkteur Zijlstra van Nijgh en Van Ditmar een volledige uitgave heeft geweigerd. Du Perron vond trouwens wat hij van deze roman heeft gezien, ‘erg Hollandsch’, geen gunstige kwalifikatie van zijn kant, omdat hij hem ook gebruikte voor het werk van wat in zijn ogen leestrommelauteurs als Herman Robbers, Johan de Meester en de Schartens waren. Als hij kort daarop begint met het te boek stellen van zijn eigen jeugdherinneringen in *Het land van herkomst* houdt hij zich voor niet te vervallen in de fout van Vestdijk, ‘de Kleinmalerei’[21.]. Naar het oordeel van Ter Braak zou hij daar volledig in slagen. Van Vestdijk zelf, die naast andere intimi de afleveringen van het manuskript dat Du Perron naar Nederland stuurde heeft gelezen en van kommentaar voorzien, is een erg interessant essay over *Het land van herkomst*, dat de schrijver zelf als één van de twee beste stukken uit de bundel *Lier en lancet* heeft beschouwd.[22.] Het is aardig om te zien hoe Vestdijk een ‘Forumiaanse’ struktuuranalyse toepast op dit boek, overigens ingegeven door het uitgangspunt dat hij inneemt wanneer hij zegt het boek 'op intrinsieke gronden te aanvaarden of af te wijzen', na al te hebben gekonstateerd dat Du Perron weigert zijn 'herinneringen om te liegen tot het geliefde artikel van het grote publiek'.[23.] Volkomen logisch in het betoog volgt dan de opmerking dat de struktuur diep verankerd is in bepaalde wezenstrekken van de schrijver. 'Daar is zijn "oprechtheid" en positiviteit, zijn verlangen naar wezenlijkheid, zijn afkeer van alle histrionisme, die hem tot het beoefenen van dit soort bekentenisliteratuur gebracht kunnen hebben'.[24.] Vestdijk balanceert hier behendig tussen twee kritische standpunten, die van de puur ergocentrische benadering en de Forumpraktijk om in het werk een persoonlijkheid te ontmoeten; daarbij ligt de nadruk op de laatste komponent. Zonder dat hij *Kind tussen vier vrouwen* ergens noemt, geeft hij toch de verschillen tussen zijn en Du Perrons roman aan, waar hij, met het noemen van enkele uitzonderingen, de Indische jeugdherinneringen, beschreven met 'schier' wetenschappelijke volledigheid', afzet tegenover de 'sterk emotioneel geladen herinneringsbeelden' van Proust.[25.] Zijn eigen roman vertoonde die invloed juist wel, zoals Du Perrons brief van 4 augustus, enige maanden nadat *Kind tussen vier vrouwen* is voltooid, duidelijk aangeeft.

> Ik denk dat je je hebt laten verleiden door de lengte en omvang van Proust, dat je je op dezelfde manier hebt willen laten gaan en toen doodgewoon in de specifiek-Hollandsche langdradigheid (of uitvoerigheid) bent uitgegleden. Maar er zit misschien een *zeer* goed boek in die 900 blzn. copy, - al was het maar een fragmentarisch boek, iets van nog geen 200 blzn.

Vestdijk heeft inderdaad dit advies opgevolgd met *Terug tot Ina Damman*, de omwerking van het laatste gedeelte van de grote roman, als resultaat, waarover Du Perron op 28 november 1934 opgetogen schrijft:

> In dat land [Holland] waar de literatuurkenners en -administrateurs vóór alles een verschil in plans zouden moeten leren, zal men dit boek wschl. wel aanprijzen (met eenige bedenkingen tegen de onzedelijke kanten ervan), maar zonder te zien dat dit boek, dat door - en door hollandsch is, door 50 anderen 'uitgedacht' hadden kunnen worden en door niemand geschreven op het plan dat door jou bereikt werd. Kortom, ik geloof dat je menschelijk en literair volkomen bent geslaagd.

Gunstiger oordeel van Du Perron is nauwelijks mogelijk, zeker als men let op het grote kompliment uitgedrukt in de nevenschikking van *menschelijk* en *literair.* Dezelfde brief bevat echter ook een profetische waarschuwing aan Vestdijk om zich niet door het succes te laten verleiden aansluiting te zoeken bij 'allerlei cloportes, die meenen zullen dat je aan hèn verwant bent.' Wanneer de aldus toegesprokene een half jaar later het lidmaatschap aanvaardt van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde, de door Du Perron verafschuwde instelling die voor hem de belichaming betekende van de gehate 'officiële' literatuur, breekt een vloed verwijten over Vestdijk los; te meer daar het gebaar wordt geïnterpreteerd als een gebrek aan solidariteit met Marsman aan wie tezelfdertijd door het bestuur van de Maatschappij de Van der Hoogt-prijs 1934 voor *Porta nigra* is onthouden. Aan Ter Braak, die Vestdijks houding weliswaar niet waardeert, maar op grond van diens karakter wel begrijpt, schrijft Du Perron: 'Vestdijk is, als hij in de Mij. gaat, voor mij een karakterloos stuk stront. [...] Ik begrijp werkelijk *niets* van jouw heele houding ten opzichte van Vestdijk (die niets dan een schop verdient).'[26.] Aan het voorwerp van zijn woede schreef hij vervolgens (in een niet bewaarde, of niet aan het Letterkundig Museum geschonken brief): 'Ga je bij die varkens in de stal, wil mij dan niet langer als je vriend beschouwen.'[27.] Vestdijk verdedigde zich met het argument dat hij geen reden zag voor het lidmaatschap te bedanken als hij niet tevens van plan was een prijs van de Maatschappij te weigeren, zo die hem ooit zou worden toegekend. (In 1937 zou inderdaad *Het vijfde zegel* - door Du Perron niet zeer gewaardeerd - worden bekroond). En de eerlijkheid waarmee hij uitkomt voor zijn 'karakterloosheid' doet sympathieker aan dan de impulsieve bezwaren van

Du Perron, weinig geneigd als hij was in deze kwestie rekening te houden met Vestdijks psychische geaardheid die hem niet erg geschikt maakte voor het harde standpunt, maar hem eerder tot een schipperende houding bestemde waarvoor hij zich geenszins schaamde.[28]

> Mijn voornaamste motief bij het aanvaarden van dat lidmaatschap was de f 1000,-: geldzucht dus en geen eerzucht, en ik zie niet in waarom ik in dezen karakterlozer ben dan Marsman, wanneer hij diezelfde f 1000,- geaeeepteerd had, wat hij zeker zou hebben gedaan[29],

Met Menno ter Braak en E. du Perron;
Den Haag, 25-11-1939

schreef hij op 9 juli 1935 aan Du Perron. Tegenover Marsman is de toon heel wat minder vriendelijk: ‘Het schijnt, dat, volgens zijn espagnolistische eerecodex, jij ook aan karakterloosheid moet lijden, maar in welke graad en nuance weet ik niet, in ieder geval minder dan ik, troost je daarmee! Wat mij betreft mag hij verrekken.’[30] Overigens hebben Marsman en Ter Braak pogingen ondernomen om Du Perron wat te kalmeren. Deze bleef voorlopig nog zo verbeten op Vestdijk dat hij diens solidariteit in de fameuze Virginia-kwestie, in dezelfde tijd aktueel, volkomen misinterpreteert en slechts ziet als een taktische opstelling om in het geval dat *Forum* deze affaire overleefd zou hebben zijn geloofwaardigheid als redakteur te behouden. In werkelijkheid had Vestdijk in eigen belang beter positie tégen Ter Braak kunnen kiezen omdat van een publikatie van *Virginia* in *Forum* dan niets gekomen zou zijn (de derde redakteur, Van Vriesland, was immers om dezelfde reden tegen) en hij zijn bron van inkomsten uit het redakteurschap had kunnen behouden. Maar alleen uit kameraadschap koos hij de zijde van Ter Braak, die op zijn beurt nog al het mogelijke heeft gedaan ter wille van Vestdijk het tijdschrift te behouden. ‘Omdat ik te duidelijk zie hoe zijn litteraire ambitie zijn neurose bedwingt, heb ik hem *Forum overgelaten*’[31], schreef hij Du Perron. Deze kon echter niet, zoals Ter Braak en Marsman, een houding van onverschilligheid tegenover Vestdijks gedragingen aannemen en antwoordde: ‘Als zijn neurose voor mij karakterloosheid tot plicht maakt, dan “begrijp” ik niets meer en hij mag barsten aan zijn neurose of bode worden op de Maatschappij.’[32]

Pas Vestdijks gunstige bespreking van de herdruk van *Mikrochaos* breekt het ijs weer wat. Maar toch nog met enige tegenzin begint Du Perron aan zijn essay over Vestdijk dat eind 1935 in Groot Nederland verschijnt, met de overweging dat zijn bewondering voor Vestdijk als literaire figuur toch het grootste genoegen is dat hij hem kan doen.[33.] Opvallend is overigens in dit stuk dat de voorkeur wordt gegeven aan de romans, waarvan Du Perron er toen nog maar twee kende, *Terug tot Ina Damman* en *Else Böhler, Duits dienstmeisje* boven de poëzie en de verhalen waaraan hij zelf zijn aandeel had geleverd. Voor de historische *romans Het vijfde zegel* en *De nadagen van Pilatus*, geschreven na dit essay, had hij minder waardering, waarbij moet worden aangetekend dat hij in het algemeen iets had tegen historische romans; zo maakte hij in zijn bewondering voor Couperas o.a. een uitzondering voor diens ‘klassieke reconstructies’.

Al is van een hechte vriendschap na het ‘Maatschappij’-konflikt eigenlijk geen sprake meer geweest, toch zijn er met regelmaat nog brieven gewisseld. En al kwam de intieme toon van 1932 nooit meer terug, echt koel zouden Du Perrons brieven nergens zijn. Zo schrijft hij, nadat hij evenals Vestdijk heeft gesolliciteerd naar de post van kunstredakteur aan de NRC en de keus op de laatste gevallen is: ‘Dat ik je feliciteer is vanzelfsprekend, maar bovendien ben ik er *blij* om dat jij daar zit.’ En als Vestdijk hem tegen een in de *Telegraaf* verschenen kritiek op *Schandaal in Holland* verdedigt (de eerste maal dat V. zich in de polemiek stort!) beloont Du Perron dat ‘met de ridderslag van een foto met opgeplakte Nietzschesnor.’[34.]

Resumerend kan worden vastgesteld dat de relatie vooral voor Véstdijk van groot belang is geweest. Behalve dat hij door Du Perron in het literaire métier is ingewijd, heeft deze hem ook kennis doen maken met figuren als Ter Braak, Greshoff en Marsman, en in deze kring waarvan Du Perron wel als de spil kan worden beschouwd, heeft Vestdijk zich na enige tijd een vaste plaats veroverd. Aan het eind van de jaren '30 is het wonderkind van Forum een literaire autoriteit geworden, die op zijn beurt de meester kan adviseren inzake de novelle in verzen ‘De grijze dashond’, waarvan Du Perron het manuskript uit Indië had meegenomen. Het vertrouwen dat de laatste nu op zijn beurt in Vestdijk heeft is zelfs zo groot dat hij het van diens appreciatie laat afhangen of hij aan het onvoltooide gedicht nog een tweede deel zal toevoegen.[35.] Hoewel Vestdijk van zijn bewondering blijk heeft gegeven[36.], is de voltooiing van het gedicht door de voortijdige dood van Du Perron verhinderd. Wel heeft Vestdijk zich nog intensief bemoeid met het bezorgen van dit deel van de literaire nalatenschap. In Groot Nederland werd al in augustus 1940 ‘De grijze dashond’ geplaatst met een inleiding van Vestdijk, waarin deze naast zijn eigen aandeel ook de originaliteit, psychologische spanning en poëtische kracht van dit werk releveert. In een aparte uitgave, als cahier van het poëzietijdschrift Helikon is dit voorwoord nagenoeg ongewijzigd herdrukt, en in de inleiding tot de definitieve druk van Du Perrons poëzie in *Parlando* breidt Vestdijk de karakteristiek van dit gedicht uit door te wijzen op het traditionele erin; een typering die naar zijn mening gold voor het gehele poëtische oeuvre van Du Perron.[37.]

Wil men een vergelijking maken met Vestdijk en Du Perron als schrijvers, dan is het misschien het beste om het *tertium comparationis* te zoeken in de aktiviteit die doorgaans in de schaduw van hun proza is blijven staan, nl. het *maken* van poëzie. Ik gebruik met opzet deze terminologie, omdat beiden niet bepaald soepele versificators of uitgesproken dichterlijke naturen waren, maar de poëzie met de ambachtelijkheid van het métier beoefenden.

Toch zijn er natuurlijk verschillen. Om bij het laatste te blijven: was Vestdijk in staat een gedicht te maken over onverschillig welk onderwerp, voor Du Perron was geëngageerdheid met de stof essentiële voorwaarde tot het dichten. Simplificerend gezegd: in het ene geval nadruk op de vorm, in het tweede op de inhoud.

Waar Du Perron zich naar Vestdijks woorden kenmerkte door ‘rondheid en scherpte, openhartigheid en satire, betekenis en ironische arabesk’[38.] daar valt zijn eigen poëzie te typeren met begrippen als ‘geslotenheid, cerebraliteit, droom, verhulling, irrationaliteit, grilligheid.’ Merkwaardig is overigens dat beiden bij de behandeling van elkaars gedichten ook de kenmerken van het handschrift van de dichter bij de beschouwing betrekken, om daar een bepaalde houding in poëticis aan te illustreren.[39.]

Er is een derde, wezenlijker verschil. Du Perron die zichzelf geen dichter voelde, koesterde een wantrouwen tegen de poëzie in het algemeen, omdat de schrijver zich daarin kon verhullen, het met de ‘waarheid’ niet zo nauw hoefde te nemen. Wat dat betreft is Vestdijk veel minder dichter, ook in zijn romans (hij sprak ooit van het lyrisch beginsel van de roman, geen toeval!), omdat er naast alle onthulling, bv. in de Anton Wachtercyclus, ook bewust verhulling plaats vindt via schrijvers verbeelding. Bij Du Perrons proza, met zijn maximum aan persoonlijke inzet en streven naar oprechtheid is daarvan geen sprake. Vestdijk heeft nooit een boek geschreven vanuit een betrokkenheid die getuigt van de bekommernis van het individu bedreigd door kollektivisme van links en rechts, zoals we die in *De smalle mens* of *Het land van herkomst* vinden. Du Perron voelde dat ook goed, toen hij opmerkte: ‘Geen kunst is zo on-maatschappelijk, heeft zo weinig met de problemen van “deze tijd” te maken als die van Vestdijk.’[40.] Veel van de verschillen die tussen schrijvers bestonden, zijn eigenlijk terug te voeren op deze twee tegenover elkaar staande opvattingen van literatuur: engagement of on-maatschappelijkheid.

Eindnoten:

1. S. Vestdijk, *Gestalten tegenover mij*, Den Haag, 1962, p. 59.
2. Evenals alle overige niet gepubliceerde en door mij aangehaalde brieven, wordt ook dit dokument bewaard in het Letterkundig Museum te Den Haag.
3. *Gestalten tegenover mij*, p. 38-39.
4. Menno ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940.* Ed. H. van Galen Last, deel II. Amsterdam, 1964, p. 431.
5. E. du Perron, *Verzameld werk.* deel 6. Amsterdam, 1958, p. 27.
6. H. Marsman/S. Vestdijk, *Heden ik morgen gij; aangevuld met een reeks van brieven met betrekking tot het ontstaan van deze roman.* Amsterdam, 1947, p. 308.
7. *Gestalten tegenover mij*, p. 40.
8. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling.* deel I. Amsterdam 1962, p. 173, 200.
9. Blijkens *Gestalten tegenover mii*, p. 40, moeten er tussen mei en december 1932 meer brieven zijn gewisseld die echter niet zijn bewaard.
10. Cf. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling.* deel I. p. 157.
11. *Nol Gregoor in gesprek met Simon Vestdijk.* Amsterdam, 1967, p. 98.
12. *Gestalten tegenover mij.* p. 104.
13. ibid. p. 58.
14. ibid. p. 57.
15. ibid. p. 55.
16. ibid. p. 55-56.
17. In een brief van 23 maart 1935.
18. S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten.* Ed Martin Hartkamp, deel I. Amsterdam etc., 1971, p. 31.
19. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling.* deel II. p. 71.
20. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling.* deel I. p. 416.
21. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling.* deel II. p. 56, 58, 130.
22. Du Perron, *Verzameld werk.* deel 6. p. 435.
23. S. Vestdijk, *Lier en lancet.* Rotterdam, p. 1939. p. 381.
24. ibid. p. 382-383.
25. ibid. p. 390 e.v. Een ander verschil is gelegen in de aard van de herinneringen, die bij Vestdijk idealistisch is bepaald, bij Du Perron konkreet, zoals V. zelf ook al aangeeft.
26. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling.* deel III. Amsterdam, 1965, p. 236.
27. *Gestalten tegenover mij.* p. 77.
28. Vgl. hiermee *Gestalten tegenover mij*, p. 168.
29. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling.* deel III, p. 464.
30. Marsman/Vestdijk, *Heden ik morgen gij.* p. 325.
31. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling*, deel III. p. 254.
32. ibid. p. 264.
33. ibid. p. 290.
34. *Gestalten tegenover mij.* p. 65.
35. S. Vestdijk, ‘Bij een posthuum gedicht van E. du Perron.’ In: *Groot Nederland* 38 (1940) deel II. p. 659.
36. O.a. in een brief van 1 december 1939 aan Du Perron, thans in het bezit van F.E.A. Batten.
37. E. du Perron, *Parlando.* Met een inleiding door S. Vestdijk, Rijswijk, 1941, p. 11.

38. ibid. p. 10.
39. Du Perron, *Parlando.* p. 9-10; Du Perron, *Verzameld werk.* deel 6. p. 21.
40. Du Perron, Verzameld werk, deel 6. p. 21.

Hella S. Haasse
'Tuinbeelden'

In het teken van 'Beeld en Verbeelding' spreken over Simon Vestdijks roman *De koperen tuin* is eigenlijk een onmogelijke opgave, omdat ik binnen zó kort bestek geen recht kan laten wedervaren aan de veelheid van motieven en symbolen in dat boek, of aan het raffinement waarmee de schrijver die heeft gehanteerd. In het verleden heb ik eens een poging tot interpretatie gewaagd, onder de titel 'Een koninkrijkvoor een lied'.[1.]

Want De koperen Tuin is vooral een roman over *muziek*, over (zoals Vestdijk het zelf geformuleerd heeft) 'de muzikale ontwikkelingsgang van een student o.a. aan de hand van een opvoering van de opera Carmen.' *De koperen tuin* gaat over de ontdekking van de muziek als *het musiche*, dat wat een mens tot dichter maakt, tot iemand die de werkelijkheid benadert als een dichter, en dat brengt met zich mee spanning en conflict met de burger in eigen binnenste en in de maatschappij.

Nol Rieske, de zoon van een rechter in de Friese stad die in de roman alleen maar met de hoofdletter W. wordt aangeduid, raakt als kind toevallig in de ban van muziek, die voor hem belichaamd is in de gedaante van de musicus Cuperus, pianoleraar en dirigent van de stadsfanfare in de Tuin, het lokale park. Nol krijgt later pianoles van Cuperus, en méér dan dat, *door* Cuperus inzicht in de 'glanzende kiemcellen' van de muziek, de maten en fragmenten wier ondefinieerbare schoonheid een compositie bepaalt (zoals men weet had Vestdijk hierover een theorie ontwikkeld). Parallel aan Nol Rieske's muzikale vorming groeit zijn liefde voor de dochter van Cuperus, Trix, die net als haar artistiek-begaafde vader een vreemde vogel in W. is en altijd zal blijven. Maar waar Cuperus, bezeten van muziek, blind is voor het feit dat hij een heimelijk gewantrouwde en geminachte buitenstaander is in de gemeenschap van W., beseft Trix, die veel meer op de realiteit is ingesteld, dit zeer goed, en dat maakt haar trots, opstandig, bitter.

Nol Rieske beleeft van nabij de voorbereidingen tot een opvoering van de opera Carmen van Bizet, die Cuperus wil instuderen met plaatselijke dilettanten versterkt door enkele krachten uit het Westen van het land. Die opvoering wordt een verschrikkelijke mislukking, in de eerste plaats omdat Cuperus, ook al begrijpt en interpreteert hij de Carmen-muziek als geen ander, er niet in slaagt orde en discipline te handhaven in het heterogene gezelschap van kleinsteedse burgers en artiesten-op-hun-retour. Deze laatsten, in de roman ergens gekwalificeerd als 'goddelijk vuil van het toneel', veroorzaken in W. een vertroebeling van driften en instincten die fataal wordt voor het meisje Trix. Op het feestje na de mislukte opvoering wordt zij dronken gevoerd en verkracht, en dat is het begin van wat later (door Nol Rieske's moeder) 'het slechte pad' wordt genoemd. Door het leven dat zij leidt - onder dwang van de omstandigheden wel leiden *moet* - verwijdert zij zich onherroepelijk van Nol. Ondanks zijn naïeve ridderlijke voornemen met Trix te trouwen (om 'de mensen een lesje te geven in goed gedrag', ze 'een beetje fatsoen, een beetje eerbied, voor de kunst onder andere' bij te brengen) kan hij niet werkelijk *uit* zijn milieu en gedachtenwereld treden. Zijn liefde is niet groot, niet absoluut genoeg, en dus niet opgewassen tegen de gevolgen van een dergelijke keuze. Trix, die dit doorziet, pleegt zelfmoord. Zo is *De koperen tuin* de roman van het zich bewust worden van de onvervulbaarheid der illusie, de roman van het gespleten-zijn in een musisch-vrije en een maatschappelijk-gebonden mens. Ik wil en kan nu niet in bijzonderheden treden over dit verhaal, waarvan ik, voorzover nodig, alléén bij wijze van geheugensteun, even de grote lijn heb gevolgd. Ik zou me willen beperken tot het element waaraan de roman zijn titel ontleent, de Tuin zelf, die voor Nol de *koperen* tuin is.

Het park (uitgerust met hoedanigheden van de Prinsentuin in Leeuwarden, die Vestdijk in zijn jeugd goed gekend heeft) vervult een wezenlijke functie in het leven van Nol Rieske en wordt beschreven alléén voorzover het die functie betreft. Vestdijks eigen waarnemingen-van-vroeger zijn vertekend, bijgekleurd, *veranderd*, de werkelijkheid is tot waarheid omgelogen, zoals Du Perron dat noemde, in het kader van een romanverbeelding. En op die wijze is de Tuin geworden tot iets heel anders, tot méér, dan een topografisch en historisch te 'plaatsen' plek, méér ook dan het décor van kritieke momenten in het leven van Nol Rieske: een geheimschrift van Vestdijks persoonlijke problematiek.

De Tuin wordt in de roman driemaal aan de orde gesteld als plaats van handeling, waar Nol een beslissende verandering en/of verheviging van zijn gevoelens en inzichten beleeft. De eerste 'Tuin-scène' is het uitstapje van de kleine Nol met zijn moeder en haar vriendinnen; zijn opgetogen, als in een roes, verkennend zwerven door het voor hem uitgestrekte park met bergen en dalen, eindeloze rijen tafeltjes en stoelen, een enorme muziektent. Hij ontdekt de muziek: het lokale blaasorkest en vooral de in zijn ogen als een halfgod verschijnende dirigent Cuperus met zijn sanguinische temperament, hoogrood gezicht en zwarte krullekop. In die sfeer van zonlicht, groen, bloemen en kopergeschetter danst Nol met Trix, een lang bleek meisje met koele handen, ook dàn al tussen de aanwezigen in het park de enige oprechte paladijn van haar vader en net als hij eigenlijk 'er niet bij horend', maar dat laatste neemt de kleine Nol dan alleen nog maar waar als een soort van betovering, een uitzonderlijke staat-van-zijn. Een en ander speelt zich af op het hoogtepunt van de dag, de volle middag, waarin de dingen geen schaduw werpen. De stralende belevenis van muziek, van het in harmonie met de werkelijkheid zijn, staat voor Nol geheel in het teken van dat bescheiden festijn van melk en soezen, dat iets weg heeft van een onschuldig bacchanaal, een toch wel geheimzinnig vrouwenritueel. Opvallend is de afwezigheid van *heren*, dat wil zeggen van gezaghebbende burgers, notabelen, in het park op dat moment. Er is in de beschrijving wel sprake van: *oude* heren en dames, mannen en vrouwen, kellners, musici, kinderjuffrouwen en kinderen, maar aan het zomergebeuren in het groen nemen geen heren deel. Wanneer het blaasorkest speelt, worden even, in de verte, op de stoep van het hoofdgebouw, de 'sociëteit', enkele vertegenwoordigers van het lokale Establishment zichtbaar,

> weliswaar niet in geklede jas, maar hun hogere staat verradend door een bruusk zich omdraaien wanneer de muziek begon, hun vaag herderlijk beturen van het publiek, en hun losse manieren onder elkaar. Zij bliezen elkaar sigarenrook in het gezicht, en gingen dan met een spotlach naar binnen, waar zij op de loer bleven staan, want een ogenblik later waren

> zij er weer, of enkelen van hen

(blz 22).[2.] Voor Nol vormen deze van een afstand uit de beslotenheid van het hoofdgebouw spottend op de muziek reagerende heren een mensensoort apart, onkenbaar, ietwat angstaanjagend, zoals ook zijn eigen vader, de rechter, die ten tijde van het beschreven uitstapje naar de Tuin alléén met vakantie is, en wel in een land met èchte bergen en dalen, Luxemburg. Nols moeder is 'uit', uitgelaten, in de ware zin van het woord: het soezen-eten in de Tuin lijkt een tegenhanger van wat wel eens Vader snoepreisje zou kunnen zijn. De soezen leveren de dames onuitputtelijke stof tot grappen en lachbuien. Zó dikwijls worden er in de roman toespelingen op de soezen gemaakt, dat de lezer zich geihtrigeerd gaat afvragen wat zij in de context van de Tuinbeschrijving kunnen betekenen. 'De soezen van het hoofdgebouw waren berucht om hun consistentie, maar alleen tot en met Vrijdag' (blz. 26) staat er bijvoorbeeld, en óók, dat de door-de-weekse soezen van ouwel of bordpapier lijken, glad en week zijn, en vol lucht; al kan men er best in bijten, men hapt al dadelijk in een holte, 'en dan waren zij veel vlugger op dan men had durven hopen'. Kortom, de door-de-weekse soezen zijn nepsoezen, voos, zij geven niet het genot dat zij beloven, en zowel de dames als de kellners weten dat. Bestaat er een onuitgesproken associatie tussen dit teleurstellende product van het hoofdgebouw en de zich in dat hoofdgebouw, de sociëteit, ophoudende elite onder de mannelijke burgers en hun opvattingen? Door middel van kritiek en spot met betrekking tot de soezen lijken de dames overigens verzwegen grieven op geheel ander terrein te luchten. Het ware komt de lezer niet te weten. Cuperus laat het blaasorkest de beroemde mars 'Stars and stripes' van Sousa spelen, een stuk 'zo brutaal als de beul, stralend van onbekommerdheid om god en gebod en de amerikaanse vlag' (blz. 21), muziek van een los, uitbundig, geëmancipeerd, uitdagend karakter, in zijn camouflage van krijgshaftigheid aanvaard als passend populair vermaak, maar eigenlijk getuigend van een meer vrijgevochten mentaliteit dan de luisterende burgerij vermoedt. Cuperus laat de mars van Sousa schallen als een défi van de flierefluiters en levensgenieters, een dionysische uitdaging aan de gevestigde orde van de kleine stad W.:

> De acoustiek van de dalkrater kon deze klankhozen ternauwernood verwerken, en iedere boom en alle stadswallen, -muren en -burchten schenen mee te brullen. De zwaarste koperinstrumenten schudden zich als natte poedels. Slagwerk mengde zich in het dierlijk rumoer, - een snerpende bekkenslag, - langzamer stappen van het hele orkest (waarbij de dirigent, zich klein makend, een fantastische kamergymnastiek beoefende om dit stoere ritardando in de hand te houden), een nieuwe toon, een nieuwe opzet ... neen, geen nieuwe opzet, neen, geen nieuwe en nog zenuwslopender uitbarsting, zoals ieder verstandig mens zou hebben verwacht, doch alleen maar de terugkeer van het al weer half vergeten trio, thans echter oversprankeld door het geraaskal van een hoge piccolo, een opgewonden getierelier, waarbij mij de kostelijkste rillingen over de rug liepen, waarbij ik had willen fluiten en schreeuwen en lachen en huilen, en dat, tot het tremolerend einde uitgespeeld, op staande voet werd afgelost door de barse aanvangsvloek, waarna de mars zich opnieuw begon af te rollen voor mijn verbaasde innerlijke blik. Ik wist nu ongeveer wat voor man de dirigent was, wat voor geweldenaar. Niets zou veilig voor hem zijn. Hij was zonder enige twijfel de grootste man van W...

(blz. 21-22). Cuperus brengt twee kinderen, Nol en Trix, aan het dansen, maar kan *niet* de soezen-verguizende, innerlijk opstandige dames tot openlijke rebellie verleiden. Die dames, met hun bontgekleurde parasols, die als grote bloemen in de zomerzon 'gloeien en smachten' en 'links en rechts bezwijmen' wanneer zij op hun rijtocht naar de Tuin door heren notabelen worden gegroet, zijn in bepaald opzicht het imago van provinicale

natuurgodinnen. Zij omringen, leiden en koesteren de kleine Nol, het nog onmondige mannelijke wezen, dat - volgens hen - 'alle soezen kan krijgen'. In haar rol van 'natuurgodin' herkent en begrijpt Nols moeder (zoals jaren later zal blijken) al dadelijk de tekenen van wederzijdse aantrekkingskracht en verbondenheid bij de samen dansende Nol en Trix. Als parasolmevrouw echter maskeert zij dit inzicht en stelt zij zich allesbehalve aanmoedigend op waar het de liefde van haar zoon betreft.

De beschrijving van de plantengroei en de dieren in de Tuin versterkt nog de indruk van een vroege wereld van louter lichamelijkheid en emotie. Erg mooi vindt Nol vooral de fazanten, 'goudbruine, neen, gouden vogels', ook al zijn zij gekooid. In een roes ondergaat hij ook het geaccidenteerde van het terrein, 'het allermooiste was, dat de hele tuin een beetje scheef stond (blz. 18), een heuvelkam van kunstmatige rotsen, en in de diepte grasvelden als alpenmeertjes'; kortom in het bewustzijn van het kind is dit alles 'een ensemble, even peilloos als de afgronden van het Beierse hoogland, waarvan mijn vader foto's in zijn werkkamer had hangen.' (blz. 19) In de Tuin, op die dag, gebeurt het voor Nol essentiële in zijn leven: de ontmoeting met de muziek, Cuperus, Trix, en vooral met de nietburger, de anti-burger, de dichter, in hemzelf. Vanuit de sfeer van uitgelatenheid van zijn moeder en haar vriendinnen stapt hij (met 'alpenpas', zoals de groepen wandelaars die hij op de hellende paden in het park tegenkomt) plotseling midden in het dionysische beleven (er wordt dan ook van hem gezegd, dat hij telkens bokkesprongetjes maakt!), en tenslotte danst hij vol overgave, 'was ik één geworden met de mars, de verdediger, de lijfeigene van Sousa en diens koninklijke vertolker'. Zonder de parasols en het lachen van de vrouwen, zonder het rennen, voortrazen noemt hij het zelf, 'langs bonte bloemen en hardgroen lommer' zou hij nooit in de ban van de muziek gekomen zijn, nooit - zij het ook maar even en niet helemaal van harte - afstand genomen hebben tot de wereld van burgerlijke normen en gezagsverhoudingen, en de a-musische opstelling van zijn vader en diens gelijken. De koperen fanfares preluderen als het ware op de spanning, de strijd, tussen burger en dichter die later in Nol-zelf zal plaatsvinden.

De tweede 'Tuin-scène' speelt zich vele jaren later af: de student Nol gaat met zijn vader en broer (beiden exponenten van de mannenwereld der gezeten burgers) in de sociëteit in de Tuin eten. Die 'was de laatste jaren in aanzien gestegen door toedoen van een nieuwe pachter, gewezen kok bij een der grote stoomvaartmaatschappijen', dat wil dus zeggen: van uitspanning opgeklommen tot de rang van door heren au sérieux te nemen restaurant. In die sfeer van mannen-onderelkaar in het hoofdgebouw (waar zijn moeder als vanzelfsprekend afwezig is, ook de Tuin blijft op de achtergrond, *buiten*) ontmoet Nol voor het eerst sinds lange tijd Trix weer, die als een soort van opzichteres bij het buffet werkt. Hij vindt haar 'profaner, karakterlozer', maar wordt tegelijkertijd opnieuw ontroerd door de schoonheid van haar neergeslagen wimpers. Zij vertelt hem, dat haar vader, Cuperus, na de mislukte Carmen-opvoering aan lager wal is geraakt, en nu aan delirium tremens lijdt. De godheid is van zijn voetstuk gevallen, de aanbeden lange lumineuze Trix, de rebelse meid die met straatjongens vocht wanneer die haar of haar vader beledigd hadden, is een juffrouw in een wit schort, die bestellingen van 'heren' noteert. De Tuin en het hoofdgebouw lijken Nol 'zo armzalig in de dalende avondschemering', dat wil zeggen, de zon gaat onder, of is juist ondergegaan. De zon (volgens W. Hansen in een opstel over 'De ironie in *De koperen tuin* symbool van de burger, de burger-macht en -mentaliteit) verdwijnt op dat moment uit Nols gezichtskring. Het beschreven bezoek aan de sociëteit markeert zijn nieuwe toenadering tot Trix, maar in tegenstelling tot de vroegere, meer joyeuse, meer speelse en onbevangen toenadering, is het nu een relatie waarin triestheid en twijfel overheersen. Nog diezelfde avond gaat Nol op bezoek bij Cuperus, zijn pianoleraar-van-vroeger.

Lezers van de roman zullen zich herinneren hoe de mislukking van de Carmen-opvoering, behalve aan Cuperus' falen om de chaos tot de orde te dwingen, ook te wijten was aan rivaliteit tussen de dilettant-vertolker van de Don Jose-rol en de beroepszanger die de Escamillo (toreador) zou 'maken'. Ook hier heeft Vestdijk weer een vertekening vol ironie en spot gegeven van de kleinsteedse versie van het conflict en de personages die in Bizets opera werkelijk tragisch en van vèrstrekkende symboliek zijn. Don José, die gekozen heeft voor de zigeunerin Carmen, verpersoonlijking van het 'vrije' Lied, is door zijn passie tot dichter, tot vogelvrije, geworden. Maar zij, de onberekenbare, grillig als de Muze zelf, kiest voor het idool ter burgers, de stierenvechter Escamillo, in zijn van goud en spiegeltjes glinsterende costuum, traje de luces, een wandelend symbool van viriliteit en maatschappelijk succes. Zoals bekend vervult de toreador in het stierengevecht eigenlijk de functie van het licht, de rede, die oude duistere natuurkrachten overwint. In een vlaag van wanhoop ziet Nol Rieske later eens de zon als een 'verfoeilijk' hemellichaam, onrechtvaardig in zijn dwars door alles heen stralende opgeruimdheid. Nols liefde en medelijden voor Cuperus en vooral voor Trix, de twee buitenstaanders die tenslotte outcasts worden in de stad W., brengt hem aan de nachtzijde, in de maanwereld van dichters en eenzame rebellen, waar hij, het zoontje van de rechter, eigenlijk niet thuis hoort en nooit thuis zal horen. Het muzikale thema, dat als het ware op de achtergrond de nederlaag van Cuperus en Trix, en het bij alle naieve idealisme toch voze element in Nols gevoelens voor Trix verklankt, is de schetterende toreadormars uit de opera Carmen, opschepperige pompeuze klanken waarbij alles fout gegaan is, de opvoering, Cuperus' carrière en broodwinning. Trix' leven. Maar tijdens zijn laatste ontmoeting met Nol praat de doodzieke ijlende Cuperus niet meer over de fatale Carmen-muziek (de herinnering aan die opera over een vrouw die, zoals Nol eens schamper heeft opgemerkt 'een doodgewone dweil' is, heeft Cuperus verdrongen, gezien de gevolgen, die zijn dochter tot 'dweil' hebben gemaakt), maar over werken van de door hem hoogvereerde Wagner, waarin vaderliefde (Wotan), het offer van de geliefde dochter (Brünnhilde) en de komst van een lichtheldverlosser (Siegfried) tot in het mythologische toe zijn verhevigd en vergroot. In wartaal roept Cuperus beelden op van de Tuin en van de concerten daar, en het delirium tovert hem kikkers met parasols voor ogen, als het ware tot groteske, Jeroen Bosch-achtige visioenen vertekende herinneringen aan de dames met hun bonte parasols in het zomerpak, met name aan Nols moeder, die de haar hulde betuigende muziekleraar destijds even onbarmhartig op zijn nummer heeft gezet als zij de door-de-weekse soezen versmaadde. Enkele dagen na Nols bezoek sterft Cuperus, en Nol krijgt bij wijze van legaat het bij de fatale uitvoerig gebruikte klavieruittreksel van de opera Carmen thuisgestuurd.

Met Henriëtte van Eyk

Na verloop van ongeveer twee jaar (Nol heeft intussen zijn candidaatsexamen afgelegd) speelt zich dan de derde 'Tuinscène' af: Nols moeder ligt op sterven, in zijn ontreddering gaat Nol zich bedrinken in de sociëteit. Daar hangt een sfeer, die men het beste als 'déclassé' zou kunnen omschrijven, 'in de rokerige lichtkegels biljarten jonge boeren met een paar sjofel geklede heren, die ik voor handelsreizigers hield.' (blz. 182) De sociëteit is niet langer alleen voor de elite. Er worden ook allang geen soezen meer gebakken en geserveerd. Trix is nu geheel en al de 'bar'juffrouw, veel ouder geworden, en opvallend door een goedkoop parfum. Buiten is het donker, maar achter de muziektent in de Tuin wordt de glans van de rijzende maan zichtbaar.

Later op die avond ontmoeten Nol en Trix elkaar in het door de maan beschenen park, in dat 'melkige afgeleide licht' van de verdwenen zon, waartegen de bomen 'zwart en eenzaam' uitgespaard staan. Zij bekennen elkaar hun liefde, maar toch is alles doortrokken van geuren van 'molm en fijne rottenis'. Nol realiseert zich, dat het vergaan een stem en een geur gekregen heeft. Nooit zijn Trix en hij elkaar zo vertrouwelijk en teder nabij geweest als in de uren van de doodsstrijd van Nols moeder. Nol filosofeert over de maan, die voortdurend verandert en altijd weer opnieuw afscheid neemt, die nu als een 'zilveren schaal met een vage hoek eruit' (blz. 189) in de hemel hangt, maar 'door de zon omhooggeblazen' in de komende dagen en nachten 'steeds meer uitgeteerd, steeds schimmeliger en dunner' zal worden. Ook *deze* Tuinscène roept onwillekeurig een muzikaal motief op, en wel dat van het tweede intermezzo uit Carmen, dat in gelukkiger tijden, de dagen van voorbereiding van de opera-uitvoering, Cuperus aan zijn leerling Nol heeft vóórgespeeld en dat hij, Cuperus, toen *liefdesmuziek* heeft genoemd, verbeelding van het kortstondige geluk van Carmen en Don José, volgens hem ontroerender, mooier zelfs, dan Wagners Tristan. Nol zelf heeft die muziek eens ondergaan 'elementair als een kristal, dat zacht rinkelend een eindeloze rotshelling afrolt, zonder ooit de bodem van de afgrond te bereiken.' Net zoals kristal en zilver heeft dit intermezzo iets maan-achtigs, lijkt het een symbool van de broosheid van de liefde, en van de in talloze echo's vervluchtigende weerklank die het musische avontuur van zijn jeugd in Nol Rieske heeft gewekt.

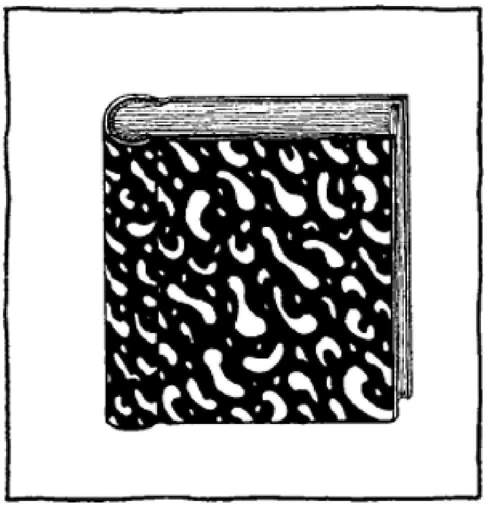
De ‘kern-maten’ van de mars van Sousa, de toreador-mars en het tweede intermezzo van Bizets Carmen, lijken merkwaardigerwijs drie variaties van één melodisch thema. Ik geloof zelfs dat men ze in een bepaald arrangement tegelijk zou kunnen spelen, een driestemmige harmonie, een toevallig welluidend mengsel van elementen die men (met grote woorden) dionysisch, apollinisch en lyrisch-tragisch zou kunnen noemen.

Na de zelfmoord van Trix doolt Nol Rieske door de stad W., geobsedeerd door weer een ander ‘lied’ uit Carmen, n.l. dat waarin de zigeunerinnen de kaarten schudden om iemand zijn lot te voorspellen. In Nols hoofd dreunt de destijds bij de opvoering gebruikte duitse tekst: Mische! mische!, ‘schud’ of liever letterlijk *meng.* Het begrip mengen schijnt hier een ironische toespeling op de niet tot stand gekomen, want onmogelijke, verbintenis tussen de rechterszoon en de zich prostituerende dienster uit de sociëteit in de Tuin. Alleen door de macht van de muziek konden Sousa en soezen, de beschaafde heimelijke rebellie van parasoldames en de radeloze, geheel anders geaarde opstandigheid van Cuperus' dochter, de moeder als natuurkracht en zieneres èn de moeder als mevrouw uit de ‘herenwereld’, vogels van de meest uiteenlopende pluimage, vrije vogels en gekooide siervogels, gras en bloemen en rotsen en water, de stralende zon en de zilveren tuinbollen (die als het ware op aardse, speelse wijze de volle maan bij klaarlichte dag in herinnering brengen), kellners, en heren die zonder het zelf te weten al deel hebben aan een godenschemering ... kon dat alles samensmelten tot een paradijs van klank, een wereld van koper, ‘mooier en eenvoudiger, ook vrolijker dan goud’, zoals Nol Rieske meent.

Voor het laatst in de roman komt Nol bij de Tuin, maar hij gaat er niet binnen.

> Schuin voor mij uit lag het oude park, eenzaam, barok opgehoogd, door vermaak ontheiligd, en toch een heiligdom van jaren her. Doordat de singel een flauwe bocht maakte, was het hoofdgebouw onzichtbaar. Wèl zag ik het ijzeren hek met de pilaren, waar de lange smalle straat uitkwam. Eens had ik daar als palfrenier op de bok gezeten, achter mij mijn moeder en drie van haar vriendinnen, die keuvelden, die lachten, die kleurige parasols hanteerden. Dan kwam het loket, en meteen verhief het park met zijn lanen zich tot hoogten, die een kind ternauwernood kon bevatten en die het bereikte langs vogelkooien en door struikgewas. Daar op die hoogten vormden kunstmatige rotsen een niet te strenge drempel naar een klein dal, en in dit dal was iets voorgevallen tussen kinderen, dat door niemand was opgemerkt dan door haar, die daar al een teken in had menen te zien. Waarschuwen kon zij mij niet, mòcht zij niet eens, want waarmee daar beneden een aanvang werd gemaakt, dat was het ongeneeslijke verdriet, dat nu mijn enige bezit was geworden, en dat ik niet eens meer zou willen missen, ook al zou, een van zijn hooghartige grillen volgend, een engel met een vurig zwaard het uit mij willen snijden. De hoge bomen hadden toegekeken daarbij, de muziektent met de blazers en de andere potsenmakers had toegekeken; de muziek had geschetterd, de soezen waren rondgereikt. Hoeveel bomen waren daar niet, die ik nog nimmer had aanschouwd, en nu in October waren zij zwart en vochtig en muf onder hun koperen gebladerte, zodat ik hun doodzieke geuren meende te ruiken waar ik stond. Als de zon onder was, zouden zij gaan ruisen en druppels afschudden. De vogels zouden gaan slapen, de fazanten, de pauw en de gans. De volgende ochtend zou er veel dauw op de rotsrand gevallen zijn.

Uit: Vestdijkkroniek 5, september 1974.



Eindnoten:

1. In Maatstaf 4/5, In memoriam S. Vestdijk, aug./sept. 1971.
2. De citaten uit *De koperen tuin* verwijzen naar de door de schrijfster gebruikte zesde druk (uitg. Nijgh en Van Ditmar).

W.J. van der Paardt

Het luilekkerland van een horlogemaker[*]

Over Vestdijks novelle ‘De verdwenen horlogemaker’

Vestdijk schreef *De Verdwenen Horlogemaker* in 1938 en het jaar daarop verscheen de novelle in de zesde aflevering van De Vrije Bladen. In 1946 werd het verhaal opgenomen in de bundel *Stomme Getuigen.* Verder achtte Vestdijk het verhaal kennelijk representatief genoeg om het een plaats te geven in de bloemlezing uit eigen werk *Door de Bril van het Heden* (1956). Weliswaar deelt Vestdijk in het voorwoord van zijn bloemlezing mee, dat een belangrijk selectie-criterium voor opname van de prozastukken de (geringe) lengte geweest is, maar die maatstaf kan althans voor *De Verdwenen Horlogemaker* niet bepalend geweest zijn: het verhaal telt, volgens de laatste druk, 26 pagina's en is daarmee een van de meer omvangrijke verhalen van Vestdijk. Zijn voorkeur voor de novelle moet dus op andere eigenschappen gebaseerd geweest zijn.

Is de voorkeur verklaarbaar? Ik meen van wel. In dit artikel hoop ik aan te tonen, dat *De Verdwenen Horlogemaker* thematisch overeenkomsten vertoont met ander werk van Vestdijk en dat de symboliek, die er in de lotgevallen van de horlogemaker schuilgaat, een problematiek verraadt, die Vestdijk kenmerkt.

Die lotgevallen van de horlogemaker Albertus Cockange lijken nogal ongewoon - al valt er over wat ‘gewoon’ is in verhalen uiteraard te discussiëren. Maar op zijn minst is het onzichtbaar worden van een horlogemaker een onalledaags gebeuren. Ook de manier waarop dit gebeurt is tamelijk raadselachtig.

Een klant overhandigt Cockange een ouderwets horloge, dat een dik stuk opgevouwen papier als inhoud blijkt te hebben. Ondertussen is Cockanges aandacht getrokken door een bleke, op de toonbank liggende hand, die een zeker ‘zelfstandig leven’ schijnt te leiden. Dan wijst de bezoeker Cockange op een vreemd schouwspel: de hand wordt onzichtbaar, lost op in het niets. Eenzelfde proces doet zich nu voor met Cockanges hand, arm en tenslotte met zijn gehele lichaam. De bezoeker verklaart: ‘U hebt de tijd gediend, nu wordt u door de ruimte uitgestoten. U moet terug naar de veelsoortige verwisselbare mogelijkheden en onmogelijkheden...’ (p. 281). Ook stelt hij Cockange voor een mysterieuze keus: ‘schrijven of geluiden maken’, en als Cockange, zonder dit zelf als een werkelijk kiezen te beschouwen, stamelend herhaald heeft: ‘Schrijven ... of...’ (p. 281), schrijft de klant iets op een couponnetje, dat hij op de toonbank legt. Daarop komt Cockanges vrouw binnen en vraagt de bezoeker waar haar man is, maar deze antwoordt: ‘Ab is er niet’ en verdwijnt, met achterlating van horloge en couponnetje, dat vervolgens door Cockanges vrouw in een rommelhoek gegooid wordt.

De onzichtbaar geworden horlogemaker begint nu een speurtocht door zijn huis. Zijn verdwijning blijkt niet de minste verstoring in de gang van zaken gebracht te hebben. Wel is er een assistent in zijn plaats gekomen die, constateert Cockange, veel van hem heeft overgenomen: zijn werk, zijn gedragspatroon, zijn kleding en ook zijn echtelijke plichten. Als Cockange daarna getuige is van een scène, waarbij zijn domme, haatdragende vrouw zijn oude vader, die blind en kinds is, kleineert en sart, tracht hij in te grijpen, maar zijn geschreven boodschap - in overeenstemming met de hem door de geheimzinnige klant gelaten keuze blijkt de onzichtbare Cockange te kunnen schrijven - wordt door zijn vrouw niet opgemerkt.

Cockange verlaat dan zijn huis en zweeft een tijdlang boven de stad, wat hem een gevoel van macht en bevrijding geeft. Toch keert hij na enige tijd terug en dan ziet hij, dat de toenadering tussen zijn jongste dochter en één van de drie studenten, die bij hem op kamers wonen, vormen heeft aangenomen, die niet voor misverstand vatbaar zijn: ‘straks zouden die twee gezichten zich losmaken om zich tot een gloeiend rode bol, stralen schietend, te verenigen’ (p. 298), luidt de freudiaans getinte voorspelling. Dat Cockange zijn dochter al eens gearmd met de student onder een paraplu - onmiskenbaar fallisch symbool - had zien lopen, had trouwens een waarschuwing moeten zijn.

---

[*] Overgenomen uit Vestdijkkroniek, 8 juni 1975

Als in trance slaat Cockange vervolgens inderdaad het liefdesspel gade, dat zijn dochter en de student op de ‘steeds bedenkelijker wippende canapé’ opvoeren. Geschreven waarschuwingen helpen ook hier niet: Cockange beseft eerst weer zichtbaar te moeten worden. Snel begeeft hij zich naar de winkel, waar hij geconfronteerd wordt met de assistent. Met zichzelf dus.

> Inderdaad stond de onzichtbare Albertus Cockange (...) daar te kijken als in een spiegel. (...) Het leed geen twijfel: het was de levende - zij het ook ietwat doodse -, het was de burgerlijk levende en van niets beroofde horlogemaker Albertus Cockange die daar voor hem stond
> (p. 302).
> De onzichtbare Albertus Cockange schrijft zijn laatste waarschuwing (‘Mijnheer, uw dochter wordt boven verleid’, p. 303) en verlaat dan voorgoed zijn huis.

Het aloude motief van de dubbelganger dus. Maar toch een merkwaardige variant, want de ‘echte’ horlogemaker, met wie de verteller zich het grootste deel van het verhaal identificeert, is onzichtbaar. De ‘lichamelijke’ Albertus Cockange, die ‘ontzielde man’, die ‘ledepop’ (p. 302/303) is de dubbelganger en dat houdt in, dat we hier, dacht ik, te maken hebben met een omkering van het literair-historisch bekende dubbelgangersmotief. De confrontatie tussen beiden vindt pas plaats aan het eind van het verhaal en met die confrontatie wordt de splitsing, de scheiding van de beide Cockanges definitief: reïntegratie is niet meer mogelijk.

Uiteraard dienen we ons nu af te vragen, wat deze scheiding van ‘lichaam’ en ‘ziel’ kan betekenen. Een scheiding overigens, die zich tot in de naam van de horlogemaker manifesteert. In de eerste vier letters van ‘Cockange’ lees ik althans een transscriptie van het Franse woord voor ‘haan’, welk dier een gebruikelijk symbool is van het lichamelijke, de mannelijke potentie. En met de laatste vier letters wordt een al even gangbare aanduiding van een onstoffelijke verschijning, van de geest zichtbaar. Aardig detail daarbij is, dat Cockange zich, omdat hij zijn heup pijnlijk gestoten heeft, vergelijkt met Jacob, die met de engel geworsteld heeft. (p. 284).

In zijn naam heeft Cockange zijn verschillende verschijningsvormen dus verenigd. Maar tevens lijkt me de associatie van Cockange met het land van Kokanje, luilekkerland, op zijn plaats. Daarop zullen we later terug moeten komen.

De onzichtbare Cockange verschilt intussen aanzienlijk van de zichtbare. De zichtbare horlogemaker is een niet bewust, mechanisch levend man. Hij verdringt datgene, wat er aan onrustbarends in zijn omgeving gebeurt. De houding van zijn vrouw tegenover zijn vader of het gedrag van zijn dochter laat hij niet tot zijn bewustzijn doordringen. Hij sluit zich volledig op in zichzelf en in zijn werk als horlogemaker. Hij leeft uitsluitend in zijn werkplaats, waar hij zelfs vaak zijn eten laat brengen en de nacht doorbrengt. De werkelijkheid ziet hij niet onder ogen en dat verklaart mede zijn onzichtbaar worden. ‘Niet willen zien’ wordt door een psychisch mechanisme vaker omgezet in ‘niet gezien willen worden’. Die relatie wordt in het verhaal zelfs uitdrukkelijk gelegd als de bezoeker Cockange voorhoudt: ‘U had ook stekeblind kunnen worden. Maar uw vaders blindheid was voldoende grond om bij u de andere weg te kiezen.’ (pag. 280). Met die uitspraak is tevens de functie van de oude vader in het verhaal nader aangeduid. De blindheid van de vader kan gezien worden als een houding ten opzichte van de realiteit, een poging die realiteit onschadelijk te maken. Opmerkelijk, in dat verband, is de passage op pag. 289, waarin gesuggereerd wordt, dat de ‘kindsheid’ van de oude man niets anders is dan een rol, waarmee hij de beangstigende werkelijkheid op afstand houdt (‘hij moest ze maar liever aan het lachen maken, dat kon hij wel’).

Dezelfde passage is ook vanwege het ‘point of view’ in het verhaal interessant: de verteller, die zich in de rest van het verhaal met Cockange vereenzelvigt of zich, alwetend, ‘boven’ hem verheft, vertelt hier vanuit het beleven van Cockanges vader. Deze verschuiving in het perspectief naar de personele verteltrant vanuit de vader, maakt het mogelijk de aard van diens kindsheid aan de lezer duidelijk te maken, maar omdat het de enige passage is in het verhaal, waarin het point of view in die zin verlegd is, gaat er, naar mijn indruk, nog een andere suggestie van uit. De identificatie van Cockange en de vader, met wie hij toch al veel gemeen heeft, wordt er door versterkt. De vader is voor Cockange in de eerste plaats het schrikbeeld van zijn eigen toekomst.

Cockanges ‘blindheid’ is dus een familietrekje en inderdaad: de jongste dochter Hilda is bijziend en draagt een bril. Ook zij maakt zich de gevaren van de realiteit niet bewust en zij zal dan ook onder het toeziend (geestes)oog van haar onzichtbare vader worden verleid, bij welke gelegenheid zij haar bril - uiteraard, mogen we nu wel zeggen - afzet.

Terug naar de horlogemaker zelf, wiens vermögen ‘zich te vereenzelvigen met de hem aangeboden uurwerken’ - ook een erfdeel van zijn vader - reeds op de eerste bladzijde wordt vermeld. Een identificatie die zover gaat, dat zijn lichaam ‘langzamerhand een mechaniek geworden is’ (p. 281). Hij dient de tijd, maar is zelf, als zijn klokken in de winkel, die alle een verschillende tijd aangeven, niet ‘bij de tijd’. Hij laat, als horlogemaker, als mens, de tijd voortbestaan en als zodanig gaat hij in die tijd op. In de loop van het verhaal wordt de vereenzelviging van Cockange met zijn klokken door een groot aantal, vaak humoristische details onderstreept. Ik noem er enkele. De frons op het voorhoofd van Cockange lijkt op het cijfer XII van een wijzerplaat (p. 301); als hij, onzichtbaar geworden, rondzweeft en daarbij tegen een klok opbotst, denkt hij: 'De klok, als ik naar de bliksem ga, dan ook een klok' (p. 283). En daarvoor had de bezoeker tegen Cockange gezegd:

> denk eens aan al die spiedende oogjes: de koperen raderen, het eeuwigdurende knipogen van de onrust, uw eigen ogen, u aanstarend uit steeds nieuwe horlogeglazen (...). Ik bedoel dit: allengs heeft u met al deze voorwerpen gemeen gekregen, dat u alleen nog maar bekeken kunt worden
> (p. 281).

De meest opmerkelijke parallel ondertussen, is die tussen Cockange en het oude horloge van de vreemde bezoeker. Het openen van dit horloge kan als een handeling gezien worden, die het blootleggen, het vrijmaken van Cockanges eigen innerlijk, zijn onzichtbare ik, weerspiegelt. Dat de inhoud van dit horloge een stuk opgevouwen papier is, 'verkreukeld aan de vier hoeken, waar het zich naar de oude vorm van het omhulsel had gevoegd' (p. 287), kan er op duiden, dat Cockange zijn persoonlijkheid altijd onderdrukt heeft, dat hij zijn ware aard heeft aangepast aan zijn uiterlijke bestaansvorm. Trouwens, het proces van onzichtbaar worden, de 'uittreding' van Cockange, loopt parallel met het vrijkomen van het stuk papier uit het horloge, een relatie, die tot in de woordkeus gedemonstreerd wordt: 'Hij merkte niet (...) dat het horloge naar de rand was geschoven, met het uitpuilende papier er nog maar *half* in.' En de direkt daarop aansluitende alinea: 'Wat hij zag was dit: de bleke hand (...) was nog maar een *halve* hand' (pag. 280 - curs, van mij; dvp).

Weliswaar betreft het hier de hand van de bezoeker - die tegenover Cockanges vrouw ten overvloede nog eens benadrukt dat het door hem meegebrachte horloge 'van Ab' is - maar ook tussen deze bezoeker en Cockange bestaan er enkele opvallende parallellen. Het openen en sluiten van zijn hand, die eentonige gebarentaal 'als om de aandacht te trekken of een teken te geven' (p. 277) zouden in verband gebracht kunnen worden met de 'insectachtige peuterbewegingen' (p. 278) van Cockanges eigen hand, die het horloge opent. Het is trouwens de rechterhand van de man die onzichtbaar wordt, zoals het direkt daarna ook de rechterhand van Cockange is, waar het proces van onzichtbaar worden inzet. En als de boosgeworden horlogemaker de bezoeker sommeert te vertrekken zegt deze: 'Ik wist, dat horlogemakers tegen zichzelf zijn' (p. 279).

Dit laatste zal dan tevens een aanwijzing zijn, dat het onzichtbaar worden van Cockange in zijn eigen belang is. De opmerking bewijst, dacht ik, niet noodzakelijk, dat er sprake is van een volledige identificatie van de horlogemaker en de bezoeker. Zo'n identificatie strookt namelijk niet met de ontmoeting van Cockanges vrouw en de bezoeker. Men zou kunnen veronderstellen dat de ontmoeting met de bezoeker zich uitsluitend in de fantasie (een droom?) van Cockange afspeelt, maar dat geldt evenzeer voor alle andere gebeurtenissen in het verhaal. Dat de bezoeker dienst doet als het gematerialiseerde geweten van Cockange is aannemelijk, maar tegelijkertijd is er in zijn optreden een zekere zelfstandigheid te bespeuren. Al wordt het niet-menselijke, onwerkelijke van zijn verschijnen wel weer geaccentueerd doordat zijn gezicht als 'volkomen nietszeggend, zonder verklarende mimiek' wordt gekarakteriseerd (p. 279). De bezoeker kan dan ook het beste worden gekenschetst als boodschapper of aanzegger, die het teken geeft van de naderende afsplitsing van Cockanges schijngestalte. De hand die zich opent duidt immers op verlossing, bevrijding. En dat deze boodschapper - Cockange heeft inderdaad met een engel (=boodschapper) geworsteld - tot driemaal toe aanspoort te kijken wat er met de hand gebeurt (p. 279) en even later Cockange eveneens drie keer voor de keuze ‘schrijven of geluiden maken’ stelt (p. 279, 280, 281), past geheel in dit welhaast klassieke beeld.

Het teken dat de bezoeker geeft is tevens een mene tekel

('U bent te ver gegaan, Albertus Cockange' -p. 281): Cockanges schuld is, dat hij te veel verdrongen heeft. Zijn onderbewustzijn zal zich nu in zijn onzichtbare gedaante vrijmaken. Als onzichtbare zal Cockange overigens op zijn beurt het mene tekel geven aan zijn vrouw, wanneer die de oude vader treitert. Cockanges onzichtbare hand schrijft dan de waarschuwing, waarmee zijn vrouw geoordeeld wordt.

In de onzichtbare Albertus Cockange wordt, beweerde ik, zijn onderbewustzijn actief. De onzichtbare Cockange maakt zich bewust wat de zichtbare heeft verdrongen, ziet, wat de zichtbare Cockange heeft geweten, maar nooit heeft willen zien. Het verdringingsproces is nu niet meer mogelijk: 'Of u kijkt of niet, het gebeurt toch', had de bezoeker ook gezegd (p. 279). De onzichtbare Cockange breekt met de gewoonte van de zichtbare, die het leven langs zich heen liet glijden. Een breuk met het verleden die in Cockanges denken tot uitdrukking komt in de merkwaardige tegenstelling: 'Ik ben geen horlogemaker meer, maar onzichtbaar' (p. 285). Tevens worden in de onzichtbare horlogemaker oude, lang gekoesterde gevoelens tot leven gewekt. In de scène waar hij de erotische gedragingen van zijn dochter observeert, wordt hij zich deze gevoelens, die hij al gestorven waande (dus heel verdrongen waren), bewust. Zulke gevoelens ontbraken in de relatie tot zijn vrouw, zoals blijkt uit het gedrag van de onzichtbare Cockange, wanneer hij de assistent met zijn vrouw in de slaapkamer ziet verdwijnen: zelf blijft hij er buiten staan, de sexualiteit is een routinehandeling van het 'lichaam' geworden, die met een diepgaand beleven, een volledige betrokkenheid van de 'ziel' niets van doen heeft.

Niet verwonderlijk is verder, dat de onzichtbare Cockange tevens het geweten is van de zichtbare. Zijn herinneringen blijken niet verbleekt (p. 285) en ook heeft de onzichtbare Cockange meer scrupules dan de zichtbare (p. 293). Hij voelt zich zelfs 'het geweten van een heel huisgezin' (p. 299). Wat de onzichtbare Cockange doet, heeft de zichtbare altij dnagelaten: hij onderwerpt zich aan een gewetensvol zelfonderzoek. Zichzelf doorgronden, ook in zijn relatie tot zijn huisgenoten, die hij van een afstand bespiedt, is zijn nieuwe taak. Wel boezemt die taak hem tevens angst in - zijn familieleden ziet hij als 'menselijke afgronden die men ontwijken moest'

(p. 293) - maar langzamerhand winnen de nieu wsgierigheid en de noodzaak van bewustwording het van de angst. Hij gaat steeds sterker de behoefte voelen de gevoelens van zijn huisgenoten te peilen, zich met hen te identificeren, 'met hun ogen te zien' (p. 293). Al blijft hij de gevolgen van een dergelijke vereenzelviging vrezen. Anders gezegd, hij vreest de ontleding van zijn eigen emoties, zoals hij het ontdekken van de waarheid vreest: het verval dat heerst in zijn huis, bederf in de vorm van dode vliegen, sigarettenas in het eten (p. 299); het gedrag van zijn vrouw; de aftakeling van zijn vader; de levenswandel van zijn dochter. De confrontatie met zijn vrouw, waarbij hij haar gevoelens, met name ten aanzien van zijn vader, kan vaststellen, vormt voor hem dan ook de aanleiding het huis voor enige tijd te verlaten.

Een - eerste - afscheid van de realiteit dus, een zich overgeven aan de vrije verbeelding. De angst voor het doorgronden van zijn vrouw is niet alleen de angst voor het zich bewust maken van haar ware aard, maar, in ruimere zin, een vrees voor de verraderlijke realiteit, waarvan zijn vrouw de voornaamste representant is. Zijn vrouw is in alles het tegendeel van de bijbelse Ruth, de vrouw die tijdens het catechiseeravondje in Cockanges huis onderwerp van gesprek is. Ruth, immers, wordt in het gelijknamige bijbelboek als een toonbeeld van liefde en toewijding jegens haar schoonmoeder ten tonele gevoerd. De vrouw van de horlogemaker toont tegenover haar schoonvader slechts haat en verachting. Haar bijbelse gezindheid is niet meer dan een uiterlijkheid, een voorwendsel. In werkelijkheid pleegt zij verraad ten aanzien van een mentaliteit als die van Ruth. Niet voor niets vergelijkt Cockange haar in zijn geschreven boodschap met Judas (p. 295). Als Cockange vervolgens het huis verlaat na de confrontatie met zijn vrouw en, na de ontmoeting met zichzelf in de winkel, uiteindelijk definitief vertrekt, moet dit, lijkt mij, geïnterpreteerd worden als een zich terugtrekken in een wereld van fantasie, die draaglijker is dan die van de realiteit. Dat het eveneens zijn vrouw is, die het couponnetje, het toegangsbewijs tot die andere wereld, in een rommelhoek gooit, is zowel een aanwijzing dat Cockanges vrouw het 'zieleleven' van haar man niets waard acht, als een teken dat de wereld van de realiteit die van de fantasie verwerpt. Bovendien bezegelt de vrouw van de horlogemaker met die handeling het lot van haar man. Een terugkeer naar de werkelijkheid, een integratie van twee tegengestelde werelden is eigenlijk al bij voorbaat onmogelijk gemaakt.

Die twee werelden worden overigens ook in de beschrijving van de ruimte, van het huis van Cockange met name zichtbaar gemaakt. Dit huis bestaat namelijk uit twee achter elkaar staande huizen, verbonden door een ingewikkeld stelsel van trappen en gangen. De voorkant is gereserveerd voor de winkel en de werkplaats beneden en de kamers van de studenten op de eerste verdieping. Een gang met gangdeur vormt de verbinding met het achterste gedeelte, het tweede huis, dat via een middentrap toegang geeft tot de woonkamer (p. 286).

Het zal duidelijk zijn, dat dit dubbele huis het dubbelleven van Cockange weerspiegelt. Winkel en werkplaats zijn het domein van de dagelijkse realiteit, waar de assistent, de lichamelijke Cockange zich ophoudt. Ook de kamers van de studenten op de bovenverdieping (en die studenten zelf) vertegenwoordigen die werkelijkheid. Dat de verblijven van de studenten boven het arbeidsterrein van Cockange gesitueerd zijn, komt overeen met het sociaal aanzien dat de studenten in de maatschappelijke werkelijkheid genieten. Cockanges vrouw en dochters hebben zich aan die werkelijkheid ondergeschikt gemaakt: zij dragen voedsel af en aan en reinigen kostpakken. Cockange zelf daarentegen had zich, voor zijn onzichtbaar worden, juist vanwege het hinderlijke lawaaierige gedrag van de studenten hoe langer hoe meer in zijn eigen werk opgesloten (p. 278).

De onzichtbare Cockange mijdt dan ook, bij zijn verkenningstochten door het huis, de winkel en de kamers van de studenten (p. 290/298), daar hij, met zijn onzichtbaar worden, van die werkelijkheid afstand gedaan heeft. Hij trekt zich bij voorkeur terug op de zolder in het achterhuis ('Hij (...) ging naar de zolder, waar zijn plaats was' - p. 291). Daarin komt tot uiting, dat de onzichtbare Cockange zich boven de realiteit verheven heeft - de winkel is nu een 'oord van helse verschrikkingen' voor hem (p. 290) - en zich terugtrekt in het privégebied der verbeelding. En in dit 'boven' (zolder) en 'onder' (winkel) is ook weer de hiërarchische relatie van de verschillende leefwerelden te herkennen.

In de onzichtbare Cockange zijn het onderbewustzijn, het geweten en de fantasie nauw met elkaar verbonden, maar dat is nog niet alles. In het verlengde van de fantasie ligt het vormgeven aan die fantasie, door middel van de creativiteit. Ook dat aspect manifesteert zich nu in de onzichtbare horlogemaker. Zijn onzichtbaar worden is tevens een opnieuw geboren worden, de geboorte der creatieve persoonlijkheid. De persoonlijkheid tevens die de onsterfelijkheid deelachtig kan worden: de eerste gedachte van de onzichtbare Cockange is, 'dat hij nu niet meer dood kon' (p. 283). De lichamelijke verschijningsvorm, de eigenlijke dubbelganger van Cockange, is daarmee getypeerd als de 'sterfelijke' en wordt dan ook herhaaldelijk met de dood geassocieerd - traditioneel kenmerk van het dubbelgangersmotief, overigens. De zichtbare Cockange is de 'doodse', 'ontzielde' ledepop (p. 302), die 'de dag omgedaan is' (p. 287), die zelfs 'met de grond gelijk gemaakt' is (p. 290). De zichtbare Cockange wordt, kortom, doodverklaard.

De ontdekking en ontplooiing van de creativiteit is zelfs het voornaamste aspect van Cockanges onzichtbare persoonlijkheid. Dat wordt, al weer, aangegeven door de geheimzinnige bezoeker. Hij stelt Cockange voor een noodzakelijke keuze: schrijven of geluiden maken. Spreken valt echter niet onder dit geluiden maken. Hoewel over de aard van die geluiden niets naders wordt meegedeeld, mag men, naar mijn mening, veronderstellen, dat er het maken van muziek mee aangeduid wordt. Cockange zou dan voor de keuze geplaatst worden welke uitingsvorm voor zijn creativiteit hem het meest passend voorkomt. De keus valt dan, misschien bij toeval, op het schrijven. In ieder geval wordt die keuze door Cockange niet bewust gemaakt. Eerder lijkt het de bezoeker zelf, die bepaalt op welke wijze de onzichtbare Cockange zich zal uiten. 'Schrijven lijkt mij voor een denkend wezen te verkiezen boven geluiden maken', had hij gezegd (p. 280), en Cockanges stamelende herhaling van zijn woorden worden door hem kennelijk als een keuze geïnterpreteerd (p. 281). Die keuze is hier derhalve min of meer van buiten af opgelegd. Een keuze, die zich aan de bewuste wil van de creatieve persoonlijkheid zelf heeft onttrokken.

Even een terzijde. Ik verraad natuurlijk geen geheim als ik in dit verband constateer, dat Vestdijk zelf ooit voor de keus gestaan heeft zich te ontwikkelen als schrijver of als musicus. Maar aan de andere kant valt die constatering hier eigenlijk buiten de orde, omdat de bedoelde keuze daarmee nog geen zin en functie binnen het verhaal zelf gekregen heeft. En die zingeving dient hier centraal te staan. Vestdijk was trouwens geen horlogemaker, bij mijn weten. (En zelfs dan nog!)

Als eenmaal geaccepteerd is, dat het schrijven van Cockange verwantschap vertoont met het auteurschap, kunnen veel gegevens van het verhaal in deze visie worden ingepast. De eerder geciteerde gedachte van Cockange: 'Ik ben geen horlogemaker meer, maar ik ben onzichtbaar' - alsof het belangrijkste bij dit alles niet zozeer zijn ongewone toestand was als wel de onverenigbaarheid van de begrippen onzichtbaar en horlogemaker' (p. 285), krijgt er, bijvoorbeeld, een dimensie bij. De tegenstelling horlogemaker - onzichtbaar verliest veel van zijn merkwaardigheid als men bedenkt, dat een schrijver in zijn werk heel goed de rol van de onzichtbare, alomtegenwoordige waarnemer kan vervullen. Cockange is inderdaad geen horlogemaker meer, want hij is schrijver geworden, zou de conclusie kunnen luiden.

In Cockanges aangehaalde gedachte klinkt overigens de echo na van de woorden van de bezoeker:

> U bent een horlogemaker, ja? U was een horlogemaker! U bent te ver gegaan, Albertus Cockange. U hebt de tijd gediend, nu wordt u door de ruimte uitgestoten. U moet terug naar de velerlei veelsoortige verwisselbare mogelijkheden en onmogelijkheden...' (p. 281).

Die laatste mededeling, op het eerste gezicht misschien ietwat onduidelijk, wint aan betekenis als we er van uitgaan, dat er de mogelijkheden van de schrijver mee aangeduid kunnen zijn. Een schrijver kan het verleden van anderen zowel als dat van zichzelf in zijn werk naar zijn hand zetten en zo zelf opnieuw beleven. Wat gebeurd is en wat niet gebeurd is (maar eventueel óók had kunnen gebeuren) zijn voor de schrijver inderdaad verwisselbare mogelijkheden. Hij kan verder volledig verzonnen gebeurtenissen uit het leven van verzonnen personen werkelijkheid laten worden. Zijn mogelijkheden zijn velerlei en veelsoortig. Maar ook kan hij onmogelijkheden mogelijk maken. Hij kan, bijvoorbeeld, desnoods een horlogemaker onzichtbaar laten worden. Mogelijkheden en onmogelijkheden zijn eveneens verwisselbaar.

De draagwijdte van de mededelingen van de bezoeker ontgaat Albertus Cockange aanvankelijk. Pas na verloop van enige tijd herinnert hij zich de woorden van de bezoeker en brengt hij zijn mogelijkheden in praktijk. 'Een aandrift volgend' begint hij te schrijven 'met wellust' en met 'ijdel zelfbehagen', (p. 287), als iemand die een pas ontdekt talent ontwikkelt en daarvan geniet. Aan het 'beschrijven' van de buitenwereld is hij voorlopig echter nog niet toe. De buitenwereld schrikt hem af en boezemt hem angst in: het regent dan ook, buiten. Maar bovendien: 'Meer dan iets anders bond deze schrijfoefening hem de eerste weken aan het huis' (p. 287). Waarbij de term 'schrijfoefening' in combinatie met de tijdsaanduiding een aanwijzing temeer zou kunnen zijn, dat Cockange een creatief talent oefent.

Nog een ander detail wijst er op, dat de schrijvende Cockange veel met een auteur gemeen heeft. Het feit namelijk, dat de door hem geschreven woorden 'aan zijn macht onttrokken' zijn (p. 287). Het eenmaal geschrevene kan niet meer ongedaan gemaakt worden. Een geschreven tekst gaat een eigen leven leiden, waarop de schrijver zelf geen vat meer heeft. Voor elke schrijver geldt, dat zijn werk publiek eigendom wordt en wat het publiek met zijn werk doet - en zelfs, of er wel een publiek zal zijn - heeft hij niet in de hand. Het geldt ook voor Cockange. In hoeverre zijn geschreven boodschappen effect sorteren op zijn directe omgeving, wordt hem niet duidelijk. Van die beperking is hij zich wel degelijk bewust: hij beseft 'hoogstens zijn bevindingen ergens (te kunnen) opschrijven, en dan moest hij maar afwachten of men hiermee rekening hield' (p. 290). En als Cockange merkt, dat zijn geschreven waarschuwingen aan zijn vrouw en dochter door hen niet worden opgemerkt, trekt hij daaruit de conclusie, dat slechts zijn lichamelijke aanwezigheid, zijn zichtbare verschijningsvorm invloed op de direkte levensomstandigheden kan uitoefenen. De 'schrijver' in hem is daartoe kennelijk niet in staat.

Maar tegenover deze onmacht om op de dagelijkse gang van zaken invloed uit te oefenen, staat het machtsgevoel van Cockange als hij de mogelijkheden beseft die hem als onzichtbare zijn gegeven.

> Daar lokte de buitenwereld en de ongelooflijke avonturen waartoe zij een onzichtbare (...) in staat stelde (...): nu kon hij alles zijn en iedereen; iedereen en niemand. Hij kon alle mensen van zo dichtbij als hij maar wilde op de vingers kijken (...); alles wat ze zeiden en deden en schreven, hoe ze intrigeerden, - de staatslieden, de politiek! - hoe ze minden en haatten, en wat niet al; kortom het verstand stond er bij stil. En dan, tenslotte (...), zou hij alles wat hij te we ten kwam, wat hij gezien had en afgeluisterd, misschien kunnen opschrijven...
> (p. 287).

Het citaat behoeft, dacht ik, nauwelijks commentaar. Cockange leeft zich hier in op een wijze, die de schrijver in hem verraadt. Alleen een schrijver is in staat alles en iedereen als onzichtbare te observeren en te beschrijven. Alleen de schrijver is tegelijkertijd iedereen en niemand: elk van de personages die hij schept, en toch zelf afwezig. Zoals het ook alleen een schrijver mogelijk is, zich, net als de onzichtbare Cockange, 'in drie vertrekken tegelijk' te bevinden (p. 284): een kwestie van perspectief. (Alweer drie: er zijn drie studenten, verzorgd door drie vrouwen, drie klanten waden door de onzichtbare Cockange heen; de bezoeker stelt Cockange driemaal voor de keuze 'schrijven of geluiden maken'. Ook de getalssymboliek in Vestdijks werk is de moeite van het onderzoeken waard).

Tegenover de dorre plichtmatigheid, de tot automatisme verworden sociale opstelling van de lichamelijke Cockange, staat dus de almacht van zijn 'artistieke' persoonlijkheid. Voor hem is de wereld er een van 'ongelooflijke avonturen' en die wereld moet zijn ware luilekkerland zijn. In dat gebied van de gefantaseerde mogelijkheden kan hij zich pas thuisvoelen. Daar is hij zich bewust van zijn macht, die hem in de hem omringende realiteit niet gegeven is. Daar ook ligt zijn bestemming, hetgeen hij beseft als hij zichzelf in zijn lichamelijke situatie heeft gadegeslagen. Hij komt dan tot het inzicht dat zijn onzichtbare en zichtbare verschijningsvorm geen eenheid kunnen vormen en kiest voor de onzichtbare bestaansvorm. Hij doet daarmee afstand van zijn sociaal handelende persoonlijkheid, die hem vreemd geworden is, die slechts een omhulsel is van zijn ware wezen. De zichtbare Cockange is niets meer dan een assistent, iemand die 'terzijde staat', een gedaante waarmee men zich behelpt. En bij de laatste confrontatie met zichzelf, een confrontatie die als een katharsis wordt beleefd ('Voor het eerst begreep hij alles van zijn leven, en waarom het deze veranderingen had moeten ondergaan, - deze nieuwe verandering vooral, die was alsof hij opnieuw onzichtbaar, nòg onzichtbaarder, was geworden (...), met een schok in één moment verreind' - p. 302), beschouwt hij zijn lichamelijke aanwezigheid definitief als een oneigenlijke: de zichtbare horlogemaker is voor de onzichtbare een vreemde, een 'mijnheer' geworden. Hij kan zich gaan wijden aan zijn nieuwe taak in zijn 'onzichtbare' functie. Hij verlaat zijn huis en de dagelijkse werkelijkheid voorgoed en verdwijnt in het luchtruim, op weg naar het luilekkerland, dat zijn naam hem beloofde.

De thematiek van *De Verdwenen Horlogemaker* heeft, volgens het hierboven geschetste beeld, enkele kenmerken gemeen met ander werk van Vestdijk.

Het conflict tussen de in de sociale werkelijkheid handelende en de op eigen innerlijk leven gerichte persoonlijkheid is al aanwezig in Vestdijks eerst gepubliceerde roman. *Terug tot Ina Damman.*

In die roman is Ina Damman niet zonder meer de onbereikbare geliefde, maar vooral een exponent van een ongenaakbare, vijandige werkelijkheid. Op die 'reële' werkelijkheid heeft Anton Wachter geen vat. Hij wordt door Ina Damman verstoten, zoals hij daarvoor werd verstoten door de school en de schooljongens. Het 'terug' van Anton Wachter betekent dan ook een verlaten van die onhanteerbare realiteit, die wordt ingeruild tegen de zuivere innerlijke werkelijkheid: het zich eigen gemaakte beeld van de geliefde, waaraan hij zich onwankelbaar trouw kan verklaren.

Er is in verscheidene publicaties op gewezen, dat deze thematiek, in zijn verschillende Varianten, een hoofdmotief in Vestdijks werk vertegenwoordigt. Alleen al in Vestdijks poëzie kan men de poging twee tegengestelde polen in de persoonlijkheid te integreren, herhaaldelijk registreren. Die polen zou men kunnen omschrijven als het tot 'inkering' geneigde individualisme enerzijds, en het op de buitenwereld gerichte sociale streven anderzijds. Het is duidelijk, dat dit motief eveneens een rol speelt in *De Verboden Horlogemaker.*

Maar men zou nog verder kunnen gaan.

De onzichtbare Cockange bevindt zich in een geïsoleerde positie. Zijn 'schrijverschap' is aanvankelijk een poging tot verlossing daaruit, een poging de communciatie met de realiteit te herstellen. Maar zijn keuze het huis voorgoed te verlaten is een bewuste keuze. Een keuze voor het talent, om Vestdijks woorden uit de beroemde brief aan Marsman aan te halen, waarbij de alledaagse werkelijkheid wordt overgelaten aan een desnoods minderwaardige persoonlijkheid. Daarmee wordt echter het isolement van beide persoonlijkheden bevestigd.

We bevinden ons hier op zijn minst in de buurt van het motief van de toeschouwer-kunstenaar, wiens sociale wezen, zijn neiging zich in 'de ander' terug te vinden, gerelateerd wordt aan, maar ook in een zekere gespannen verhouding verkeert met het kunstenaarschap, uit welke spanning het isolement voortvloeit. We kunnen hierbij denken aan een roman als *Het Glinsterend Pantser.* Verder roept Cockanges houding ten aanzien van de verleiding van zijn dochter, waarvan hij getuige is 'zonder enige andere wens dan te zien, alles te zien' (p. 299), associaties op met de roman *De Ziener*, waarin de toeschouwer, de voyeur en de scheppende persoonlijkheid een en dezelfde zijn. Misschien is zelfs de vraag wel interessant welke roman van Vestdijk we zouden kunnen noemen, waarin het motief van de op enigerlei wijze 'gespleten' persoonlijkheid geen rol speelt.

Het zou uiteraard onjuist zijn te beweren dat de verschillende facetten van de hier gesignaleerde problematiek in *De Verdwenen Horlogemaker* reeds definitief aan de orde werden gesteld. Wat Vestdijk aan de orde stelde was bij voorkeur nimmer definitief en een deel der genoemde thema's en motieven treedt in *De Verdwenen Horlogemaker* minder uitgesproken op de voorgrond dan in ander werk van Vestdijk. Het ging er mij slechts om aan te tonen, dat de Vestdijklezer in *De Verdwenen Horlogemaker* materiaal aantreft, dat herinneringen oproept aan ander werk van de auteur. Werk bovendien, dat door velen gerekend wordt tot het beste wat Vestdijk schreef. Zodat gezegd mag worden, dat de horlogemaker Albertus Cockange niet voorgoed uit het oog dient te worden verloren.

De paginering van De Verdwenen Horlogemaker in dit artikel verwijst naar de 7e druk in: S. Vestdijk, Verzamelde Verhalen, Amsterdam 1974.

L.G. Abell - Van Soest

Meneer Visser's droom*

Hoe langer hoe meer raak ik er van overtuigd dat Vestdijk ons een erfenis heeft nagelaten die zijn weerga in de literatuur niet vindt. Er viel ons een veelheid en verscheidenheid van prominente werken ten deel, - niet alleen romans, novellen, gedichten en essays, - maar ook een diepgravend wetenschappelijk werk: een psychologische beschouwingswijze van uit een nog niet beproefde invalshoek.

Een invalshoek vanuit de angst. Vestdijk heeft zijn ideeën omtrent de mens en zijn angsten neergelegd in 'Het wezen van de angst'. Hiermee wil natuurlijk niet gezegd zijn dat de psychologie (en de filosofie) de angst tot nu toe ongemoeid hebben gelaten. Vestdijk laat ons in 'Het wezen van de angst' wel anders zien: hij steunt zelfs voor een groot deel op wat anderen over de angst hebben neergelegd in hun door hem bewonderde werken. Freud, Kierkegaard, Heidegger, Sartre, om maar enkelen te noemen. Maar Vestdijk heeft, zoals gezegd, een anere invalshoek beproefd. Een invalshoek met verrassende uitzichten, zó verrassend, dat de geïnteresseerde lezer plotseling ervaart dat hij Vestdijk's angstheorie kan toetsen aan het eigen psychische gebeuren, én aan dat van anderen, - van álle anderen, van alle tijden.

Voor we op deze theorie ingaan - heel beknopt uiteraard - zou ik er op willen wijzen dat Vestdijk de angst in een zo breed mogelijk verband wil plaatsen. Angst, niet alleen als een ineénkrimpende reactie op direct gevaar, maar ook als een onlustgevoel. Angst manifesteert zich in een breed scala van onlustgevoelens, van vage onvrede tot worgende angst.

Vestdijk's angstheorie berust op wat hij de *polarisatietheorie* heeft genoemd; hij wil hiermee aanduiden dat de angst een emotie is met een polariserend effect. De allereerste reactie op een hevige angst is een contractie: men krimpt inéén. (Voor de duidelijkheid maken we hier gebruik van een sterke angst, bij zwakke angst is de contractie wel aanwezig maar niet uiterlijk waarneembaar). Het contractie-effect wordt gevolgd door een expansie-effect. Angst is de *enige* emotie die zulk een polariserend effect heeft. Dit is ook wel voor de hand liggend; bij een plotseling dreigend gevaar in de vorm van een slag of stoot krimpen we inéén om vervolgens weg te snellen, terug te slaan of de agressor tot kalmte te manen.

Contractie - expansie. Contractie door angst, expansie door wat Vestdijk 'anti-angst' noemt; hij bedoelt hiermee dat er van de angst een prikkel uitgaat om er iets tegen te doen, een polariserende prikkel.

Angst treedt op wanneer ons leven in gevaar komt. Ons leven, - wat subtieler uitgedrukt onze veiligheid, onze zekerheden, onze *individualiteit.* De dreiging gaat altijd uit van een object, en dat object is in de meeste gevallen de medemens. Onze intermenselijke verhoudingen geven dikwijls aanleiding tot onlustgevoelens, conflicten, haat- en wrokgevoelens, enz. Sommige angstobjecten wijzen niet in de richting van een medemens, de dood bijvoorbeeld, een sterk angstobject voor velen van ons, maar wanneer wij, met Vestdijk, de doodangst aan een nadere beschouwing onderwerpen, dan blijkt deze uit mengemoties te bestaan waar de medemens wel degelijk bij betrokken is. Naast angst voor de doodsstrijd, met pijn en benauwenis, is er de angst om gelieven en vrienden te moeten achterlaten, de angst om een onafgemaakte taak, de angst om die ons lief zijn te moeten verliezen. Maar deze meng-emoties worden toch als 'einheitlich' ervaren en onder de noemer doodsangst gebracht.

---

* Uit: Vestdijkkroniek 23, maart 1979[1.]

Vestdijk onderscheidt vier angstobjecten: *de dood, de sexualiteit, het bovennatuurlijke* en *de gewetensangst.* De sexualiteit moet in een ruim verband worden gezien; een verband waarbij álle erotische gevoelens betrokken zijn, - dus liefde voor het andere geslacht zowel als ouder- en kinderliefde, liefde (bewondering, verering) voor een vriend of meester zowel als liefde voor een vriend in nood. Het bovennatuurlijke en de gewetensangst noemt Vestdijk morele angsten, omdat er eisen aan ons worden gesteld door een autoriteit waar tegenover wij tekortschieten. De autoriteit vertegenwoordigt in het geval van het bovennatuurlijke een symbolische aanduiding van een medemens, een volmaakte medemens, een utopische gestalte in de vorm van een goddelijke almacht, en in het geval van de gewetensangst een menselijke autoriteit. De goddelijke almacht, God dus, en de menselijke autoriteit stellen eisen aan ons waarin wij dikwijls tekortschieten, en dit tekortschieten veroorzaakt angst, vooral bij nauwgezette en scrupuleuze naturen.

Wij reageren, zoals Vestdijk zegt, op de angst met ‘anti-angst’. De ‘anti-angst’ heeft altijd tot doel de aangebrachte schade aan de individualiteit te herstellen. De ‘anti-angst’ kan de vorm aannemen van *liefde*: we trachten de aanvaller zachter te stemmen, hem tot redelijkheid te bewegen, - van *ulucht*: letterlijke vlucht of figuurlijke, - vlucht in ziekte, in arbeid, in verdringing, in bedwelming door alcohol, drugs of sex, - en van *agressie*: ook weer letterlijke agressie of figuurlijke; lichamelijk geweld of haat- en wrokgevoelens. We kunnen bijvoorbeeld een kortdurend genoegen smaken aan het in gedachten vervloeken van degene die ons gekwetst heeft. Van al deze reacties is de liefde de beste ‘anti-angst’. Vestdijk noemt verder nog de zelfliefde en de zelfbeheersing, maar de door ons genoemde zijn de meest voorkomende.

Dit uiterst beknopte schema van Vestdijk's angstheorie vatten we samen: de angst, altijd uitgaande van een *object* (bijna altijd de medemens), treedt op wanneer onze individualiteit in gevaar komt. De angst brengt een polarisatie in onze emoties teweeg, een polarisatie in angst en ‘anti-angst’, of in *contractie* en *expansie.* De ‘anti-angst’ of het expansie-effect manifesteert zich als *liefde, vlucht* of *agressie.*

Tot nu toe hebben we alleen over het angstobject gesproken. We spraken over de angstige, het angstige subject nog slechts in algemene zin: we spraken over zijn reactie op het angstobject, die *altijd* een polarisatie in angst en ‘anti-angst’ te zien geeft. Maar we willen meer weten over het angstige individu. In de eerste plaats:ként hij zijn angstobject, wéét hij voor wie hij bang is? Als hij een moordenaar tegenover zich heeft is het duidelijk genoeg, hij weet op wie hij zijn ‘anti-angst’ moet richten. Hij kan trachten de boze bedoelingen af te wenden, hij kan vluchten en hij kan aanvallen. Maar bij subtielere angstobjecten, - de sexualiteit bijvoorbeeld of de gewentensangst, wanneer de individualiteit niet rechtstreeks bedreigd wordt, en de angst aantreedt als vage onvrede, is het soms moeilijk om te bepalen waar dit onlustgevoel, de onrust, de onzekerheid, de treurigheid, het schuldgevoel, etc. zijn oorsprong vindt. Het hebben dat in verband staat met de kolonel, - anders zou hij niet met zulk een grondeloze haat zijn ‘anti-angst’ op de schim richten. ‘Mijn jeugd’, zegt Visser in een van zijn monologues intérieurs, ‘niets anders dan die dikke blauwe bast met gouden knopen en witte snorren erboven: daarachter gaat alles schuil. Alles.’ De kolonel staat als een blauw obstakel zijn vroegste herinneringen in de weg. Hij is pas op zijn tiende jaar bij zijn oom in huis gekomen, na de zelfmoord van zijn vader. Niets van die eerste tien jaren is in Visser's bewustzijn achtergebleven; de kolonel is bij de terugblik een onoverkomelijke, blauwe versperring. Maar uit zijn onderbewustzijn zijn de herinneringen niet verdwenen! In zijn dromen komen ze te voorschijn, de beelden van zijn vroegste kindertijd. En zijn verdrongen angst voor de kolonel. We gaan ons met Visser's dromen bezighouden om te zien welk angstobject hij verdrongen heeft en welke beelden de kolonel verspert.

Niet minder dan vier maal krijgen we te maken met Visser's dromen. Het boek begint met een droom, even voordat hij ontwaakt, en 's middags, na zijn copieus middagmaal valt hij op de zonbeschenen zeedijkhelling in slaap terwijl zijn gedachten via een monologue intérieur in opwellende beelden uit zijn onderbewustzijn overgaan. De derde droom heeft hij als hij vóór het avondbezoek op zijn bed in slaap valt en met de laatste droom, die 53 bladzijden beslaat, wordt de roman besloten. In deze laatste droom treedt Visser's onderbewustzijn volledig onthullend aan de dag. Het is vooral de laatste droom die ons zal bezighouden.

In deze droom komen, zoals gezegd, de beelden uit Visser's onderbewustzijn naar boven die hij verdrongen heeft. In de droom kan hij niet, zoals overdag, waakzaam op de bres staan om ieder angstobject, of vermeend angstobject met zijn agressie te ontkrachten.

Overdag houdt hij de angstobjecten op een verre afstand door toe te slaan al vóórdat ze zich als angstobjecten gemanifesteerd hebben, zodat we voornamelijk een expansie-effect waarnemen: zijn abnormale agressie. Maar in de droom treden de angstobjecten naderbij. Zijn agressie blijft zeker ook in de droom actief; hij is nu eenmaal een extreem machtstype, maar hij kan de verdrongen angstobjecten die oprijzen uit zijn onderbewustzijn, niet tegenhouden. Daarom kunnen we in de droom het polarisatie-effect van de angst veel beter waarnemen.

De droom is in te delen in drie fasen, waarmee we drie lagen van het onderbewustzijn zouden kunnen aanduiden. In deze fasen worden al Visser's emoties geprojecteerd in uiterst groteske beelden. In de eerste fase komen de emoties te voorschijn die aan de oppervlakte liggen, emoties die ook in het bewustzijn aanwezig zijn en waarmee we reeds kennis hebben gemaakt. In de tweede fase woelt het onderbewustzijn de verdrongen angstobjecten op, waarbij de angst- en ‘anti-angst’ emoties dramatische vormen aannemen. In de derde fase onderwerpt Visser zich aan de liefde; dan is er geen angst meer en ook geen ‘anti-angst’. We gaan de drie fasen stuk voor stuk bekijken.

De eerste fase kunnen we als een inleiding zien. Tijdens zijn nachtelijke wandeling door de stad, als Visser de dokter gaat halen voor zijn vrouw, merkt hij over buitengewone vermogens te beschikken. Hij kan gemakkelijk door de ramen van de eerste verdieping naar binnen spieden door de abnormale lengte die zijn lichaam heeft aangenomen. Bovendien is hij in staat om alle intieme liefdesrelaties te verstoren. Hij voelt zich als Satan, die zijn ijskoude zaad uitstrooit over alles wat naar vertedering of toenadering zweemt, en dit vermogen schenkt hem een mateloze voldoening. De abnormale lengte in zijn droom ontleent Visser aan zijn machtsdrift en het vermogen om alle liefdesrelaties te verstoren aan zijn abnormale agressie. De voldoening over deze magische vermogens laat ons zien hoe verziekt Visser's machtsdrift functioneert. In groteske beelden treedt Visser's extreme machtsdrift aan het licht, en zijn abnormale agressie, veel duidelijker dan overdag.

In de tweede fase krijgt de droom de vorm van een gericht. Het is een gericht waarin Visser zal worden berecht. Dat wil natuurlijk zeggen een gericht waarin Visser zichzelf berecht, want in zijn onderbewustzijn weet hij wel degelijk dat hij zich schuldig maakt aan onmenselijk gedrag. Hij projecteert het gericht in het cargadoorskantoor van een van zijn bittertafelvrienden; de ruimte is er sterk veranderd; die is veel groter en onoverzichtelijker geworden.

(Ik kan er hier misschien op wijzen dat ook de tijd niet meer te bepalen is; de droom begon met een verwarring omtrent het juiste uur. Typerend voor de droom is het vreemd worden van ruimte en tijd). Visser roept een uiterst rommelig en luidruchtig theaterstuk tot leven, ongeveer in de vorm van een tribunaal uit de tijd van Robespierre, zijn verbleekte held, aan wie hij zich zoveel jaren gespiegeld heeft. In het tribunaal laat hij de Lahringer ingezetenen die hij de afgelopen dag heeft ontmoet, of aan wie hij heeft gedacht een rol spelen. Mr. O Elske, de rechter, - deze ontleent zijn naam aan twee figuren uit Visser's leven: notaris Elskamp, bij wie hij het vak poogde te leren in zijn jonge jaren, en oude Elske, de zonderlinge vrouw die zich door de schooljeugd liet treiteren om het medelijden en de verontwaardiging van de voorbijgangers wakker te roepen, - die dus als het ware een *schuld* liet vaststellen en een *oordeel* liet vellen, de taak van een rechter, - deze mr. O. Elske brengt niet minder dan 14 delicten aan het licht waaraan Visser zich heeft schuldig gemaakt. We kunnen deze delicten allemaal terugvinden in de gebeurtenissen en in Visser's gedachtenspinsels van de afgelopen dag. Het is in verband met de tijd niet mogelijk om ze hier op te sporen, maar het is boeiend puzzelwerk voor de geïnteresseerde lezer. Tijdens het voorlezen van de beschuldigingen klinken er kreten op van de tribune en er worden rotte eieren en afgekloven beenderen naar Visser geworpen.

Gedurende de gehele terechtzitting kunnen we uit de (door Visser zelf) geprojecteerde reacties van de tribune zijn emoties aflezen; we kunnen om zo te zeggen stand van zaken omtrent zijn angst- en ‘anti-angst'toestand bijhouden. Wanneer de tribune juicht en hem bijvalt duidt dit op een stijgend zelfgevoel, op succes door ‘anti-angst’. Wanneer de stemming zich tegen hem keert, duidt dit op een toenemende dreiging van het angstobject. Het is een moeilijke opgaaf voor de lezer om voortdurend in het oog te houden dat Visser álles projecteert; hij staat als slachtoffer middenin een spektakelstuk dat hij zelf ontworpen heeft. We moeten ons bij het volgen van de droom steeds realiseren dat dreiging van het angstobject een dreigende tribune te zien geeft, en dat dit duidt op een contractie-effect bij Visser, - en dat succesvolle ‘anti-angst’ een juichende tribune te zien geeft, en dat dit duidt op een expansie-effect.

De rechters, de ordebewaarders en de getuigen projecteert Visser omdat hij met een deel van zijn wezen weet dat hij schuldig is. Dit deel van zijn wezen wordt door hem overdag streng onder controle gehouden, maar in de droom is hij er geen meester over. Het deel van zijn wezen dat zich met alle kracht verzet tegen de beschuldigingen, is de agressieve Visser die wij kennen van de afgelopen dag, de Visser die zijn angstobjecten aanviel nog voordat ze zich als zodanig ontpopt hadden, of beter: die angstobjecten aanviel die geen angstobjecten waren. We zullen tijdens het volgen van het proces een hulpconstructie aanbrengen voor de duidelijkheid. We volgen hiermee enigszins het voorbeeld van Vestdijk, die in ‘Het wezen van de angst’ de verschillende expansieve reacties voor de duidelijkheid uit verschillende ‘Ik’ instanties laat voortkomen, waarbij onvermijdelijk deze ‘Ik’ instanties te persoonlijk worden voorgesteld. Ze vormen natuurlijk samen de gehele persoonlijkheid, Vestdijk wijst hier nadrukkelijk op. Wij willen iets dergelijks doen met Visser, waarbij we er óók op wijzen dat er één persoonlijkheid is: Visser. Het deel van Visser's wezen dat de schuld en de angstobjecten te voorschijn roept noemen we de *onbewuste Visser*, en het deel dat er zich tegen verzet de *dagelijkse Visser.* Op die manier wordt de gang van zaken bij het proces geheel begrijpelijk.

kan zó moeilijk zijn dat men hopeloos verward raakt in zijn emoties en de hulp van een arts of psychiater nodig heeft om weer in het juiste spoor te komen. Vaak is er dan sprake van een verdrongen of vergeten angstobject, lang geleden, vaak al in de prille jeugd, weggezakt in het onderbewustzijn. Ook kan de angstige zijn ‘anti-angst’ op een verkeerd object richten. Of hij kan zijn angstobject als een ‘verschijnsel’ opvatten en het ‘verschijnsel’ met zijn ‘anti-angst’ bestrijden. Angst voor een treinkapende Zuid-Molukker bijvoorbeeld maakt álle Zuid-Molukkers dubieus. Het is duidelijk dat het bepalen van het angstobject voor het angstige individu lang niet altijd eenvoudig is. In de tweede plaats zouden we willen weten welke factoren een rol spelen bij de keuze van de ‘anti-angst’. We spraken - mét Vestdijk - reeds uit dat liefde verreweg de beste kansen biedt om de angst doelmatig te bestrijden; beter dan de vlucht, die tenslotte het angstobject ongemoeid laat en alleen de angstige de mogelijkheid biedt om van zijn angst minder last te hebben. Betere ook dan de agressie, die wel het angstobject onschadelijk maakt, maar erg gemakkelijk nieuwe angstobjecten te voorschijn roept. Als men bijvoorbeeld een belager heeft neergeslagen, treden er nieuwe belagers aan. Liefde is dus de beste ‘anti-angst’, maar is iedereen in staat om liefde altijd te laten prevaleren? Bij een driftige natuur zal agressie het eerst aan bod komen, en bij een verlegen, teruggetrokken natuur zal de vlucht zich als eerste mogelijkheid aanbieden. Voor liefde is een zekere bereidheid nodig, een aangeboren wijsheid, lankmoedigheid. Het is duidelijk: een zeer belangrijke rol bij het kiezen van de ‘anti-angst’ speelt het *karakter*, de karakteraanleg. De *opvoeding* kan de karakteraanleg niet veranderen, maar wel beïnvloeden. Het karakter en de opvoeding zijn de factoren die bepalend zijn voor de keuze van de ‘anti-angst’.

Vestdijk heeft in *Het wezen van de angst* niet alleen de angst diepgravend onderzocht en van letterlijk álle zijden belicht, - hij heeft bovendien een hoofdstuk gewijd aan de angst in de moderne literatuur. Hij heeft zijn angsttheorie (polarisatietheorie) getoetst aan romanfiguren van verschillende belangrijke schrijvers, te weten: Poe, Meyrink, Rilke, Kafka, Dostojefski, Proust en Sartre. De resultaten zijn onthullend; de raadselachtige verschijningen en de vreemde handelingen en gedachten van hun romanhelden worden door Vestdijk's theorie geheel begrijpelijk. Wat zouden wij dus beter kunnen doen dan één van Vestdijk's vreemdste, eigen romanfiguren: Meneer Visser uit ‘Meneer Visser's hellevaart’[2.] te belichten met zijn eigen angsttheorie? Wanneer het ons lukt om meneer Visser's *angstobjecten* op te sporen, en te zien welke ‘*anti-angs*’ hij er tegenover stelt, zal het ons duidelijk worden waarom deze man zich zo vreemd, men kan gerust zeggen gestoord gedraagt. Het spreekt vanzelf dat we met ons beknopte overzicht minder genuanceerd te werk kunnen gaan dan Vestdijk zelf, die álle facetten van de door hem ontworpen angsttheorie benut om ze aan de romanfiguren van genoemde schrijvers te toetsen.

We zien ons dus voor de taak gesteld om Meneer Visser's angstobjecten op te sporen en zijn ‘anti-angst’ te bepalen, en we doen dit met de gegevens die de roman ons verschaft. Deze gegevens zijn verspreid over het gehele boek. We willen eerst ons oog richten op meneer Visser's ‘anti-angst’. Wanneer we zien op wie deze gericht wordt, kunnen we proberen zijn angstobjecten te ontdekken. Want Visser heeft deze, zoals we zullen zien, voor een groot deel verdrongen. Het wordt meteen al duidelijk dat liefde als ‘anti-angst’ bij hem geen enkele kans krijgt. Agressie is zijn voornaamste ‘anti-angst’. Waarom is dit zo? Hoe is Visser's karakter, hoe was zijn opvoeding? Vestdijk maakt bij deze roman veelvuldig gebruik van de zogeheten monologue intérieur, om een zo zuiver mogelijk beeld van Visser's karakter te ontwerpen, en dat komt te voorschijn als een karakter met een extreme machtsstructuur. Wat zijn opvoeding betreft, na zijn tiende jaar is hij opgevoed door een broer van zijn moeder, een kolonel met een mogelijk nóg extremer machtsdrift. In de wrede, autoritaire oom met sadistische neigingen en de tienjarige, lastige neef zien we twee machtsfiguren tegenover elkaar geplaatst, in een ál te ongelijke verhouding. Geen wonder dat het kind Willem Visser in een voortdurende angst leefde voor zijn onmenselijke oom en als een verminkte persoonlijkheid de volwassenheid bereikte. Hij had van zijn oom niets anders leren kennen dan verbodsbepalingen, die bij overtreding streng werden bestraft. Zonder één spoortje van liefde groeide hij op. Zijn individualiteit - de individualiteit van iemand met een sterke machtsdrift - werd zwaar geschonden. Hij zocht deze te herstellen met ‘anti-angst’. Liefde was voor hem niet mogelijk; in de eerste plaats was zijn oom (zijn angstobject) niet toegankelijk voor liefde en in de tweede plaats was de bereidheid tot overgave - voorwaarde immers voor de liefde als ‘anti-angst’ - bij hem totaal afwezig.

Vlucht was voor hem in geringe mate mogelijk: vlucht in eenzaamheid, op zijn kamertje en op de W.C. Maar ook hier werd hij vandaan gesleurd onder beschuldiging van zelfbevredigende handelingen. Agressie was de enige mogelijkheid die voor hem openstond om zijn individualiteit te herstellen, zich althans staande te houden tegenover de bulderaar, en hij vond die in haat- en wrokgevoelens, en in het kwellen van weerloze dieren. Het behoeft geen betoog dat deze vorm van ‘anti-angst’ zijn individualiteit niet herstelde, maar des te meer verminkte. (Was Visser goed opgevoed, en dat wil zeggen met de nodige liefde, hij zou minder abnormaal geworden zijn. Hij zou een machtstype gebleven zijn, - het karakter is nu eenmaal niet te veranderen, - maar hij zou een normaal machtstype geworden zijn, zoals er zovelen rondlopen onder ons). Visser's meest voor de hand liggende ‘anti-angst’ is agressie, die abnormaal werd door zijn opvoeding.

Wanneer de agressie veel sterker is dan voor het herstel van de individualiteit nodig is, zegt Vestdijk in ‘Het wezen van de angst’, dan staat de agressie in dienst van de machtsdrift of van het sadisme. Dit is duidelijk het geval bij Visser: abnormale agressie noemden we het. Vestdijk onderscheidt verschillende vormen van agressie. De voornaamste zijn: *agressie* met lichamelijk geweld, *haat* (men kan zijn tegenstander het ergste toewensen), *humor*, (vaak ten koste van anderen), *angstaanjaging* en *projectie*, waarbij een eigen schuld, of fout, of tekortkoming in een ander wordt geprojecteerd, waarbij ‘de schuld op een ander wordt gegooid’.

Al deze vormen van agressie worden door Vestdijk beurtelings als ‘anti-angst’ gehanteerd, - de humor bijvoorbeeld vinden we in de bedenkelijke grap van de gefingeerde vacantie en in het verhaal van het indianenjongetje, waarvan zijn vrouw en mevrouw Wachter het slachtoffer werden.

Op wie richt Visser zijn abnormale agressie? We hoeven het boek maar één keer gelezen te hebben om te kunnen vaststellen dat hij die op iedereen richt, maar dat zijn vrouw en de gestorven kolonel zijn voornaamste slachtoffers zijn. Dat wil dus zeggen zijn voornaamste angstobjecten. Op hen richt hij zijn felste agressie; een diepe haat begeleidt de duizend doden die hij de kolonel telkens weer laat sterven, en met sadistisch genoegen bereidt hij de pesterijen voor zijn vrouw voor. Maar ook andere vrouwen moeten het ontgelden, mevrouw Wachter zoals we zagen, en juffrouw Piebema, de vrouw van de zieke kastelein van de sociëteit Zeeburg, en de vrouw van de melkboer, die hij niet persoonlijk kon beledigen, maar die hij kon treffen in haar man. Vrouwen en de kolonel zijn zijn angstobjecten. Maar de kolonel is gestorven, en de vrouwen zijn eerder bang voor Visser dan omgekeerd. Wat de vrouwen betreft, hier moet sprake zijn van de vrouw, het vrouwelijke als begrip. Het vrouwelijke is een angstobject voor Visser, op het vrouwelijke richt hij zijn agressie, en aangezien hij zijn eigen vrouw om zo te zeggen voor het grijpen heeft, is zij zijn voornaamste slachtoffer. We zullen straks zien waaróm de vrouw een angstobject is voor Visser. Wat de kolonel betreft, men zou menen dat deze ná zijn dood geen angstobject meer kon zijn, maar de dode oom wekt nog zoveel angstgevoelens bij Visser, dat deze verstart bij het zien van agenten in blauwe uniformen met gouden knopen. Visser moet iets verdrongen

Als de onbewuste Visser de abnormale agressie in 14 delicten bij monde van Mr. O. Elske van de dagelijkse Visser voor de dag haalt, wordt diens individualiteit aangetast door de aantijgingen: contractie-effect. De dagelijkse Visser merkt dat agressie in deze omstandigheden niet mogelijk is, en onderzoekt vluchtmogelijkheden door omkoping van zijn bewakers: gering expansie-effect. Als de onbewuste Visser de eerste getuige oproept, zijn zwager Velzink, dan laat hij deze de *vrouw* als angstobject opgraven. De beschuldigingen van de onbewuste Visser bij monde van Velzink kunnen we zien als een contractie-effect: het angstobject wordt voor de dagelijkse Visser zichtbaar. Hij reageert met de ons nu wel bekende ‘anti-angst’: abnormale agressie. Waarom is de vrouw zo'n sterk angstobject voor Visser?

In *Het wezen van de angst* zegt Vestdijk dat de angst voor de sexualiteit (die wij, zoals wij zagen moeten openstellen voor alle erotische gevoelens) voor een belangrijk deel zijn oorzaak vindt in de *weerloosheid* die iedere vorm van liefde nu eenmaal met zich meebrengt. Liefde maakt weerloos, en weerloosheid veroorzaakt angst. Een man zal bijvoorbeeld zwijgen tegenover zijn veeleisende vrouw, uit angst voor ongenoegen. Een vrouw zal toegeeflijk zijn tegenover haar heerszuchtige man, uit vrees voor een woedeaanval. Een moeder zal toegeven aan haar verwende kind, uit vrees voor een boze bui. Opgroeiende jonge mensen zullen zich niet verzetten tegen de al te strenge autoriteit van de ouders, uit vrees voor een conflict, en omgekeerd zullen ouders en opvoeders weinig eisen stellen aan de opgroeiende jeugd, uit angst voor opstandigheid.

Allemaal voorbeelden van weerloosheid uit liefde. Men vreest, zegt Vestdijk, liefdesverlies; men heeft angst voor het verlies van de achting, de aanhankelijkheid, de waardering, de zorg, de veiligheid, enz., men heeft kortom angst voor liefdesverlies. Visser kan als extreme machtsfiguur geen weerloosheid bij zichzelf toestaan.

Hij kan de liefde in geen enkele vorm toelaten in zijn leven, - liefde zou zijn individualiteit, die zo volledig op macht is gegrondvest, deerlijk aantasten.

Ofschoon de onbewuste Visser het opgegraven angstobject onder het oog van de dagelijkse Visser brengt, wordt het door deze nog niet als zodanig herkend, dat wil zeggen hij is er nog niet aan toe om zijn angst voor het vrouwelijke te doorgronden. Hij reageert dan ook ‘normaal’, d.w.z. zeer agressief. Wanneer de tweede getuige, de gevreesde kolonel door de onbewuste Visser over het voetlicht wordt getrokken, ontstaat er een hevige angst bij de dagelijkse Visser.

Gevolg: een sterke contractie. Hij vliegt achteruit en bonkt met zijn rug tegen de achterkant van de bank als hij zijn meest gehate en meest gevreesde angstobject in het oog krijgt. Honend en tergend langzaam, en met een sadistische wellust stuwt de kolonel de aanklachten tegen zijn neef in de richting van diens diep verdrongen angst: de vreselijke vernedering van het pak slaag met een touw op zijn blote billen, op zijn zestiende jaar, ten overstaan van enkele hooggeplaatste militairen, die op de borrel zaten bij de kolonel toen de slaapwandelende jongen binnenkwam. De onbewuste Visser heeft de vreselijke vernedering voor de dagelijkse Visser omhooggehaald, diens diep verdrongen angstobject blootgelegd. Het contractie-effect is zó groot dat hij een moment buiten zinnen raakt. Maar de dagelijkse Visser komt weer bij, en het expansie-effect komt op gang. Hij ziet dat het publiek op de tribune danst en zwaait en slap van het lachen is. De kolonel heeft zich moe en gebroken op de canapee laten vallen. Waarom laat de onbewuste Visser de tribune zo lachen? In de eerste plaats om de grappige manier waarop de kolonel zijn verhaal houdt, en in de tweede plaats om de houding waarin de half bewusteloze dagelijkse Visser met gespannen achterdeel over de bank hangt. De onbewuste Visser toont aan de dagelijkse Visser dat het angstobject dat hem zoveel jaren zo vreselijk gekweld heeft, een *belachelijk* angstobject is. De dagelijkse Visser ziet nu in dat hij bang is geweest voor een ridicule figuur.

Hij ziet zijn oom eerst nu in zijn ware gedaante: een pronkzuchtige, commanderende en vloekende schreeuwlelijk, wiens bulderend militair machtsvertoon op niets berustte. De onbewuste Visser heeft voor de dagelijkse Visser het angstobject dat hem zo kwelde, in zijn ware gedaante naar voren gehaald en het onschadelijk gemaakt.

De kolonel kan hem niets meer doen. Die zit moe en gebroken op de canapee.

Het expansie-effect komt bij de dagelijkse Visser sterk op gang. Het gevoel van bevrijding omdat zijn angstobject onschadelijk is gemaakt doet zijn zelfgevoel stijgen, maar naast dit stijgende zelfgevoel brengt ook een groeiende drift het expansie-effect op gang. (Het gelach op de tribune verandert in vechtlust). De groeiende drift bij de dagelijkse Visser vindt zijn oorzaak in het besef dat hij jarenlang angst heeft gekoesterd voor een belachelijke figuur. Zijn woede is te vergelijken met die van de slaaf, die plotseling tot de ontdekking komt dat de meester, voor wie hij zich jarenlang in het stof gebogen heeft, niet bestaat.

In het toenemende strijdgewoel kan de dagelijkse Visser het toneel verlaten, maar bij de buitendeur laat de onbewuste Visser de schooljongens met de verdronken Anton Wachter verschijnen.

Hevige contractie bij de dagelijkse Visser. Hij geeft een gil en wordt teruggebracht voor de rechter. In de rechtszaal wordt de orde hersteld. Op de tribune keert iedereen zich nu tegen hem. De onbewuste Visser heeft aan de dagelijkse Visser laten zien dat het gestorven kind het slachtoffer is geworden van zijn haatgevoelens. De dagelijkse Visser ontsteekt in een razende woede, want dit kind is het enige wezen waar hij vriendelijk tegen was, al onderdrukte hij met barse woede de zachte gevoelens die in hem opwelden voor de jongen. Maar de onbewuste Visser laat hem zien dat met de moeder ook het kind slachtoffer werd van zijn haatgevoelens tegenover de vrouw. De razernij van de dagelijkse Visser, die a.h.w. geënt werd op de reeds aanwezige drift, is nu niet meer terug te dringen. Beschuldigd te worden van de dood van dit kind, terwijl hij het juist gespaard heeft en geschenken gaf, is de druppel die de emmer doet overlopen. Zijn drift barst los als een explosie. In de rechtszaal breekt een pandemonium los. De rechters vluchten onder de tafel, de kinderen ook. Een gruwelijke, niets ontziende moordlust openbaart zich in gebrul en hete luchtvlagen; behalve de ontzinde menigte op de tribune storten zich tot leven gekomen stukken huisraad in de kolkende strijd. Alles is vervallen tot een niets ontziende razernij. Vrouwen worden vlijmscherpe tasters in de borst gedreven, koloneis bij tien tegelijk gespiest, door vlammen als lange rapieren, want alles is gaan branden. In deze niets ontziende vernietigingsdrang vecht de dagelijkse Visser voor zijn leven, en dan merkt hij dat hij, op een touw om zijn pols na, vrij is. Maar dan schiet een agent hem een kogel door zijn kaak. Hij zinkt weg in het duister. De dagelijkse Visser vernietigde in zijn dolzinnige woede alles wat op zijn weg kwam. Zijn machtsdrift ontplooide zich met een fatale, alles vernietigende kracht. Als hij wegzinkt in het duister is zijn toestand te vergelijken met iemand die volledig uitgeput is na een tomeloze driftaanval.

Op dit punt gekomen laten we de hulpconstructie van de twee Vissers weer varen. De machtsdrift functioneert niet meer, de dagelijkse Visser is weggezonken.

Een andere Visser, een weerloze Visser, een geschonden en gebroken Visser gaat de derde fase van zijn droom tegemoet. Zonder zich te verzetten onderwerpt hij zich aan wat verder moet gebeuren.

In een kar rijdt hij naar de plaats waar het vonnis zal worden voltrokken: de scheersalon met de spiegeis. Het vonnis luidt: de spiegel in met het mes. Hendrik, de manke kappersbediende is vriendelijk tegen hem als tegen een veroordeelde. Hij bereidt Visser voor op wat hem te wachten staat: de confrontatie met zijn diepst weggedrongen angstobject. De weg hiertoe is nu vrijgemaakt, de blauwe versperring is opgeruimd, zijn machtsdrift is verdwenen.

Gewillig geeft hij zich over aan wat Hendrik voor hem voorbereidt. Wat voor functie heeft Hendrik in Visser's droom? Om deze vraag te kunnen beantwoorden moeten we terug naar Hendrik's functie in Visser's dagelijks leven. Hendrik is de beheerder van de scheersalon in Lahringen. In de scheersalon voelt Visser zich nooit op zijn gemak; hij is hier te veel overgeleverd aan het scheermes van Hendrik, maar vooral aan de twee tegenover elkaar opgestelde spiegels. Deze staan niet zuiver evenwijdig opgesteld, daarom zijn de weerkaatsingen van tien of twaalf Hendriken met evenzoveel scheermessen en evenzoveel ingezeepte, weerloze Vissers ook duidelijk te zien. In de scheersalon houdt Visser zijn drang om te kwetsen altijd in toom, want tegenover Hendrik en de spiegels voelt hij zich onzeker.

Het is bekend dat de spiegel de toegangspoort tot het onderbewustzijn symboliseert; de vele weerkaatsingen duiden aan dat hij zeer ver in zijn onderbewustzijn terug moet gaan voor de confrontatie met zijn diepst verdrongen angstobject. Hendrik zou men dus kunnen zien als een wachter voor de poort van het onderbewustzijn. Hij hangt Visser een witte mantel om. Hij pakt deze van een stapeltje wit linnengoed; de mantel is van fijne stof gemaakt, en Visser zal deze mantel omhouden totdat hij samenvloeit met het witte schuim van de zee, aan het eind van zijn droom. De witte mantel wijst ons de weg naar Visser's diepste angstobject: de moeder, of het moederlijke. We kunnen deze weg als volgt langsgaan. In het begin van het boek is er sprake van tien hemden die Visser's gestorven moeder heeft nagelaten; - Visser wees ze af, hij wilde geen hemden van zijn moeder in huis, ze zouden wel geel zijn, en gevlekt als haar eigen corpus. Er is ook sprake van hemden in het sprookje van de wilde zwanen, dat Anton Wachter moet navertellen. Deze hemden zijn geweven met een enorme liefde van de zuster voor haar betoverde broers. Deze beelden vallen samen in Visser's droom.

Het stapeltje hemden bij Hendrik blijkt niet meer vuil en gevlekt te zijn, maar fijn en wit. Dat komt omdat Visser geen haat meer uitzendt naar de moeder. Het vreselijke obstakel dat zóveel haat voor zijn rekening nam dat deze doorstraalde naar zijn zuster, Visser's moeder, is uit de weg geruimd. De moeder is nu als het ware bevrijd, hij kan haar zonder haat tegemoet treden, hij hoeft de hemden, deze intieme kledingstukken die haar naakte lichaam omhulden, niet meer te bevuilen. Dit alles wil zeggen dat Visser de weg naar de liefde gevonden heeft nu hij zijn haat heeft overwonnen.

Hendrik hangt Visser de mantel om, geeft hem het mes in de hand en wijst hem de spiegel. Visser stapt over de rand, komt in een steeg terecht, daarna in een huis en tenslotte in een hokje dat hij als zijn eigen W.C. herkent. Met geweld wordt hij in het gat naar beneden geduwd. Hij valt dieper en dieper, de verstikkende angst maakt plaats voor een geleidelijke ontspanning. Hij beseft - en nu citeer ik: ‘dat hij steeds verder in deze afgrond zinken moest om er ooit weer uit te komen (...) Er zouden dingen moeten verschijnen om hem te bewijzen dat er nog iets nieuws mogelijk was, of misschien iets heel ouds dat hij vergeten was. Iets bijvoorbeeld uit de tijd, dat men nog niet afzonderlijk denken kon, en nergens bang voor hoefde te zijn, uit de tijd, dat alle veranderingen vanzelf kwamen, als een spel van toestromend water...’ Eind citaat.

Dan zwemt hij in blauw water en zijn witte mantel vermengt zich met het wit van de golven. In zijn hand houdt hij een puntig, blauwstalen schepje, dat vooruit door het water snijdt. De confrontatie met het moederlijke is tot stand gebracht. In zijn droom is Visser teruggegaan naar zijn allerprilste kindertijd, toen de verbondenheid met de moeder nog niet verbroken was, de tijd die door Vestdijk in *De toekomst der* *religie* wordt aangeduid met het begrip *totaliteit.* Vanuit deze sfeer kan Visser wedergeboren worden.

Met het schepje, dat het scheermes is komen vervangen, opent hij het lichaam van zijn moeder om wedergeboren te kunnen worden.

In *De toekomst der religie* zegt Vestdijk dat ouderbinding de voornaamste belemmering is bij het volwassen worden. Men moet een strijd voeren met de vader en met de moeder, om zich aan hun belemmerende invloed te ontworstelen. 'De strijd tussen moeder en zoon,' zegt Vestdijk, wanneer hij de mythologische symboliek fundeert op psychologisch juiste verhoudingen, 'zou dan een symbool zijn van de eeuwig durende tweespalt tussen het bewustzijn en de lagere, onbewuste driften, waaruit het bewustzijn voortgekomen is, en die het weer in hun dodelijke omarming naar beneden willen trekken, dodelijk, maar tevens levenwekkend, want deze omarming biedt het bewustzijn de kans om zich te vernieuwen bij wijze van "wedergeboorte" vanuit deze zelfde, onbewuste regionen. De verhouding tot de moeder, of het moederlijke, is dus een tweeledige. Bij de strijd tussen vader en zoon is een geheel andere soort van bevrijding van het bewustzijn de inzet: een bevrijding van dwang en autoriteit, behoudzucht en starre belemmeringen.' Vestdijk bedoelt met de tweeledige verhouding tot het moederlijke, dat men niet moet toegeven aan het verlangen naar de vroegere veiligheid en verbondenheid met de moeder. Wie teveel energie spandeert aan dagdromen waarin de zaligheid van de jeugd vrij spel heeft, blijft steken in zijn ontplooiing. Maar wanneer men vastgelopen is in het leven, dan is een terugkeer naar de allervroegste tijd wél noodzakelijk, omdat men dan de kans krijgt om met nieuwe, betere inzichten, vooral op het stuk van de liefde, opnieuw te beginnen. Wedergeboren worden betekent niets anders dan met betere inzichten en met vernieuwde levenskracht, kortom met herboren liefde verder te gaan. En aangezien men in het leven alleen kan vastlopen wanneer men de liefde tekort doet, daarom is het nodig om terug te keren tot de vroegste kindertijd, waarin alles liefde was.

Visser heeft zijn ouderbinding niet overwonnen. Hij heeft de strijd om de macht met de vader - met de plaatsvervanger van de vader: de kolonel - niet uitgestreden, de kolonel bleef een angstobject.

Zo bitter was de strijd dat zijn moeder er aan ten offer viel. Zijn moeder, of het moederlijke, of de liefde. Zijn droom liet hem zien tot welk een gruwelijke ondergang zijn strijd om de macht leiden moest. Zijn droom liet hem ook zien dat hij de macht moest loslaten om de liefde weer te kunnen integreren, om wedergeboren te kunnen worden.

Visser had vier dromen nodig om tot dit punt af te dalen. De eerste droom liet hem een strand zien, en een vrouw. De tweede een strand en een klein jongetje met een schepje. In de derde droom verschenen drie kleine jongetjes met schepjes, en een vrouw op de achtergrond die zijn moeder moest zijn, maar die wel boos op hem zou zijn, misschien omdat hij bang was. In de vierde droom zwom hij in blauw water met witte schuimgolven, en witte meeuwen, die zwanen werden wezen hem de weg. Op de achtergrond, op het strand, waar hij vandaan zwom, was geluk en tevredenheid over hem, en zijn naam werd geroepen.

Maar een droom is een droom. Uit een droom ontwaakt men, en het leven van alledag herneemt zijn rechten. Visser hield van zijn droom, zijn psychagogische droom, die hem zo veel te vertellen had, alleen een wit konijn over.

Eindnoten:

1. Lezing gehouden voor de studenten van de Afdeling Germaanse Filologie van de Katholieke Universiteit te Leuven op 10 mei 1978, en voor de Rotterdamse en Raaltense leeskringen van de Vestdijkkring op resp. 17 en 27 oktober 1978.
2. Verscheen als Deel 2 van de reeks ‘S. Vestdijk Verzamelde Romans’: S. Vestdijk, *Meneer Visser's Hellevaart*, 1978, Uitg. Nijgh en Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, 247 pp.

Martin Hartkamp
Vestdijks ode aan Apollo*

Het 'niet alleen meest lyrische gedicht [...] dat ik ooit geschreven heb, maar ook [...] het beste gedicht' was volgens Vestdijk zijn Apollinische Ode, uit 1938[1.]. Vestdijk gaf dit oordeel in 1962 - toen zijn poëzie was afgerond, hetgeen de opmerking nog interessanter maakt - maar ook daarvóór bracht hij het vers al eens ter sprake. In 1943 schreef hij (in een brief aan Theun de Vries): 'Dat ik overigens het *licht* kies, en niet de chaos en het duister, volgt b.v. uit mijn Apollinische Ode'.[2.] Het gedicht is dus typerend voor een thematiek die Vestdijk ook in breder opzicht bezighield.

De geciteerde uitspraken en de omstandigheid dat er aan dit gedicht nooit werkelijk aandacht is besteed[3.], geven ons al voldoende reden om wat dieper op de Ode in te gaan. Nog intrigerender wordt het geheel door Vestdijks eigen toelichting op het gedicht: een reeks notities in de kantlijn van een drukproef, die ik vond in zijn nalatenschap.

Het, hierbij afgedrukte, dokument - dat bij mijn weten enig in zijn soort is: nergens anders krijgen wij zo'n diepgaand inzicht in Vestdijks bedoelingen als hier - illustreert duidelijker nog dan de twee geciteerde uitspraken hoe na de Ode Vestdijk aan het hart lag. Waarom juist de Ode? De direkte aanleiding tot de notities is niet duidelijk. De bewuste drukproef geeft de tekst van het gedicht zoals gepubliceerd in *Klimmende legenden*[4.]. Deze dichtbundel verscheen in 1940, zodat de notities op z'n vroegst pas anderhalf à twee jaar na voltooiing van de Ode (1938) kunnen zijn gemaakt.

De briefwisseling met Theun de Vries wijst naar augustus 1943. In die maand schrijft Vestdijk bijna in één adem over de Apollinische Ode (zie 't citaat hierboven) en over zijn plannen voor *De toekomst der religie* (waar hij in september aan begint). Religie definieert hij o.m. als een 'noodzakelijk stadium in een wetmatige psychische groei, van infantiele en atavistische ouderbinding via steeds hoogere "mythische" phasen naar algeheele bevrijding, - een geleidelijk sublimatieproces.'[5.] Een soortgelijke terminologie treffen wij ook aan in de marge van de drukproef, maar volstrekte zekerheid over het tijdstip van noteren geeft ons dit natuurlijk niet.

Hoe het ook zij, wij mogen blij zijn dat wij de notities hebben, want Apollinische Ode is misschien wel Vestdijks moeilijkste gedicht. Het is vanuit zichzelf niet (nauwelijks) te begrijpen: men moet de ideeën kennen die erachter liggen. En juist bij het opsporen van die ideeën - religieuze (hier met name

Apollinische ode

Droombeeld in uw donk're nis
Met wat scheem'ring langs uw slapen,
Staat uw arm nog naar het wapen
Dat sinds lang verzonken is?

Blind uw oogen, koel uw borst.
Laat geen vrouw de tepels vreezen
Waar slechts winden aan genezen
Van hun wezenloozen dorst...

'k Weet nog hoe ik mij vermat
Onder 't voorhoofd u te troosten,
Angstig dat ook 't vlammend oosten
In die blindheid was vervat.

---

* Eerder gepubliceerd in Vestdijkkroniek 9, september 1975

Maar die mikken wil mag nooit
Mikpunt zijn, en blind of ziende
Is hij die 't gezicht verdiende
Steeds met oogschalen getooid.

Ingekeerd en starensmoe:
Een'ge weldaad in den chaos,
Van Illyrië tot Paphos
Wendt gij 't oog naar binnen toe.

Blind dus toch? O ijdelheid...
Blind was ik van u geschrokken.
Maar gij hebt mij voorgetrokken:
Kind dat al zijn uren wijdt

Aan 't besturen van zijn hand,
Aan den waanzin van uw rede,
Will'ge Amor, diep besneden,
En gewekt tot krijgstrawant.

'k Zie mij hoe wij pril vereend
Samen naar het monster speuren
Achter vale modderdeuren
Waar de moeder zich toe leena.

Ik uw hand en gij mijn vuist!
En uw lach, gebroken zilver,
Nadat wij de laatste schilfer
Van haar schubben stukgegruisd,

Nadat gij mij had geleerd
Hoe nog de allerkleinste pijlen
't Hart vermogen te ontgeilen
Dat een kinderhart verteert,

't Hart dat helden in zich zuigt
Of 't opnicuw hen wilde baren:
Menigeen wordt kind bij 't paren,
Schoon 't zijn manbaarheid betuigt!

Good dat 'k uw verachting vond
Branden voor die liev 'lingszonea
En hun kronk 'lend samenwonen,
Slanggelijk in vrouwenmond:

Tuchtloos hol, door u [...]
Tot een vaargeul voor 't orakel,
Tandenrij getemd tot schakel
Tusschen slijk en zonnegoud,

Tuimelende blauwe long,
Van voortijdsehen lust aan 't lallen, -
'k Wist, er moest een zweepslag vallen
Die haar tot uw spreaken dwong!...

verminking
v.d. held

blindheid
zienheid

aanpak van de
blindheid v
Apollo
(zonlicht)

verklaring v.d.
blindheid

innerlijk gezicht

blind als god,
ziet d. nog genoeg
om den „ [illegible]
„zoon(?) te
helpen

't kind als
object der
kunst

kunstenaarschap
katharsis. doden
v. driften = monster =
moeder. draak
afgewend
monster gedood

hiervoor geen
(nog) physieke
maar = psychische
middelen vol-
doende

sexualiteit als
beletsel, waardoor
men tot 't niet,
dus afhankelijk van
moeder = monster.

driften gesubli-
meerd tot Logos =
band tussen stof
en god.

monster met
geweld bedwongen
tot Pythia = geïnspireerde
medium

mythologische), filosofische en psychologische ideeën, die voortdurend terugverwijzen naar het werk van Vestdijk zelf - bewijzen de notities in de kantlijn goede diensten. Een volledig afgeronde uitleg van het *vers* geven zij niet, maar als wij eenmaal weten in welk kader wij de Ode moeten lezen, vinden wij de weg ook zelf wel.

Laten wij ons dus eerst bezighouden met de denk- (gevoels)-wereld waaruit Vestdijks Apollinische Ode voortkomt, en ons pas daarna verdiepen in de Ode zelf. Tenslotte zullen wij dan nagaan hoe de Ode, in thematisch opzicht, aansluit op het werk van Vestdijk als geheel. Langs deze weg ontdekken wij dan mogelijk ook waarom juist dit gedicht voor Vestdijk zo belangrijk is geweest.

Apollo was voor de Grieken licht- en zonnegod. De bijnaam die hij in die laatste kwaliteit had (*Foibos*, is: de stralende) maakt duidelijk dat hij ook als zonnegod vooral een lichtgod was. Apollo was dus god van het licht in twee verschijningsvormen: licht als zonlicht en ‘puur’ licht, licht zonder zon, dat zich als ‘daglicht’ aan ons voordoet. Dag- en zonlicht zijn op één punt duidelijk met elkaar in strijd. Daglicht is kalm, rustgevend, oppressief, verblindend, wreed. Een zonnestraal doorklieft de ruimte als een pijl en is even trefzeker. Niet toevallig was Apollo ook de god van pijl en boog, maar als zodanig stond hij dichter bij de zon dan bij het onbewogen daglicht.

Dit dualistische karakter van het licht[6.] bepaalt voor een belangrijk deel de inhoud van het begrip ‘Apollinisch’, en daarmee de inhoud van Vestdijks Apollinische Ode. De hierboven opgemerkte tegenstrijdigheid wordt daar - via talloze variaties op de formulering ‘blind uw oogen, ziend uw oogen’ - telkens weer gekoppeld aan Apollo, en wij moeten deze tegenstrijdigheid dan ook steeds in gedachten houden als wij de term ‘Apollinisch’ nu gaan invullen vanuit de eigenschappen van het licht *an sich.* Het ongesplitste licht, één in zijn tegendelen, zoals ook Apollo één gedaante had. Wat zijn de meest in 't oog springende kenmerken van licht? Licht komt van ver, licht is onstoffelijk, en - haast een platitude - licht verdrijft de duisternis, schept orde in de chaos.

Over het eerste kenmerk - verte, afstand - lezen wij het volgende in een essay van Vestdijk (H. Marsman als Apollinische persoonlijkheid[7.]): ‘steeds is de Apollinische mensch te herkennen aan de eigenschap *distantie*, het afstand nemen, in letterlijke en figuurlijke beteekenis.’ Apollo bewaart afstand, ‘en wil alleen maar vereerd worden als ‘voorbeeld’, niet ter identificatie, zoals dat in den Dionysosdienst geschiedt’. De Apollinische persoonlijkheid is eenzaam. Treedt hij in kontakt met anderen, dan alleen als opvoeder - in een ‘leeraar-leerling-verhouding’ - nooit als gelijkwaardige. Hij kenmerkt zich door ‘een fundamenteel gemis aan drang tot vereenzelviging, tot het grenzeloos in elkaar opgaan, dat het Dionysisch-orgiastische aspect van alle erotiek uitmaakt.’

De oerbron van het licht - de zon - is ver van ons verwijderd, en Apollo was, anders dan Dionysos, dan ook geen hartstochtelijke god. Zijn priesteressen, de Delphische Pythia's, dienden rein te zijn. Wannéér Apollo al beminde, dan zijn evenbeeld. In de ander beminde hij zichzèlf - zijn eigen schoonheid (Hyakinthos) of zijn eigen kuisheid (Dafne) - en de liefde van Apollo eindigt dan ook altijd in tragiek. De zon ziet wel, maar kan niet aanraken, blijft - ook al zou hij anders willen - onlichamelijk rein.

Dat laatste is hetzelfde als onstoffelijk. Licht is zonder begin of eind, eeuwig en onbegrensd, steeds aan zichzelf gelijk. Zodra Apollo wordt geboren, is hij die hij is. Als hij zich voor

'k Heb u, in uw blik gehuld, -
Ziend uw oogen! - vaak verloochend,
Driftig en onachtzaam pogend
I[...] den glans van uw geduld.

Maar de driften mogen wild
Ingeschapen zijn op aarde,
Waar eens 't zonnig oog op staarde
is geen pijlworp aan verspild.

Ook voor mij, voor míj die pijl,
Staande in mijn borst aan 't trillen, -
En een vloed van kindergrillen
Druppelt langs mij onderwijl!

Tegenspoed is beste spoed.
Als vanouds weer [...] jagend,
Geen verloren jaar aanklagend,
Zult gij scheem 'ren over 't bloed!

Hoort, de schuwe nachtwind glijdt
Om te leeren ademhalen,
En de herfst is vele malen
In zijn vezels rondgeleid

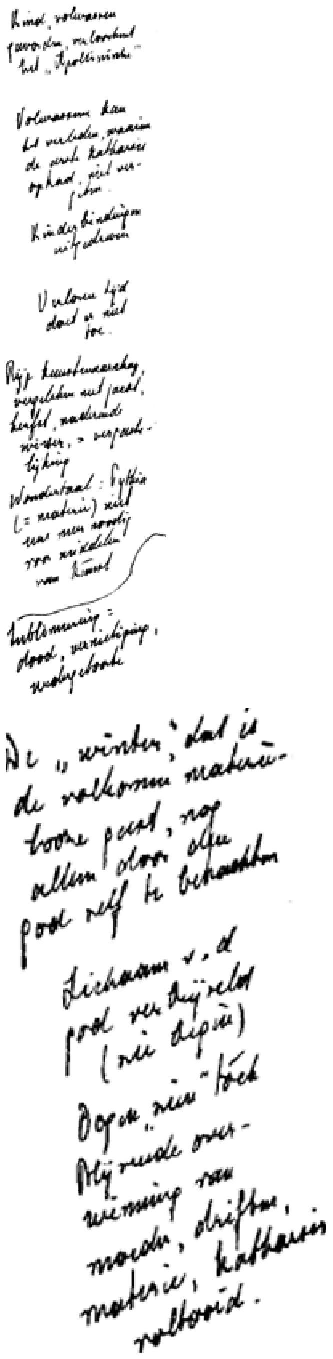
Tot uw boog, o wondertaal;
Brons heeft in uw hand geblonken,
Klaar voor 't rechtgeaarde ronken,
Preev'lend met zijn kil metaal,

Dat uit hoofde van den geest -
Lokkenpracht in 't hoofd gewonden!-
Moord kon worden afgezonden
Die den moordenaar geneest!

Ga, voltooi uw winterwerk, -
Blind uw oogen, ziend uw oogen, -
In uw mariner ingezogen,
Door uw lichtkracht aangesterkt,

En breekt ook uw romp tot gruis,
't Hart is 't edelst zoo verbrijzeld,
Immer zult gij, streng beijzeld,
Mikken in het vaderhuis.

Ziend uw oogen - zoo mag 't zijn.
Man van vreugden, mijn behoeder,
'k Geef voor u de diepste moeder
Die mij grondeloos wil zijn.


Kind, volwassen
geworden, verloochent
het „Apollinische"

Volwassene kan
het verleden, waarin
de eerste katharsis
ophad, niet ver-
geten.
Kinderbindingen
uitgedreven

Verloren tijd
doet er niet
toe.

Rijp kunstenaarschap,
vergeleken met jacht,
herfst, naderende
winter, = vergeeste-
lijking

Woordentaal: Sylvia
(= materie) niet
meer een noodig
vormmiddelen
van kunst

Sublimering =
dood, vernietiging,
wedergeboorte

De „winter", dat is
de volkomen materie-
loose geest, nog
alleen door eigen
geest zelf te behouden

Lichaam v.d.
geest verbrijzeld
(na Sylvia)

Dood, nieuw Boek
Blijvende over-
winning van
moeder, driften,
materie, katharsis
voltooid.

het eerst vertoont, rijzen de goden van hun zetels. Op zijn vierde levensdag doodt hij de draak van Delphi. Hij is eeuwig jong, symboliseert het onveranderlijke zijn - de zon, die niet op voortplanting gericht is, niet in de materie afdaalt en dus onkorrupt is[8.]. Door geen stoffelijke bijmenging verduisterd, is de zon verheven boven de materie, waarin niets ooit is: alles alleen maar wordt, verandert, ondergaat.

De zon brengt - onkorrupt dus onpartijdig - alles aan het licht. Hij verschaft inzicht (kennis, macht) en overzicht. De zon onthult, creëert, de vormen: *individualiseert.* In 't licht krijgt alles zijn ware gedaante, en het ‘Ken uzelf’ was dan ook een formule van Apollo. Een gebod dat alleen *hij* negeren kon, want voor de god ‘met zijn alziende stralen’, zoals hij door Vestdijk elders wordt genoemd[9.], bleef niets verborgen. Ook de toekomst niet: via zijn Pythia's deed hij voorspellingen, keek hij vooruit. De ‘Apollinische mensch’ aldus Vestdijk, ‘is op de toekomst gericht, niet op het verleden’[10.].

Niet op het verleden, want voordat er licht was, was de aarde woest, demonisch, ordeloos. Een draak (of slang) teisterde Delphi en zocht na gedane arbeid weer de aardspleet op waarboven - zittend op haar drievoet - de Pythia haar orakels gaf, toen nog in dienst van Gaia, dat is Moeder Aarde, dat is de materie. Aan dit schrikbewind komt pas een eind wanneer Apollo ingrijpt. De materie wordt gewogen en te zwaar bevonden. Apollo verdelgt het monster, neemt het heiligdom van Delphi over, en legt zo zijn goddelijke orde, rede (Logos) aan de wereld op. De chaos is - althans voor het moment - bezworen. Duisternis heeft plaats gemaakt voor licht. De mens is van zijn wrede, onderaardse soeverein bevrijd. Apollo is dan ook verlosser, zuiveraar, de god van de *katharsis.*

Al deze eigenschappen, zoals ze hier zijn benaderd vanuit drie aspekten - herkomst, aard en werking - van het licht, al deze eigenschappen *samen* stempelen Apollo tot god van de *geest.* Hij heerst over de hogere aktiviteiten: kunst en wetenschap. Als opvoeder is hij de god van de kultuur, als schepper, kunstenaar, de god van het sublieme, van de ‘sublimatie’[11.]. Dat men Vestdijks Ode inderdaad in deze zin moet lezen, blijkt zeer duidelijk uit de opmerkingen die hij in de marge heeft gemaakt. Herhaaldelijk spreekt hij daar over katharsis, kunst en sublimering. Het gedicht - trouw aan de mythe, waar het zijn bestaan aan dankt - beschrijft meer het proces zèlf dan de richting of het doel van dat proces.

Sublimeren is het omzetten van ‘primitieve’ driften in hogere (artistieke, kulturele) uitingen. De geest maakt van lichamelijke energie gebruik om zich boven het lichaam (de materie) te verheffen. Want het lichaam is de driftsfeer, en de driften leiden - in de ogen van de Apollinische persoonlijkheid - tot overgave, onmacht, onvolwassenheid, afhankelijkheid. In Vestdijks Ode is de driftsfeer dan ook allereerst gekoppeld aan de moeder, en vervolgens aan de vrouw *an sich*, die van de man, via de seksualiteit, opnieuw een kind maakt en hem terugdringt op zijn lichaam, dat wil zeggen de vergankelijkheid, de dood. ‘Zou zij begrijpen’, aldus Vestdijks hoofdpersoon in de roman *De verminkte Apollo*,

> dat zij elkaar niet meer konden kussen? De schaduw lag te zwaar op hen. Liefde stonden de Machten toe - hoe zouden zij het ook kunnen verhinderen? - maar geen liefkozingen, die zwak maakten en aan de liefde iets van de dood, iets van schaduw en schuld, zouden kunnen mededelen. Wie kuste in de schaduw moest weten wat hij deed[12.].

De vrouw is het verlengstuk van de moeder en de moeder is de antipode van de geest. Haar koesteringen zijn erop gericht het kind zozeer aan zich te binden dat het nooit een eigen leven zal gaan leiden, nooit iets anders zal verlangen dan deze verstikkende geborgenheid. ‘Was je een vrouw, dappere Delphiër, je zou de beste moeder zijn op aarde. Dan zou je ook de Dionysische schaterlach leren, wanneer een moeder haar kind baart en verzorgt; die lach heeft iets vernielzieks in zich...[13.] Wie geen afstand weet te nemen (of te houden) van de moeder, gaat aan haar ten onder. Zoals Pentheus, die als eerbetoon aan Dionysos door zijn moeder wordt verscheurd. Of Oidipous, ronddolend in de diepste duisternis nadat hij met zijn moeder heeft geslapen. Men ontgaat dit lot slechts door zich aan de driften te ontworstelen, waarbij men Apollo aan zijn zijde vindt. De moedermoordenaar Orestes wordt dankzij Apollo vrijgesproken, en wij kunnen het gedicht van Vestdijk dan ook lezen als een lofzang op de moedermoord.

De tegenstelling Apollinisch-Dionysisch, zoals die hierboven meer dan eens ter sprake kwam, werd voor het eerst geformuleerd door Nietzsche in zijn *Die Geburt der Tragödie.* Zowel de Dionysische als de Apollinische persoonlijkheid tracht, aldus Nietzsche, aan het lijden te ontkomen, maar het eerste type streeft dat na via de ‘roes’, terwijl het tweede type uitwijkt in de *droom.* De roes ontindividualiseert, verlost via het opgaan in het worden, in de eeuwige beweging die zich niet stoort aan individuen, maar die tevens de essentie van het leven uitmaakt, kontinue schepping is. De droom verlost via de individuatie: door de stoffelijke verschijning te stileren, te vereeuwigen (en typisch Apollinisch, aldus Nietzsche, is dan ook de beeldhouwkunst). Het zijn zegeviert over het vergaan, zij het ook slechts in schijn: de schone schijn (‘ganz Schein und Lust am Scheine’) van de fantasie - het ‘droombeeld’ van een hoger, duurzamer bestaan[14.].

Droombeeld betekent hier dus ideaalbeeld, en bij Vestdijk wordt dat ideaalbeeld ook in letterlijke, uiterlijke zin een beeld. Maar in de Ode, althans in de eerste strofen van de Ode, is dat beeld niet imponerend - het is een heel ander beeld dan in Vestdijks roman over Apollo wordt beschreven:

> Hij keek in de ogen van Apollo. De edelstenen ontbraken nog. Hij huiverde. Dit gelaat versmolt niet in een half dromerige, half schichtig spottende vergevingsgezindheid, zoals de oude Apollo's, die in Delphi in de gewelven rustten; het was streng en edel, en de glimlach om de volle lippen was die van een schuldeloze, maar ook van een die alle schuld doorzag en ervan reinigde volgens eeuwige regels. In de schaduw glansde het marmer, alsof het reeds gezalfd was. Het was zo vreemd en hoog, teder gevormd en toch ongenaakbaar, dat hij bij zichzelf moest fluisteren: ‘Dit is Apollo,’ en wel had willen weglopen, de handen voor het gezicht.[15.]

Het ‘droombeeld’ van de Ode geeft geen aanleiding tot dit soort pathos. Er gaat nauwelijks iets van uit, het is verre van stralend. Dit Apollobeeld verspreidt slechts een zwak schijnsel, niet meer dan ‘wat scheem'ring’, en de ‘nis’ - is: de omgeving van het beeld - blijft dan ook donker. Deze god bezit vermoedelijk niet meer de kracht ‘het wapen’ te hanteren (pijl en boog), waar hij vroeger in uitblonk. Hij lijkt blind, niet meer in staat om wie ook geestelijk te laven, en zijn ‘borst’, zijn ‘tepels’ worden dan ook nog slechts door de onbezielde wind beroerd. Geen vrouw hoeft bang te zijn dat deze god haar zal beroven van haar man of van haar kind.[16.]

De dichter ziet, zoals hij in de derde strofe meedeelt, het aldus verminkte beeld niet voor het eerst. Ook vroeger heeft hij al eens aangenomen dat Apollo's blindheid lijfelijk, althans *mede* lijfelijk was. Hij vreesde dat óók ‘ 't vlammend oosten/In die blindheid was vervat’, dus dat Apollo zich niet slechts vrijwillig van de buitenwereld afsloot, dat hij ook echt de zon (die in het oosten opkomt) niet kon zien, anders gezegd: dat hij de zon niet wàs. De dichter heeft het beeld vanwege deze blindheid (‘onder 't voorhoofd’) getroost.

In regel twee van strofe zes wordt deze vroegere (eerste) konfrontatie van de dichter met het beeld gerekapituleerd: ‘Blind was ik van u geschrokken’. Maar de dichter schrok, zoals in het vervolg van het gedicht (in regel drie van strofe zes tot en met strofe veertien) duidelijk wordt gemaakt, ten onrechte. Apollo wàs niet blind, hij léék alleen maar blind, hij *hield zich* blind - en nu de ‘ik’ wéér oog in oog staat met het beeld, herinnert hij zich ook dat langzaam. Wat hij toen ontdekte, vat hij nu weer, in de vierde strofe, samen.

Deze god lijkt blind, krachteloos, niet in staat tot mikken, maar deze (schijnbare) blindheid is nu juist de vóórwaarde tot mikken: hij ‘die mikken wil mag nooit/Mikpunt zijn’. Deze gedachte komen wij, eenvoudiger geformuleerd, ook tegen in de eerste zang van Vestdijks epische gedicht *Mnemosyne in de bergen*: ‘Apollo, zonnegod, kon slechts het doelwit raken/Indien hij zich ook koelheid eigen wist te maken’[17.]. De god die zich tot taak gesteld had om de hartstochten, de driften, te verdelgen, kon dat vanzelfsprekend niet onstuimig, niet hartstochtelijk doen. Dan zou hij ook zèlf mikpunt worden, van een pijl misschien die terug zou keren als een boemerang.

Apollo blijft dus ver van zijn objekt, heeft er niets mee gemeen, verdelgt mechanisch. Simpelweg door er te *zijn*, verdrijft het licht de duisternis. Als zonlicht (brandend, ‘ziende’) doet het dat aktief, als daglicht (ingetogen, ‘blind’) passief, maar in beide verschijningsvormen is het licht (c.q. de zon waar het vandaan komt) onlichamelijk rein. En ‘blind of ziende’ is Apollo - die àlles kan zien sinds hij ‘'t [tweede] gezicht’, dat is de gave van de profetie, ‘verdiende’ door de chaos te bezweren - dan ook ‘steeds met oogschalen getooid’: steeds blind in de betekenis van rein.

‘Blind’, met zijn synoniemen, kan dus staan (afwisselend of tegelijkertijd) voor rein, voor inaktief en voor een lijfelijk niet kunnen zien. In strofe vijf dringen die laatste twee betekenissen zich nog eenmaal aan de dichter op. In het woord ‘starensmoe’ verraadt zich weer de twijfel aan de reinigende kracht van deze god, de god zoals de ‘ik’ die voor zich ziet in de gedaante van het beeld. Heeft deze god zich toch niet lijfelijk van de wereld[18.] afgewend, haar daarmee overleverend aan de chaos waarvan hij haar eerst bevrijd had?

Deze twijfel kulmineert in ‘Blind dus toch?’, de woorden waarmee strofe zes begint. Maar dan beseft de dichter, nu definitief, hoe ijdel, leeg, vermetel (zie de eerste regel van de derde strofe) dit soort vragen en gedachten zijn. De ‘ik’ herinnert zich weer duidelijk ‘het verleden, waarin de eerste katharsis optrad’ (zoals Vestdijk in zijn toelichting bij strofe zestien schrijft) en het gedicht vervolgt, in strofe zes, met de beschrijving van dit zuiverings- (of reinigings)proces.

Het kind, dat alles nog moet leren, wordt door de god zelf ‘gewekt tot krijgstrawant’. De leerling laat zich voor(t)trekken, zij het aanvankelijk vol onbegrip. Apollo's leer (zijn ‘rede’) dat men zich dient te bevrijden van de moeder moet hem ook wel voorkomen als ‘waanzin’. Want het jonge kind - een ‘will'ge Amor’ nog - gebruikt zijn pijlen niet, zoals Apollo, om bindingen uit te drijven, maar juist om ze te creëren en in stand te houden, en dat geldt het meest natuurlijk voor de binding met de moeder. Daarom is Apollo's leer een zware ingreep: 't kind moet ‘diep besneden’ worden voordat het zich ‘pril vereend’ kan voelen met de god van de katharsis.

Maar tenslotte bindt het kind aan de hand van de meester tòch de strijd aan met het onderaardse monster, ‘waar de moeder zich toe leent’. De draak of slang *is* dus de moeder (zie ook Vestdijks duiding bij de achtste en de elfde strofe), en Apollo, die zèlf nog een kind was toen hij de draak doodde[19.], leert zijn volgeling hoe ook een kind (‘Hoe nog de allerkleinste pijlen’) de opdringerige moeder, die de hartstocht van het kind tracht aan te wakkeren, onschadelijk kan maken (‘ 't Hart vermogen te ontgeilen/Dat een kinderhart verteert’).

Dat zowel ‘kind’ als ‘moeder’ ruimer kunnen worden uitgelegd, blijkt uit de elfde en de twaalfde strofe, waar de seksuele binding als verlengstuk van de moederbinding wordt beschouwd. De man wordt bij het paren even machteloos als het kind dat aan de moeder hangt, en roept dus in gelijke mate de verachting van Apollo op. De ‘lievlingszonen’ - willoos werktuig van de vrouw - spreken gelijk haar ‘tuimelende blauwe tong’ (veertien strofe, regel een) háár taal: een primitieve drifttaal die het midden houdt tussen gelal en 't sissen van een slang, waarmee opnieuw het monster opgeroepen wordt, dat in de mythen immers soms als draak en soms als slang verschijnt. Nadat de tuchteloze vrouw - déze verschijningsvorm van 't ‘monster’ - aldus Vestdijks toelichting bij strofe veertien, die tevens betrekking heeft op strofe dertien - ‘met geweld bedwongen is tot Pythia = gedresseerde materie’, is het reinigingsproces voltooid.

De reiniging zoals die in het middendeel van deze Ode wordt beschreven, is inderdaad een *proces*, een moeizame ontwikkeling die zich voltrekt in fasen, op verschillende niveaus - aktief geformuleerd: een strijd die wordt gevoerd op meerdere fronten. Het is niet voldoende om de *moeder* te ‘vermoorden’, men dient tevens af te rekenen met haar plaatsvervangsters, en ook dat is niet genoeg. Wie de Objekten van de driften uitroeit, heeft daarmee de driften zèlf nog niet beteugeld. Dat bereikt men slechts langs geestelijke weg, via het zogenaamde ‘sublimeren’. En wanneer men daarin slaagt, aan alle voorwaarden voldaan heeft, loopt men steeds het risiko weer terug te vallen in de chaos. Een katharsis is nooit anders dan voorlopig, en in Vestdijks Ode wordt dat overduidelijk gedemonstreerd.

In strofe vijftien zegt de ‘ik’ dat hij Apollo dikwijls heeft verloochend, maar de twijfel aan zijn werkzaamheid is nu verdwenen. Het Apollobeeld, dat eerst zo krachteloos leek, wordt alsnog een stralend beeld, een symbool van de scheppende en zuiverende geest; het beetje scheem'ring langs Apollo's slapen uit de eerste strofe wordt tenslotte ‘Lokkenpracht in 't hoofd gewonden!’ (strofe eenentwintig, regel een en twee).

De dichter hoopt, hoezeer hij ook ten prooi viel aan de driften (strofe zestien), dat de god, het ‘zonnig oog’, zich wéér over hem zal ontfermen, hem opnieuw zal reinigen nu door een pijl, een geestelijke pijl op hèm te richten. Want de dichter weet inmiddels dat het ‘monster’ niet slechts *buiten* ons gezocht moet worden, dat wij het ook in onszèlf moeten bestrijden, een moord moeten plegen die de moordenaar geneest (zie strofe eenentwintig, regel drie en vier).

Het heeft de ‘ik’ veel tijd gekost (‘de herfst is vele malen/In zijn vezels rondgeleid’: slot negentiende strofe) om dit inzicht te verwerven, maar dat is niet erg: tegenspoed loutert (eerste regel strofe achttien: ‘Tegenspoed is beste spoed’). Misschien is het nu mogelijk een blijvende overwinning te behalen. Vele herfsten zijn voorbijgegaan en op het herfsttij van het leven volgt de winter, maar het *is* nog herfst en in de herfst begint de jachttijd. Dus ook op zichzelf is dit een zeer goed ogenblik om de god aan te roepen, om weer samen met hem te gaan jagen, zich te spiegelen aan Apollo's ‘wondertaal’ (strofe twintig, regel een), een taal die verre superieur is aan de taal waarvan de dichter zelf gebruik moet maken, àls hij deze al tot zijn beschikking heeft.

Het bovenstaande wordt als volgt door Vestdijk toegelicht (bij strofe twintig): ‘Wondertaal: Pythia (=materie) niet eens meer noodig voor middelen van kunst’. Kunst kwam, zoals wij eerder zagen, voort uit sublimatie: het proces waarbij lichamelijke energie (materie) wordt getransformeerd in hoogere, geestelijke uitingen. Apollo leverde het mythologische model voor dit proces door de materie te bedwingen, te ‘dresseren’ (Pythia = *gedresseerde* materie, tekent Vestdijk aan bij strofe veertien), door dus de materie aan zichzelf, Apollo (dat is: aan de *geest*, het licht), dienstbaar te maken. De aldus ontstane ‘band tusschen stof en god’ komt, volgens Vestdijks toelichting bij strofe dertien, psychologisch overeen met een gesublimeerd-zijn van de driften. Het lichaam (de materie) schikt zich naar de geest (Apollo), en de dichter weet dankzij Apollo's voorbeeld nu hoe hij zijn eigen chaos vorm moet geven, hoe hij moet creëren.

Maar bij dat creëren blijft hij steeds afhankelijk van het lichaam dat hij moet bedwingen: hij (zijn geest) maakt immers van *lichamelijke* energie (driftenergie) gebruik om zich boven dat lichaam uit te werken - om te vormen, te creëren. Kunst, het hogere, is dus gebonden aan het lagere, het lichaam: een paradoxale situatie die steeds de bedreiging inhoudt dat men zich voor kortere of langere tijd *niet* meer boven het lichaam kan verheffen, dat men weer ten prooi valt aan de driften, zoals ook de 'ik' van Vestdijks Ode, naar hij in de vijftiende en zestiende strofe vertelt, is overkomen. Het ligt daarom voor de hand dat deze ‘ik’ het liefst de taal zou willen spreken van Apollo, dat de ‘ik’ zou willen zijn zoals Apollo is, dus puur onstoffelijk, uitsluitend geest, geest die geen lichaam nodig heeft om te creëren, geen materie nodig heeft ‘voor middelen van kunst’.

De ‘wondertaal’ van strofe twintig wordt in strofe tweeëntwintig ‘winterwerk’. De winter - met zijn koele licht en ‘reine kleuren’[20.] - is een streng en zuiverend jaargetij. De jacht die in de herfst begint, wordt in de winter voortgezet. Van de materie blijft niet veel meer over: de materielóósheid (dat is ook de dood, de blijvende triomf over de driften ofwel het herboren worden in de geest) komt naderbij. In die materieloosheid past ook het Apollobeeld niet meer. De dichter heeft het, zoals hij in de voorlaatste strofe meedeelt, niet meer nodig. Een verminkt, zelfs een verbrijzeld, beeld kan aan de goddelijke lichtkracht niets meer afdoen. Altijd zal Apollo - schepper, vader - werkzaam blijven: ‘Mikken in [vanuit] het vaderhuis’[21.].

De laatste strofe vat dit alles nog eens samen en behoeft dus nauwelijks meer te worden toegelicht. Alleen nog dit: de dichter plaatst Apollo, als de ‘Man van vreugden’, niet toevallig tegenover Christus, die immers bekend staat als de Man van Smarten. ‘Inderdaad was’, aldus Vestdijk in zijn vaker geciteerde essay over Marsman,

> de belangrijkste gave van de antieke wereld aan het Christendom [...] de zuivering van schuld en zonde op een redelijke en menschwaardige wijze. [...] Daarentegen verlegde het Christendom de zonde in het hart, ja tot in het merg van den mensch, en maakte daardoor iedere katharsis tot iets volmaakt negatiefs, tot een afbetalen van schuld, die in beginsel niet af te betalen is. Tegenover een dergelijke noodlottige conceptie moest Apollo wel hoofdschuddend terzijde treden. Maar hij wachtte zijn kans af, en nu na tweeduizend jaar ziet men zijn boog weer schemeren.[22.]

Vestdijk doelde met die laatste stelling onder andere op de poëzie van Marsman, maar Apollo's boog schemert ook in zijn eigen werk: ‘Dat ik overigens het *licht* kies, en niet de chaos en het duister, volgt b.v. uit mijn Apollinische Ode’. Inderdaad: *bijvoorbeeld*, want zoals wij zagen, houdt het thema Vestdijk ook op andere plaatsen bezig, en dan hebben wij ons nog beperkt tot voorbeelden waarin Apollo ons onloochenbaar, dus als Apollo, tegemoet trad. Bij een ruimere uitleg van het thema zou het aantal illustraties naar believen kunnen worden uitgebreid. Een zeer aanzienlijk deel van Vestdijks werk staat in het teken van Apollo en het Apollinische.

De tegenkant - het Dionysische, de Nietzscheaanse ‘roes’ - is echter minstens zo nadrukkelijk aanwezig. Wéér ontmoeten wij de moeder (of een, al dan niet symbolisch uitgewerkte, plaatsvervangster van de moeder), maar de (meestal) mannelijke hoofdpersonen willen zich nu niet van haar bevrijden, trachten veeleer één met haar te worden, ‘grondeloos’ in haar op te gaan. De ‘moeder’ trekt hen onweerstaanbaar en vaak ook noodlottig, aan. Dit Dionysische aspekt van Vestdijks werk heb ik elders uitvoeriger behandeld[23.] en ik kan hier dus volstaan met één kenmerkend voorbeeld: een citaat uit het begin van *Sint Sebastiaan* (1939), het eerste deel van Vestdijks Anton Wachtercyclus, die bestaat uit acht romans:

> Hij werd gespeend zooals alle andere kinderen, op den gewonen tijd. [...] Was hij door de geboorte, dat schrikkelijke tumult, dien meest alledaagschen vorm van kindermoord, aan de wereld gegéven, het spenen - een verfijnder moord - nam hem twee werelden weer af, en de laatste band met het moordvriie, vóorwereldlijke leven was doorgesneden. Van

> buiten merkte niemand wat aan hem [...]; in werkelijkheid, diep onder de oppervlakte, tastte het protest om wat hem ontstolen was stil en geduldig naar uitdrukking [...] In zijn donkere, voor een kind tamelijk zwaarbeleede oogen sluimerde het eigenwijze verlangen naar een narcotisch welzijn, een passieve hunkering, die hoogstens fel kon worden in droomen. [... Een] gewoon kind, en tegelijkertijd op de grens van het ongewone, een kind dat nog altijd een stille veete uit te vechten had, iets goed te maken had, iets te herstellen.

Alles wat hier staat is anti-Apollinisch (zelfs de titel van het boek al, want Apollo vuurt pijlen àf, waar Sint Sebastiaan met pijlen werd *doorboord*). In dit citaat geen neigingen tot moedermoord, maar juist een hang naar zelfmoord *in* de moeder, het willen herstellen van een vroegere situatie (het 'moord-vrije' prenatale eenzijn met de moeder). Anton Wachter streeft niet naar de Apollinische volwassenheid, hij streeft (ook als hij ouder wordt) naar *achteren.* Hij is niet aktief, niet mannelijk, geen 'individu'. Hij snakt naar een 'narcotisch welzijn', naar de roes van Dionysos, die ontindividualiseert, de mens veroordeelt tot de driften, overlevert aan de chaos. Zelfs de inhoud van het begrip 'droom' wordt omgedraaid, geperverteerd. Want in de droom verwerkelijkt zich hier niet het Apollinische verlangen naar creëren, ordenen, vormen, maar juist dat narcotisch, dat verdovend welzijn.

In het werk van Vestdijk treffen wij dus Dionysos èn Apollo, *beide* tegenpolen, aan. Deze polariteit (door Vestdijk ook vaak aangeduid als 'liefde', dat is overgave, versus 'macht') is zelfs zó dominerend dat zij ons in staat stelt Vestdijks werk ruwweg te periodiseren, wat bij een omvangrijk en veelzijdig oeuvre als het zijne niet onwelkom is. Dat oeuvre dan kan in drie periodes worden ingedeeld, waarvan de eerste overwegend Dionysisch en de laatste overwegend Apollinisch is. De middenperiode geeft een konfrontatie van de beide uitersten te zien.

Voor ik dit schema toelicht, leg ik er de nadruk op dat ik met opzet 'overwegend' Dionysisch c.q. 'overwegend' Apollinisch schreef. Ten eerste valt in elke periode ook werk aan te wijzen dat atypisch is voor deze periode, en ten tweede treffen wij 'het' Apollinische en 'het' Dionysische haast nooit in onvermengde vorm aan. Zelfs Vestdijks Apollinische Ode is niet *zuiver* Apollinisch. De 'wedergeboorte' waarvan Vestdijk in zijn toelichting bij strofe eenentwintig spreekt, is namelijk geen Apollinisch maar een Dionysisch fenomeen. Apollo is, als afspiegeling van de eeuwigheid, steeds aan zichzelf gelijk - hij is puur statisch. Dionysos echter is de aartsveranderaar - het leven dat zich dwars door de vergankelijke vormen, door de sterfelijke individuen, heen steeds weer vernieuwt. De wijngod Dionysos, telkens in een andere vermomming, is dan ook ongrijpbaar: nadat hij als kind door de Titanen was verscheurd, gekookt en opgegeten, kwam hij achteloos weer tevoorschijn, werd hij inderdaad opnieuw geboren. Dionysos is de pure dynamiek.

De eerste periode in het werk van Vestdijk, durend tot omstreeks 1940, is dus overwegend Dionysisch. Verzen en novellen cirkelen rond de jeugd - is: het verleden - en hetzelfde geldt voor enkele romans (waarbij ik niet zozeer aan *Vestdijks* jeugd denk als wel aan de jeugd: de jeugd als periode waar de hoofdpersoon zich haast dwangmatig op fixeert, zoals ook het geval is in bijvoorbeeld *Rumeiland*). De andere romans spelen zich af in duistere, troebele, 'onderaardse' regionen (zoals *De nadagen van Pilatus* en *Het vijfde zegel*). Vestdijks essays zijn heteronoom: zij komen voort uit een gerichtheid op, via een opgaan in, het werk van anderen. Vestdijks stijl maakt een geihspireerde (vaak gepassioneerde) maar ook ongeremde (teugelloze) indruk. Grote sensitiviteit en weinig afstand zijn kenmerkend voor de eerste periode.

Lijnrecht daartegenover staat de láátste periode, die in 1956 met *Het glinsterend pantser* aanvangt. Koelheid en afstandelijkheid voeren, zowel inhoudelijk als naar de vorm, de boventoon. De roes van Dionysos is vervangen door de hang naar individuatie, door de hang naar *macht.* Dit ideaal krijgt voor de hoofdpersoon van de roman *Het glinsterend pantser*, en de twee vervolgen op dat boek, vorm in de heerser Victor Slingeland. Een andere romanfiguur van Vestdijk, de voyeur Le Roy, probeert zich in *De ziener* op te werken tot creator, schepper, van de liefde. Eckhart streeft in *Het proces* *van meester Eckhart*, Vestdijks laatste boek, nog onverbloemder naar een een wording met God, dus naar een opgaan in de *vader.* De romans uit deze laatste periode zijn gesitueerd in hogere regionen (ook vaak letterlijk, n.l. in de bergen). Vestdijk schrijft na 1956 geen gedichten meer (behalve dan, in 1958, de gedichtencyclus De geboorte van Apollo!). De ontvankelijkheid - de heftige, dus ook kortstondige, vervoering - die ten grondslag ligt aan de lyriek, heeft plaats gemaakt voor kalme kontinuïteit, voor het verlangen nog alleen maar uit te stralen, zoals ook Apollo - die de god van de epiek was, niet van de lyriek - geeft (licht geeft) zonder op te nemen: onbewogen en ver weg.

In Vestdijks middenperiode vindt de konfrontatie plaats tussen de machten van het licht en die der duisternis. Soms zegeviert het licht (b.v. in *De kellner en de levenden*), maar meestal is het omgekeerd; en de romans uit deze periode zijn dan ook de meest gekwelde, de meest tragische die Vestdijk heeft geschreven. Vestdijks hoofdpersonen zoeken of verdedigen hun individualiteit (en zijn in die zin Apollinisch) - zij proberen het verleden te *bedwingen* dus niet te *herstellen* -maar tenslotte gaan zij toch - lijfelijk of emotioneel - te gronde: òf aan dat verleden (zoals in *De koperen tuin* Nol Rieske, die er niet in slaagt om het verleden - Trix Cuperus - in te passen in het heden) òf aan andere verschijningsvormen van de duisternis (zoals in *De schandalen* de geheimzinnige organisatie die de schilder Wegener ten val brengt). Pogingen om beide uitersten met elkaar te verzoenen of een weg daartussendoor, een gulden midden weg, te vinden, lopen meestal uit op niets[24.]. De strijd moet tot het bittere eind worden gestreden. Ook het essayistisch werk van Vestdijk - dat nu sterk levensbeschouwelijk en persoonlijk is (*Het eeuwige telaat, De toekomst der religie* en *Essays in duodecimo* bijvoorbeeld) - en zijn pöezie staan in het teken van deze problematiek.

Het licht, het Apollinische, dat in de laatste periode zegeviert, botst in de middenperiode dus op het chaotische, het Dionysische, dat in de éérste periode domineert. De schakel nu tussen de eerste en de middenperiode wordt gevormd door de *Apollinische Ode.* Dit gedicht - geschreven in 1938, dus nog in de eerste periode (*Sint Sebastiaan* stamt uit 1939!) - was Vestdijks eerste Apollinische kreatie. Nu wij weten hoe dit thema hem zou blijven boeien, hoeven wij ons niet meer te verbazen over zijn preokkupatie met juist *dit* gedicht. Wij kunnen veilig stellen dat de Ode, deze doelbewuste aanslag op de moeder, een dramatisch keerpunt is geweest in Vestdijks werk.

Eindnoten:

1. *Nol Gregoor in gesprek met S. Vestdijk* (radio-gesprekken, uitgezonden tussen 26 oktober 1961 en 26 juni 1962); Amsterdam, 1967, p. 99.
2. S. Vestdijk, *Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Theun de Vries; 's-Gravenhage, 1968, p. 96.
3. De Ode is, voorzover mij bekend, slechts aan twee kritici niet geheel voorbijgegaan. Ik citeer allereerst de korte samenvatting van Pierre H. Dubois, uit zijn recensie van de bundel *Klimmende legenden* in de NRC van 29-11-1940: 'Eén van de belangrijkste verzen uit den bundel Klimmende Legenden is het slotgedicht 'Apollinische Ode'. Terecht aan het einde van den bundel geplaatst, lijkt het mij hiervan in zekeren zin de verklaring. De God van Vestdijk, Apollo, blind maar toch ziende, creëert hij hier als een strijdbare vernietiger van het onmannelijke, als een mannelijk overwinnaar van het vrouwelijke vooral [...]. Vestdijk verbindt zich in den strijd met dezen blinden god om samen met hem 'het monster' op te speuren, de driften die 'wild ingeschapen zijn op aarde', om tenslotte zelf getroffen te worden door den pijl, die hem zuiveren zal van zijn

'kindergrillen'. Deze Apollinische Ode lijkt mij een onmisbare sleutel tot den geheelen bundel.'

Daarnaast D.A.M. Binnendijk in *Randschrift*, Verzamelde critische beschouwingen; Amsterdam, 1951, p. 155: '*Klimmende Legenden* wordt afgesloten door de 'Apollinische Ode', niet alleen het meest grandioze gedicht dat Vestdijk naar mijn mening geschreven heeft, maar een der weinige moderne Nederlandse gedichten, die door hun verschijning als het ware bij verrassing het peil onder poëzie gelijkmaken met het hoogste, dat in Europa bereikbaar kan worden geacht. De worp die Vestdijk daarna heeft gedaan met zijn *Mnemosyne in de Bergen* moge duizendmaal vermeteler zijn geweest, het resultaat *is* daaraan volstrekt niet evenredig. Het is onbegrijpelijk en voor de Nederlandse poëziecritiek een beschämend verzuim en een veeg teken, dat zij dit gedicht indertijd - het werd in 1938 gepubliceerd - niet heeft gesignaleerd of op enigerlei wijze heeft blijk gegeven, dat zij het had opgemerkt, terwijl de dichter toch met het bereiken van dit sublieme 'taal-beeld', een rhytmisch wonderlijk uitgebalanceerd en strofisch weergaloos gestructureerd gedicht, dat ideoplastisch even sterk is als melodisch meeslepend, mysterieus atmosferisch en mythisch verantwoord, zich de evenknie heeft betoond van een Paul Valéry. Daarbij volbracht hij hiermede een meesterstuk van moderne poëzie, door de taal te dwingen tot het openbaren van een even dwingende associatierijkdom.'

4. Het enige dat niet op deze drukproef en wel in die bundel voorkomt, is aan het slot van de Ode de datering: *Najaar 1938*, een datering die in de latere, definitieve versie van Apollinische Ode werd bekort tot: *1938.* Regel 3 van strofe 21 - die in de hierbijgevoegde tekst als volgt luidt: 'Moord kan worden afgezonden' - luidt in de definitieve versie: 'Moord kan worden afgezonden'. Die definitieve versie vind men in S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten*, verzorgd en geannoteerd door Martin Hartkamp; Amsterdam/'s-Gravenhage, 1971, [1972], deel 1, p. 359-362.
5. *Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*, p. 94. Vgl. ook p. 90.
6. Een dualisme dat wij, kurieus genoeg, precies zo aantreffen in de natuurkunde, waar licht immers zowel een deeltjes- als een golfkarakter heeft. Deeltjes staan op zichzelf (zij het binnen een grotere eenheid), terwijl golven zich ononderbroken voortbewegen van het ene naar het andere veld.
7. Dit essay - dat in 1940 werd geschreven en dus uit dezelfde tijd stamt als de Apollinische Ode - werd opgenomen in S. Vestdijk, *De Poolsche ruiter*, Bussum, 1946, p. 152-174. De citaten in deze alinea vindt men in de genoemde uitgave op resp. p. 154, 168, 167 en 166.
8. J.J. Bachofen, *Das Mutterrecht*; Basel, 1948^3, pp. 211, 603.
9. Marsyas, in *Verzamelde gedichten*, deel 11, p. 92.
10. *De Poolsche ruiter*, p. 152.
11. Zoals Norman O. Brown hem noemt in *Life against Death*, The psychoanalytic Meaning of History; London 1970^4, p. 157.
12. S. Vestdijk, *De verminkte Apollo*; Rotterdam/'s-Gravenhage, 1952, p. 307.
13. *De verminkte Apollo*, p. 313.
14. Friedrich Nietzsche, *Werke in* drei *Bänden*, herausgegeben von Karl Schlechta; München, 1960^2, deel 1, p. 7-134; deel 11, p. 1111 en deel 111, p. 497. Nietzsches visie op Apollo als verzinnebeelding van de droom komt men bij Vestdijk niet alleen in deze Ode tegen, maar b.v. ook in het kwatrijn Apollo en Marsyas, waar Apollo 'kunstenaar, grootmeester van den droom' genoemd wordt (zie *Verzamelde gedichten*, deel 1, p. 406).
15. *De verminkte Apollo*, p. 181.
16. De tweede strofe - met zijn dansend ritme, de indringende w-alliteratie (waar-winden-wezeloozen) en het suggestieve rijm (vreezen-genezen-wezenloozen) - vormt een goede illustratie van lyriek in de betekenis van musische (klank)poëzie.
17. *Verzamelde gedichten*, deel 111, p. 67.
18. De Griekse wereld strekte zich uit van Illyrië (aan de Adriatische kust) tot Paphos (op het huidige Cyprus). Illyrië gold als een koud, barbaars gebied, terwijl Paphos juist het voornaamste heiligdom van Afrodite, de godin der liefde, was. De regel 'Van Illyrië tot Paphos' geeft dus zowel letterlijk (geografisch) als figuurlijk (psychologisch) de limieten van de 'chaos' aan. Ik dank dit inzicht aan Dr. J.P. Guépin.
19. Er zijn in de Griekse mythologie verschillende versies van Apollo's strijd met de draak. 'De Homerische Hymne op Apollo' - aldus Julius Schmidhauser in *Mnemosyne*, Die Taten der Mütter und Väter fur das Kind Mensch; Heidelberg, 1954, p. 269 - 'spreekt van een drakin (Drakaina). Gewoonlijk heeft men het over de strijd met de draak Python, maar moderne onderzoekers houden het, met de Homerische Hymne, eerder op een strijd met de drakin Delphine (of Delphune). De naam Delphine is in dit verband van groot belang omdat hij naar de baarmoeder verwijst.' Een opmerking van Vestdijk in zijn essay over Marsman (*De Poolsche ruiter*, p. 155), waar hij het heeft over 'de draak Python - door sommige moderne mythografen met de moederfiguur in verband gebracht', maakt het aannemelijk dat Vestdijk, ook al in zijn Ode, van een soortgelijke opvatting is uitgegaan.
20. S. Vestdijk, Rondgang door het jaar, *Verzamelde gedichten*, deel 11, p. 75.

21. Apollo kan men zien als vader in de zin van schepper, maar Apollo is ook zoon: zoon van zijn *vader* (Zeus). Apollo is de eerste zoon die niet (zoals Zeus Kronos en Kronos Ouranos) zijn vader onttroont. Integendeel, Apollo's eerste woorden luidden, volgens de Homerische Hymne op (de Delishe) Apollo (*Die Homerischen Götterhymnen*, Verdeutscht von Thassilo von Scheffer; Jena, 1927, p. 9): 'Beminnen zal ik de lier en de strakgespannen boog, en aan de mens verkondigen het woord van Zeus dat wet is'. Zo gezien betekent het woord 'vaderhuis' hier dat de zoon, zoals Apollo deed, de *vader* dient te volgen, niet de moeder: een interpretatie waar de laatste strofe nauw bij aansluit.
22. *De Poolsche ruiter*, p. 172-173.
23. Martin Hartkamp, Identificatie en isolement, in: Maatstaf, negentiende jaargang (augustus/September 1971: 'In memoriam S. Vestdijk 1898-1971'), p. 216-250. Overigens zou ik het begrip 'identifikatie' nu niet meer in deze zin gebruiken, aangezien - zoals de Ode duidelijk aantoont - identifikatiedrang ook bij het streven naar het Apollinische een rol kan spelen.
24. Zie o.m. *De dokter en het lichte meisje*, en mijn samenvatting (in: Macht en liefde in het werk van Simon Vestdijk; Mededelingenblad Vestdijkkring, maart 1972, p. 6) van het essay De gulden middenweg uit *Essays in duodecimo.*

J.J. Oversteegen

Een bijna gesloten circuit: Vestdijks historische werk*

Er zal wel geen echte Vestdijk-lezer zijn die zich niet van tijd tot tijd afvraagt waar Vestdijk zijn historische stof vandaan haalt, en hoe hij ermee omspringt. Blijkbaar echter heeft niemand het tot nu toe aangedurfd om dit probleem in zijn volle omvang te attakeren. Daarvoor is de materie te rijk - zoals bij zoveel deelontwerpen waarmee de Vestdijkstudie ons konfronteert - en het noodzakelijke vooronderzoek te arm. Hier en daar treft men een losse opmerking aan, een enkel afzonderlijk werk is wat steviger aan de tand gevoeld, en dat is alles.

Eerlijk gezegd: ik kijk ook wel uit, en breng hier alleen verslag uit van een eerste verkenning, van de allerprimitiefste stap die men doen kan: over welke tijdperken heeft Vestdijk (in zijn romans en novellen) eigenlijk geschreven? Zelfs met een zo smalle vraagstelling komt er al iets te voorschijn dat verrassend is, voor mij tenminste.

Ik start met het dooreenhutselen van alle verhalen en romans die een historisch décor tonen (of pretenderen te tonen), om ze vervolgens weer in de chronologische volgorde (van het onderwerp, niet van het schrijven want dat heeft er niets mee te maken) uit te leggen.

Beginnen dus bij het begin.

En dat is: een atheïstische farao (‘De ongelovige Farao’, in *De fantasia* en *andere verhalen*, 's Graveland 1949). De novelle is ondateerbaar, en dat ongetwijfeld niet zozeer omdat ik niet goed genoeg gezocht heb maar omdat Vestdijk zijn faraoh uit zijn duim gezogen heeft. Zelf vermeldt hij uitdrukkelijk dat Herodotus er niet over rept, en ‘uit eerbied voor de vader der geschiedenis zullen ook wij de naam van de gekroonde godloochenaar ongenoemd laten’ (pag. 47). Er vallen wel twee historische namen: Amasis en Ichnaton, maar daar hebben wij niets aan want het is niet uit te maken of de heren vóór of na Vestdijks fantoom geleefd zouden moeten hebben. Trouwens, zo'n woord als ‘ongekroond’ geeft duidelijk genoeg aan dat historische gelijkenis in dit geval voor Vestdijk volkomen irrelevant was, wat bepaald niet altijd zo is.

Dit, naar men mag aannemen vroegste, onderwerp van Vestdijks ‘historische’ arsenaal hoeft ons daarom niet lang bezig te houden. Het is een uitzonderingsgeval, tenzij men de volgende drie werkstukken tot de zelfde a-historische kategorie zou willen rekenen: de ‘pre-Homerische’ verhalen. Het belangrijkste daarvan is natuurlijk *Aktaion onder de sterren* (Rotterdam/ 's-Gravenhage, eerste druk 1941; ik heb de tweede van 1951 voor mij liggen). Op de titelpagina staat het al: ‘Roman uit het voor-Homerische Griekenland’. Dat is toch wel zoiets als een datering, en dat een exaktere tijdsbepaling achterwege gelaten wordt (in afwijking van wat wij in Vestdijks historische romans gewend zijn te zien), hoeft niet te verbazen bij een boek waarvan één van de hoofdfiguren een ster wordt (ik bedoel: een hemellichaam), en een ander een kentaur is. Zoiets kom je niet iedere dag tegen, nu niet en vroeger niet. Men kan *Aktaion* zien als een, bij mijn weten óók al niet alledaags, subtype van de historische roman: de serieus genomen mythe plus nog het een en ander. In dit geval is dat een mythe met allerlei verwijzingen naar de vroeg-griekse wereld zoals wij die kennen uit Homerus, die traditioneel aan de ingang van de West-Europese kultuur geplaatst wordt.

Hoe deze roman precies in elkaar zit, dat is één van die vragen die in het Grote Boek over Vestdijks historische romans bekeken moet worden, - een boek dat *ik* niet schrijven zal. Inmiddels geloof ik niet dat het te stoutmoedig is om het er voorlopig op te houden dat het uitgangspunt van *Aktaion* zo is: àls men de verhalen van Homerus letterlijk neemt - dat wil zowat zeggen: zèlf als historische roman opvat, met een traceerbaar verleden als bron - dan komt er een referentiewereld als in deze roman uit de bus.

---

* Uit: Vestdijkkroniek 6, december 1974

(Voor de schrijver van Het Grote Boek: de opdracht aan Ter Braak is interessant, bij een roman waarin 'hoog' en 'laag', menselijk en dierlijk, in één figuur verenigd zijn, en waarin de hoofdpersoon om de maan vraagt. Ook de konkretisering van dingen die bij Homerus ongezegd blijven, zoals de plaats van handeling, en verder het amalgaam van - vermoedelijk - historische feitelijkheden over kleding, wapens, maatschappijvormen etc. met mythische gegevens vraagt de aandacht. Zelfs komt er een passage in het boek voor waarin delikaat gehint wordt naar de mogelijkheid dat kentaurs ontstaan uit een optisch bedrog, - een volk van niet-ruiters ziet ruiters in grote vaart en denkt aan bovenaardse wezens).

Hoe dan ook, een roman uit pre-Homerisch Griekenland is *Aktaion* toch eigenlijk niet! Het is eerder een vermenging van letterlijk genomen mythen met blootgelegde historische omstandigheden àchter de mythologie. Het tweede komt meer voor, het eerste in een bepaalde vorm ook (namelijk die van het navertellen van grote verhalen uit de schatkamer van mythen en legenden'), maar het mengsel van de twee lijkt mij een vondst van eigen bodem.

Het is aardig om te zien hoe in de twee aansluitende verhalen deze bestanddelen uit het *Aktaion*-mengsel ieder afzonderlijk aan bod komen. 'Arcadië' (in *De fantasia*) levert ons een regelrechte mythe, zij het geen bekende; datering is onmogelijk, pre-Homerisch is weer het enige dat men ervan zeggen kan. Pan plus bokken worden beschreven als werkelijk bestaand. Wel is er al schrift, want op pp. 63 en 67 wordt van 'lettertekens' gesproken.

Daartegenover 'Homerus fecit' (uit *Narcissus op vrijersvoeten*, Rotterdam 1938), dat men zonder aarzeling 'mythe-verklarend' mag noemen. Een niet al te slimme griekse jongeling, die met foenicische zeelieden op tocht is, maakt daarbij een gruwelijke gebeurtenis mee, die zó aanleiding tot een homerisch verhaal à la de Phaeaken of Circe zou kunnen zijn. Thuisgekomen wordt hij met spoed aan een blinde bard voorgeleid: Homerus in eigen persoon. De novelle heeft een dubbele bodem, die - alweer - nadere analyse zou vragen. Homerus neemt de herinnering van de domme jongen in dank af, maar wij weten niet waarom hij zich ervoor interesseert: bij wijze van 'materiaal', òf als verteller die wel eens wil weten hoeveel van wat hij bijeengebracht heeft op waarheid berust. De schepelingen uit het verhaal vertellen elkaar bijvoorbeeld over Polyphemus, en kennen dus dat griezelverhaal al; de Foeniciërs op hun beurt dikken de gruwelen van het reizen flink aan, precies zoals wij (en Vestdijk) op school leerden dat de homerische verhalen wel eens ontstaan konden zijn (namelijk om de hegemonie van de Foeniciërs ter zee te beschermen tegen avontuurlijke griekse eilandbewoners). Voor Het Grote Boek weer: gaat het hier dus om de relatie van een schrijver tot zijn stof, en hoort het verhaal derhalve thuis in die grote groep van Vestdijkboeken waarin op één of andere wijze 'het kreëren' aan de orde is; die boeken waarin 'zieners' en 'waarnemers' in dubbele betekenissen, hallucinanten, schilders die verstrikt raken in de door henzelf opgeroepen werkelijkheid, kentaurs die sterren produceren enz. enz. de wacht uitmaken?

'Homerus fecit', om op ons oude spoor terug te komen, is het eerste voorbeeld van een 'echt' historisch verhaal, dat wil zeggen een verhaal waarin een situatie of een ontwikkeling voorkomt die 'waar' *kan* zijn. Van de vroeger in de tijd geplaatste verhalen kan men dat niet zo uitdrukkelijk zeggen. Zij tonen de wazigheid en onzekerheid omtrent waar en onwaar die bij die protohistorische tijden past, al is er toch altijd een zekere relatie met de historie (in tegenstelling tot het buiten de tijd vallende faraoh-verhaal). Het verschil tussen *Aktaion* en 'Arcadië' enerzijds en 'Homerus fecit' anderzijds, is dat het laatste, evenals *alles* wat er (in objekt-tijd) na komt, valt onder de recht op en nere historische verhaalkunst; zij zijn alle te dateren, vaak tot op het jaar en soms tot op de dag nauwkeurig.

Kijk maar naar het in Delphi spelende boek *De verminkte Apollo* (Rotterdam/'s-Gravenhage 1952), dat op de titelpagina al meedeelt dat men moet denken aan de jaren 589 tot 584 voor Christus; een exaktheid waar het onderwerp zich eigenlijk haast tegen verzet, omdat wij niet op de hoogte zijn van gebeurtenissen uit die jaren die zouden moeten 'kloppen'. Dus: een schijnbare exaktheid bij de datering die juist de 'waarheid' van het historische décor aannemelijk moet maken, zou ik zeggen.

Niet veel anders zit het met *De held van Temesa*; *een roman uit Groot-Griekenland (528-484 v. Chr.)* (Rotterdam 1962). Kommentaar overbodig, behalve misschien op het feit dat de einddata van deze twee 'griekse' romans precies 100 jaar tussenruimte vertonen, en natuurlijk dat zij elkaar in de tijd niet overlappen. Maar dat laatste, ik zeg het maar voordat de lezer denkt dat ik het zelfs niet door heb, geldt voor alle historische romans en bijna alle historische novellen van Vestdijk.

Nu een grote sprong in de tijd, naar één van de (weinige) niet op een bepaalbaar moment maar wel op een époque vast te pinnen verhalen: 'Onder barbaren' (*De fantasia*). Deze novelle bestaat namelijk uit een brief van ene Aulus Petronius Maro, een cocktail uit reële romeinse (schrijvers)namen - te weten Gellius, Petronius en Vergilius - aan ene Julius Decimus Casca (Julius? kan dat, is dat niet alleen maar een gensnaam?). Wel wordt er iets gezegd (p. 72) over germaanse vrouwen waarmee de centurio's te kooi gaan (Petronius zelf houdt het bij mannetjes), en dat zou *iets* van een datering kunnen aanbrengen, vooral gekombineerd met het feit dat de almacht van de romeinse adelaar in het gebied waar Petronius zich bevindt te wensen over laat. Verder denkt iedereen een beetje aan het eenzame lot van Ovidius (maar die zat aan de Zwarte Zee). En uit al die beetjes komt niets anders aan konklusie op tafel dan: we worden verondersteld deze 'brief' zowat te situeren rond het begin van onze jaartelling, maar 'echt' historisch is niets erin, zelfs geen naam. Ik vraag me af of er niet hier en daar een loopje wordt genomen met onze eigen tijd, bijvoorbeeld als wij op p. 71 horen hoe de germanen niet zelden bekropen worden door 'hartzeer', zich uitend in een onbegrijpelijk staren naar blootgelegde boomwortels, wat mij onweerstaanbaar doet denken aan een hoogtepunt in La Nausée van Sartre. Het existentialisme als een germaans soort hartzeer, dat is nog wel wat anders dan Sartre die alleen maar last heeft van 'cafard'...

Dan weer vaste grond: *De nadagen van Pilatus* (Rotterdam z.j. 1938). Ik houd het op 36-38, en wel omdat in het begin van het boek wordt verteld (p. 7) dat Tiberius zich ongeveer 10 jaar tevoren op Capri teruggetrokken heeft (en dat gebeurde in 26, het zelfde jaar, dit terzijde, dat Pilatus procurator van Judea werd), en verder dat de keizer dan 78 jaar oud is (en dat moet eveneens 36 zijn). De moord op Tiberius wordt verteld (37), en de opvolging door Caligula. Van diens regering wordt alleen de eerste ronde uitgebreid verslagen. Ik zou zeggen: niet verder dan 38 (hij zit nog in Rome). De resterende jaren van Pilatus en Caligula (de laatste sterft in 41, de eerste volgens p. 375 van het boek een half jaar eerder) worden in sneltreinvaart volgemaakt. Vandaar dat ik het eigenlijke verhaal tot 38 laat lopen, maar men kan de stelling verdedigen, dat hoe kort ook, de laatste jaren (tot 41) meetellen. Een versneld slotbedrijf komt overigens herhaaldelijk voor in Vestdijks historische romans, zoals wij nog zullen zien.

Dan een twijfelgeval: *Merlijn* (Den Haag 1957), dat immers geen 'verhaal' is maar een 'drama in verzen'. Tijd van spelen: de legendarische periode van koning Arthur. Als men van dit a-historische gegeven iets periodiserends moest zeggen wordt dat: de vroege middeleeuwen.

Weer een sprong: 'De oubliette' (*Stomme getuigen*, Amsterdam z.j. 1947). Ik kies voor de jaren rond 1200. De jonge Hugo, hoofdfiguur, neemt deel aan 'een der eerste kruistochten', en in de tijd dat Vestdijk schreef erkende men nog scherp gescheiden kruistochten (nu is dat allemaal niet zo simpel meer). De eerste drie begonnen volgens die geschiedopvatting respektievelijk in 1095, 1148 en 1187. Verder zijn er (p. 32) theologische disputen aan de universiteit van Parijs (die in 1174 zijn privileges verkreeg). Daarmee komen wij al bij de derde kruistocht uit. Op p. 36 wordt gesproken over het verbod van werken van Aristoteles, wat vooral in 1210 (met name in Parijs) gebeurde. Ook al eerder, zoals op het concilie van Sens, maar dan zijn er nog geen universiteiten en daaraan wordt de mededeling over het verbod bij Vestdijk gekoppeld. Dat de namen van Berengarius van Tours (998-1088, als 'Berengar') en Roscellinus van Compiègne (1050 tot ongeveer 1125; bij Vestdijk als 'Roscelinus') genoemd worden, zegt niets: hun werken hebben een rol gespeeld in de hele universaliënstrijd waarom het hier gaat. De kapelaan Bernard is niet thuis te brengen, want er zijn zoveel Bernarden die in die diskussies meegedraaid hebben, en bovendien is er geen reden om aan te nemen dat het om een historische figuur gaat, evenmin als bij 'de bisschop'.

Een waarschuwing is hier weer op zijn plaats: ik neem de mededelingen van Vestdijk wel erg letterlijk; waarom zou hij niet een beetje met de tijd mogen goochelen als dat hem zo uitkomt, en figuren bij elkaar brengen die elkaar nooit ontmoet kunnen hebben? Het is vervelend maar bewijsbaar waar: Vestdijk haalt dat trucje wel eens uit. Ik zie alleen niet hoe men anders te werk kan gaan dan ik hier doe: de schrijver net zo lang geloven totdat er redenen zijn om hem (als historicus) het vertrouwen op te zeggen.

Vestdijk springt wel eens een beetje eigenzinnig met het verleden om, beweerde ik. Als getuige kan meteen al het volgende nummer in onze rij dienen: *Het proces van Meester Eckhart* ('s-Gravenhage/Rotterdam 1969). Eckharts dood wordt in het boek beschreven en dat is in 1327 (er zijn meer aanwijzingen maar deze volstaat).

Alleen, de ketter Walter wordt vijf jaar eerder verbrand dan in het boek staat. Dat wordt rondborstig toegegeven op de flap, en een flap moet men altijd geloven.

Hoe zouden wij anders weten dat Vestdijk in Forum debuteerde, en wel in het jaar 1926, zoals de flap van *Bevrijdingsfeest* meldt? Wie zich aan de traditionele literatuurgeschiedenis zou vastklampen, zou dit opmerkelijke feit toch nooit hebben opgegraven?

Volgt weer een ‘open’ geval. ‘De kluizenaar en de duivel’ (in *De fantasia*). Zullen we zeggen: ergens in demiddeleeuwen? Er worden door een courtisane (van alle tijden) kleren gedragen van fluweel, zijde en brocaat’ (p. 108); en er komen heremieten voor, tenminste één. Verder geen inperkende mededelingen.

Heel expliciet is daarentegen ‘Het weer’ (in: *De dood betrapt*, Rotterdam 1935); de pestepidemie in 1348, en wel de maand oktober (p. 11: ‘najaar 1348’, p. 17: ‘bleeke Octoberdag’). Dat jaar dus dat Petrarca's Laura gestorven is/zou zijn; het was trouwens de meest beruchte epidemie van de hele middeleeuwen.

Weer een zevenmijlslaarzenstap, naar *Het vijfde zegel* ('s Gravenhage z.j.[5] eerste druk van 1937). De dateringen zijn precies gegeven: het ‘voorspel’ vindt plaats op 24 juni 1559, de rest van het verhaal ligt (per deel gedateerd) tussen 2 mei en 8 december 1583. Kloppen doet het allemaal niet, getuige het artikel van Pfeyffer in dit zelfde nummer, dat een goed inzicht geeft in de wijze waarop Vestdijk soms manipuleert met data, wanneer de romancier de geschiedenis even niet zo goed gebruiken kan.

Dan *De vuuraanbidders* ('s-Gravenhage 1947): 1600-1624. De hoofdfiguur Criellaert, wiens leven van het begin af verteld wordt, wordt enkele maanden na de slag bij Nieuwpoort geboren, en groeit op in de periode van het Bestand. Op p. 581 blijkt 1624 de eigenlijke einddatum van het verhaal; een paar latere gebeurtenissen (tot 1636) worden in enkele bladzijden afgedaan, die tel ik dus weer niet mee. De eerste levensjaren van Criellaert komen overigens ook nauwelijks aan bod, maar ik zie geen kans om naar die kant scherp af te grenzen.

In de zelfde tijd spelend, zowaar, is ‘Drie van Tilly’ (*De dood betrapt*). De zelfde tijd, dat wil zeggen de 30-jarige oorlog (1618-1648). Precieser kan het niet gezegd worden. Er vallen genoeg historische namen, zoals ‘de Leeuw uit Middernacht’ (bron dus duits), wat natuurlijk Gustaaf Adolf, de leeuw van het noorden, is. Die sterft in 1632, dus daarvóór speelt ons verhaal? Hoeft niet, hij wordt genoemd als koning op het moment dat één van de drie *dienst neemt*, wat een onbepaalbaar aantal jaren vóór het verhaal gebeurt. Verder Tilly en Wallenstein: geen beperkingen daardoor. En het sterkste geval: er is een ‘koning Hendrik’ die anti-Liga is (p. 38). Dat moet Henri IV wel zijn, die al lang voor de oorlog dood en begraven is. Dus? Niets dus. Deze landsknechten zijn geen historici! Zij horen verre namen maar weten per slot van toeten noch blazen. De afwijking van de historische situatie is dus funktioneel bij wijze van ... historisch feit!

's Konings poppen’ (*Narcissus op vrijersvoeten*): 15 september 1642. Het doodvonnis van Cinq-Mars en de voltrekking daarvan komen in het verhaal voor. Alleen, bij Vestdijk gaat het om twee, in de geschiedenis bij mijn weten om één dag. Desnoods dus maar 14 en 15 september. In het veen kijkt men op geen turfje. Erger is echter dat ‘De Luynes’ drie jaar dood zou zijn. Welke? De invloedrijke staatsman zou je zo zeggen, want Lodewijk XIII tobt nogal met hem rond; dus Charles die leefde van 1578 tot ... 1621. Moedwil of misverstand? Want Honoré zal toch niet bedoeld zijn, en als dat toch zo is klopt het al evenmin: die stierf in 1649. Weer zo'n geval van ineenschuiven omwille van het effekt? Maar welk effekt dan ditmaal? Het kan natuurlijk ook zijn dat een onbekende (of zelfs gefantaseerde) Luynes bedoeld is, want er zijn er genoeg.

Puriteinen en piraten (eerste druk van 1947, gebruikt is de eerste Bijen-druk van 1956, Amsterdam). Vroeg voorjaar 1718 (p. 5) tot april 1719, met één pagina 'navertelling' over hoe het allemaal afloopt, net als bij de FBI.

En nu wordt het spannend. Pal op *Puriteinen en piraten* volgt *De filosoof en de sluipmoordenaar* ('s Gravenhage 1962[2], eerste druk een jaar eerder): van 1722 tot ongeveer 1730. Het begin is heel precies vast te stellen, namelijk juli 1722 (p. 5), het eind iets moeilijker maar toch redelijk goed: de voltooiing van *l'Histoire de Charles XII*, en dat boek van Voltaire is gepubliceerd in 1731. Overigens staat er één pagina voor het slot dat de voltooiing van Charles XII 'nog lang (zou) duren', dus het eigenlijke verhaal houdt eerder op en een (onbepaald) aantal jaren wordt weer afgeraffeld.

Ook bij deze roman moet ik een onzuiverheid in mijn wijze van tellen signaleren die een paar keer meer voorkomt: natuurlijk gaat het hier om een boek waarin het verleden (vanuit 1722 etc. gezien 'verleden', natuurlijk) een grote rol speelt, namelijk de dood van Karel XII, dus zou ik ook kunnen zeggen dat 1718 mee moet doen. Maar als wij daar aan zouden beginnen, is het hek van de dam: alle flashbacks bijvoorbeeld zouden meegeteld moeten worden, of met een konkreet voorbeeld: in *De nadagen* zou de kruisiging, en dáárvoor weer de verhouding van Jezus met Maria Magdalena etc., inbegrepen moeten worden. Ik houd mij daarom aan de periode dat *het verhaal zelf* speelt.

Dan *Rumeiland* ('s Gravenhage z.j.[3] eerste druk van 1940), dan begint in 1731 en eindigt in 1738, zoals de titelpagina onomwonden meedeelt: 'Uit de papieren van Richard Beck-ford, beheizende het relaas van zijn lotgevallen op Jamaica 1731-1738'. Het lijkt wel of de aansluiting steeds naadlozer wordt: 1719-1722 tot 1730/1731-1731 tot 1738! Ook in *Rumeiland* weer een belangrijke flash-back (naar 1720) die echter juist een kwestie betreft die niet weggelaten kan worden *omdat* hij in het allesbeheersende verleden ligt, zoiets als bij de Voltaireroman dus.

'Parc-aux-cerfs' (*De dood betrapt*): in de zomer van 1758. Een evidente Lodewijk XV is 48 jaar oud (p. 61), een aanslag van 4 januari is 'ruim anderhalf jaar geleden' (p. 98). Ook andere gegevens (Choiseul op het toppunt van zijn macht bijvoorbeeld) kloppen; geen onhistorische mededelingen.

'De boer onder de boom' (*Stomme getuigen*) 1787. Het verhaal speelt tijdens de patriottenkrisis, 'vliegende legertjes' worden genoemd, en dat is vanaf 1785 een algemeen verschijnsel, vooral in Gelderland en Overijssel. De *term* (in enkelvoud) stamt weliswaar uit 1787 en werd gebruikt voor de officiëie mobiele kolonne, maar het lijkt mij een aanvaardbare vrijheid om het meervoud te laten bezigen door iemand die over het verschijnsel van rondtrekkende troepjes in het algemeen praat zonder alle dessous te kennen; een normale onnauwkeurigheid bij een tijdgenoot, die de historicus zich *niet* zou kunnen permitteren. Verder wordt vermeld dat 'een' prinses aangehouden wordt bij 'een' sluis' (is gebeurd op 28 juni 1787). De boer zit in de oktobermaand na die gebeurtenis, hersteld van een ziekte, weer onder zijn boom. Dus: hele verhaal 1787, tot in oktober.

De leeuw en zijn huid ('s Gravenhage/Rotterdam 1967) zit wat gekompliceerder in elkaar dan de tot nu toe besproken romans, wat de tijdsdistributie betreft (meestal volgt Vestdijk de 'natuurlijke' gang van zaken op de voet). Er is een uitgebreide proloog en epiloog, beide spelend in 1815 (vanaf november, p. 9), en dat is het 'heden'. Maar het middenstuk van het boek wordt ingenomen door een 'venetiaanse kroniek' die loopt van eind 1762 tot winter 1814. Het zou heel goed mogelijk zijn om de dateringen in dat gedeelte heel precies te maken: zelfs de zodiaktekens van de personages worden vermeld!

Het verhaal 'Doge en cicisbeo' *(Narcissus op vrijersvoeten*) zit zowat midden in de periode van *De leeuw en zijn huid*, kroniekgedeelte. Daarmee is het één van de onweersprekelijke (zeldzame) doublures. Preciese datering is misschien mogelijk aan de hand van een gedetailleerde geschiedenis van Venetië. Misschien; ik heb namelijk bij het raadplegen van tamelijk specialistische geschiedwerken, ook over Venetië geen gegevens gevonden over een doge Paolo Dolfin, die op het moment van het verhaal 65 jaar oud zou zijn geweest (p. 74), en ook Ugo

Foscolo, gezant in Rome en twee weken voor de eigenlijke hoofdgebeurtenis krankzinnig in Venetië teruggekeerd, kon ik niet opdiepen. Natuurlijk bestaat de bekende schrijver van die naam, maar die leeft veel later. Wat Dolfin betreft, van die naam knettert het door de hele Venetiaanse geschiedenis heen, dus waarom zou hij niet bestaan hebben? Ik kijk het nog wel eens na.

De opvallendste doublure uit heel Vestdijks historisch-verhalende oeuvre is in deze roman en novelle te vinden: de affaire van de leeuw met de honden op het Piazza San Marco, door Dolfin meegemaakt (p. 75) en in de kroniek van de roman verteld (1762).

Wij zaten met *De leeuw en zijn huid* inmiddels al in 1815. Volgt *De hotelier doet niet meer mee* ('s-Gravenhage/Rotterdam 1968). Loopt van 1820 (p. 5) tot even na de dood van Napoleon, juli 1821 (p. 237), met weer een paar van die afsluitende alinea's over latere gebeurtenissen.

Iersche nachten (Rotterdam 1946): 1852-1860. De vijf delen van het boek zijn weer gedateerd, en wel: deel 1 (‘Winteravonden’) met 1852 en deel V (‘De afwezige’) met 1860.

En tenslotte nog eens Ierland, met *De Vijf roeiers* ('s Gravenhage z.j. [1951]). Ik houd het op de zeventiger jaren van de vorige eeuw, om de volgende redenen: op p. 39 wordt de Home Rule van Isaäc Butt genoemd, en diens partij is in 1874 opgericht. Anderzijds vormen de Fenians het hele boek door de overheersende knokploeg, wat zij vooral in de 60-er jaren geweest zijn, al bleven zij ook later nog wel bestaan. Gladstone wordt herhaaldelijk genoemd als de man waar veel Ieren hun kaart op zetten, wat inderdaad al tegen het eind van de jaren Zeventig kan zijn, al werd pas later Gladstone's politiek geheel door de Ierse kwestie beheerst.

Daarmee is mijn huiswerk af, want boeken als *Het genadeschot* reken ik niet meer tot de historische romans al gaat het over een (recent) verleden. Het speelt trouwens in het heden! Dan zouden de Anton Wachter-boeken, *De koperen tuin* en nog wel andere nog eerder in aanmerking komen, en dat zal iedereen toch wel te gek vinden:

Een paar konklusies:

Ten eerste: bij de romans vindt *geen enkele overlapping* plaats, wel treffen wij een paar nauwe *aansluitingen* aan. Is Vestdijk er soms op uit geweest om de hele geschiedenis op zijn eigen manier te herschrijven, een soort in-bezit-nemen van ons aller verleden? Of kon hij niet twee maal over een zelfde periode schrijven zonder zichzelf te frustreren, hetgeen wijst op een ongemeen sterke beleving van de eigen beeldvorming? (Ik opteer voor het laatste).

Ten tweede: binnen de novellen geen enkele overlapping. Zie boven.

Ten derde: tussen romans en novellen meestal weer geen overlapping, met als uitzonderingen:

‘Arcadië’ en ‘Homerus fecit’ (?) t.o.v. *Aktaion.* Weinig overtuigend, want in de beschreven perioden ligt niets vast, en er kan even goed tweehonderd jaar tussen geschoven worden: historische verhalen zijn het nauwelijks te noemen. De overlapping is eerder thematisch dan chronologisch.

‘De kluizenaar en de duivel’ is te weinig op een tijdstip vast te prikken om van overlapping (bijvoorbeeld van *Eckhart* of ‘De oubliette’) te spreken; maar om diezelfde reden kan ook geen sprake zijn van niet-overlappen! Een open geval, zoals gezegd. Tenslotte de enige onbetwistbare gevallen: ‘Drie van Tilly’ t.o.v. *De vuuraanbidders*, en ‘Doge en cicisbeo’ t.o.v. *De leeuw en zijn huid.* Wat bij die twee novellen frappeert, dat is het opengehouden karakter ervan waar het om tijdsaanduiding gaat (ik moest in beide gevallen dan ook een ruime marge aanhouden), in vergelijking met de romans. Anders gezegd: de novellen doen aan als ‘schetsen’ van de romans, als ‘voorstudies’. Dit komt natuurlijk omdat wij de romans ernaast kunnen houden. Maar toch zit hier iets interessants aan vast: als mijn veronderstelling van hierboven juist is, dat Vestdijk niet twee keer tot een (uitgewerkt) beeld van één en de zelfde periode kon komen, heeft misschien juist die episodische opzet van de twee novellen een ‘herhaling’ mogelijk gemaakt. Vestdijk dokumenteerde zich, dat blijkt uit zijn romans, zeer grondig. In de doublure-gevallen had hij blijkbaar zijn kruit nog niet verschoten. Achteraf gaan daardoor de verhalen die allure van ‘voorstudie’ krijgen, wat zij in werkelijkheid niet zijn.

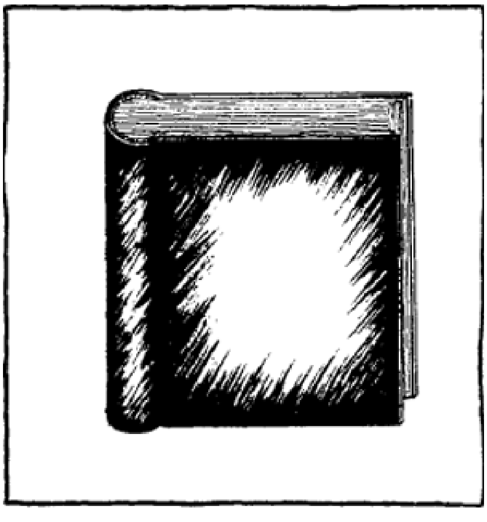
Een toevoeging voor heel nauwkeurige lezers: ‘De boer onder de boom’ valt midden in de kroniekperiode uit *De leeuw en zijn huid*, en zou daarom strikt genomen ook bij de doubluregevallen gerekend moeten worden. Ik vind het best, want mijn veronderstelling omtrent de werking van Vestdijks verbeelding wordt er alleen maar door gesteund: de twee werelden staan zó ver van elkaar af dat zij geen raakpunten hebben, niet interfereren bij het schrijven. Wanneer er meer van dergelijke gevallen zouden zijn geweest had ik mij er natuurlijk niet zo gemakkelijk vanaf kunnen maken, en ook een onderzoek naar ruimtelijke repetities (of niet) moeten instellen. Nu laat ik het bij deze kanttekening.

Ten vierde: in tijd en ruimte is Vestdijk blijkbaar alleen geïntrigeerd geweest door europese verschijnselen. Geen Assyriërs zoals bij Theun de Vries, geen Chinezen zoals bij Slauerhoff, geen precolumbianen etc. Als er buiten-europese zaken aan de orde komen (zoals in Rumeiland) dan is het alleen in een volledig europese kontekst. Hoogstens kan men van die atheïstische faraoh zeggen dat de europese kultuur er geen weet van heeft, evenmin als ‘de vader der geschiedenis’, - der *europese* geschiedenis natuurlijk, en dat is Vestdijks manier om te vertellen dat hij üperhaupt niet bestaan heeft.

Ten vijfde: over het algemeen neemt Vestdijk geen grote figuren maar randfiguren als centraal personage, behalve als het om kreatieve geesten gaat, zoals Greco, Voltaire, Eckhart, Homerus. Verklaring?

Ten zesde: Sommige personen worden intensief uitgebuit (denk aan het rijtje van 1762 tot 1824 bijvoorbeeld), andere komen helemaal niet aan bod (opnoemen is natuurlijk zinloos). Toeval der bronnen? Voorkeur?

De vraagtekens nemen toe; een goed moment om te stoppen. Wij hebben Vestdijk het verleden zien doorlopen, van de ene vrijheid (een fantastische faraoh) tot de andere (het heden, dat voor de lezer niet toetsbaar is), met steeds minder open plekken in de chronologie. Dat lijkt mij frappant genoeg. Dat hij niet of nauwelijks doubleert kon wel eens uniek zijn, onder produktieve historische romanciers.



J.J. Oversteegen
Bijeenhoren en samenhangen[*]

Hoe weet iemand die een verhalenbundel gaat lezen dat hij niet met een roman te maken heeft? Daarmee wil ik niet in de eerste plaats de vraag naar het verschil tussen deze twee genres aan de orde stellen, al was het maar omdat dit verschil niet in een zo strikte zin bestaat dat wij *altijd* over de middelen zouden beschikken om een eenduidig antwoord te geven[1]. Ook laat ik de al te zeer voor de hand liggende antwoorden op de gestelde vraag (zoals: omdat het op de voorpagina staat, of omdat het bij X uitgegeven is) achterwege. Het gaat mij om meer intrigerende kwesties als: hoe weten wij wanneer iets dat wij lezen begint, en waardoor kunnen wij met zekerheid zeggen: nu is het afgelopen? Verder: waardoor zien wij alles wat er tussen dat begin en dat einde ligt als ‘het verhaal’? Blijkbaar nemen wij samenhang waar tijdens het leesproces, maar waar zit dat in?

Die vraag naar wat een reeks woorden tot één bepaalde taaluiting maakt, met een kop, een romp en een staart, zal ik proberen te beantwoorden aan de hand van een bepaald corpus teksten, de *Verzamelde verhalen* van Vestdijk - lang gewacht stil gezwegen.

Op het eerste oog, nog vóórdat wij een onderzoek van het corpus zelf entameren, kunnen wij al een paar opmerkingen maken:

Dat een (taal-)ding zich als één geheel aan ons presenteert, kan liggen aan duidelijke, expliciete aanwijzingen in het objekt zelf, maar ook als wij die niet meteen kunnen opsporen gaan wij uit van de eenheid van de tekst, - eventueel totdat wij beter weten. Hoe komt dat?

Dit is een vraag van psychologische orde. Dingen die wij op het zelfde moment en binnen de zelfde ruimte waarnemen, proberen wij als ‘samenhangsel’ te zien. Dat geldt ook voor woordkombinaties en dus ook voor verhalen. Maar wanneer nemen wij een aantal woorden en zinnen waar als bijeenhorend? Daarvoor zijn toch in elk geval externe middelen nodig?

Inderdaad. Iemand die niet beter weet, en een boek gaat lezen waarop het ‘genre’ niet aangegeven staat, zal soms niet onmiddellijk door hebben dat hij een verhalenbundel leest, en geen roman. Om een voorbeeld aan ons corpus te ontlenen en daarmee wat op het betoog vooruit te lopen: als *Stomme getuigen* begonnen was met ‘Het vliegfeest’ - dat men lezen kan met een ‘open einde’ - en als wij nergens gewaarschuwd zouden zijn dat de koek op is als er een nieuwe titel komt, zou er heel goed een roman, zelfs een romanhoofdstuk met eigen titel, hebben kunnen volgen. Men kan spreken van ‘vervolgbaarheid’. Voor de volledigheid: ‘Het vliegfeest’ staat *niet* aan het begin van de bundel.

De interne, bijvoorbeeld stilistische, markering van het slot is dus belangrijk, maar externe faktoren als de plaats in de bundel blijken evenzeer mee te spelen. Het zou heel gek zijn als wij eerst een paar verhalen gelezen hebben en dan plotseling een roman onder onze neus zouden krijgen. Ondenkbaar is het niet (bij verzamelde werken bijvoorbeeld) maar hoogst ongewoon wel en meestal krijgen we daarom, in een inleiding of zoiets, een seintje over het vlees dat in onze kuip ligt.

Maar is dat nu alles, dat interne en externe markeren van een begin en vooral een slot, als richtingwijzers voor de lezer die op grond dáárvan beslist: die of die groep woorden hoort bijeen?

Meestal niet. De lezer zal proberen, dat ‘bijeenhoren’ te versterken tot ‘samenhangen’. Ook in romans of verhalen die dat niet van de lezer vragen, die de samenhangillusie zelfs willen verstoren (zoals die van Vogelaar), is het sukses van die onderneming afhankelijk van onze leesgewoonten, waarin het zoeken naar samenhang opgenomen is; en dat is waar het mij om gaat. Konstateren dat een tekst 'onresumeerbaar' is betekent niet, zoals Verdaasdonk lijkt aan te nemen, dat de lezer niet meer naar samenhang in de tekst gaat zoeken, integendeel, het betekent dat hij heeft proberen te 'resumeren' (samenhang vast te stellen), maar dat dit hem niet gelukt is. Geef ons één decennium Vogelaren en Marissings en het grapje werkt niet meer; wij lezen geen 'verstoorde samenhang' of 'vervreemdende teksten' maar géén samenhang, onzin. Met mij is het al zo ver, berg me maar op.

---

[*] Uit: Vestdijkkroniek 8, juni 1975

Akkoord, samenhang zal er wezen, al of niet doorbroken, maar komt die *helemaal* van de lezer, die geen chaos in zijn waarnemingswereld duldt? Nee natuurlijk, die lezer wordt via allerlei trucjes door de schrijver gericht. Daarbij gaat het niet alleen om het aangeven van een evident slot of een duidelijk begin ('Call me Ishmae'); er zijn allerlei andere eenheidsversterkende middelen. Misschien is het zelfs zo dat begin en einde meer open kunnen blijven naarmate de onontkoombaarheid van de samenhang door middel van andere kunstgrepen groter is. Wij zullen er bij de detailbespreking van Vestdijks verhalen op terug komen.

Andere middelen: Wat moet men zich daarbij voorstellen?

Bijvoorbeeld: er is een centraal thema. De bundeltitel (indien aanwezig) kan daarover een eerste indikatie geven, de verhaaltitel een nadere specifikatie. Dat is duidelijk het geval bij de bundels *De dood betrapt*[2] en *Narcissus op vrijersvoeten* en wat betreft de nadere aanwijzingen bij een aantal verhalen uit die bundels (maar veel minder dan bij de bundeltitels!). Het is daarentegen beslist niet het geval bij *De fantasia*, een bundel die simpelweg naar één van de verhalen genoemd is.

Bij het laatst genoemde boek moet de lezer het 'centrale thema' per verhaal opsporen, als het er is. Ik laat mij verder niet uit over de gevallen dat het afwezig is, want het gaat mij alleen om een *mogelijk* gebruik van dit middel. De lezer konstateert dat het verhaal 'eigenlijk' maar over één ding gaat en hij maakt allerlei andere mededelingen daaraan ondergeschikt, zodat een hiërarchische ordening, d.i. samenhang, ontstaat. Dit vaststellen van een thema is een lezershandeling (van hypothetische aard), maar, zoals gezegd, die lezer kan daarbij gestuurd worden door de tekst, hetgeen de persoonlijke gebondenheid van de interpretatie aan de interpreet vermindert. Het leesproces verloopt dan ongeveer zo: de bundeltitel fungeert als vraag die pas na enige tijd (en misschien soms nooit) beantwoord kan worden, maar die altijd een zekere verwachting oproept. De eerste verhaaltitel eveneens (binnen de al gewekte verwachtingen), en als daarop door lezing van het verhaal een antwoord is gekomen, wordt dat tegelijk een voorlopig antwoord op de vraag wat de *bundel* eigenlijk van ons wil, tegen die achtergrond weer werkt de titel van het tweede verhaal, en het tweede verhaal zelf levert vervolgens een korrektie op het voorlopige antwoord, enzovoorts.[3.]

De relatie titel-verhaal kan ook ingewikkelder zijn: de titel werkt in eerste instantie als vraag, dan volgt het verhaal dat bij nader inzien kan blijken geen antwoord maar juist zèlf weer een vraag te zijn, waarop de *titel* het antwoord levert. Dit gebeurt bij verklarende titels, waarzonder het verhaal onbegrijpelijk zou zijn. Voorbeeld bij Vestdijk: ‘Homerus fecit’.

Titels van bundel of verhaal kunnen dus belangrijke aanwijzingen vormen voor de dominante thema's van een auteur. Bekende Vestdijk-thema's: dood, liefde, vader/moeder/zoon (al door Ter Braak gesignaleerd), macht (Hartkamp), leermeester/leerling (Fens), vriendschap. Pas op: bekendheid met ‘vestdijkiaanse thema's maakt ze gemakkelijker herkenbaar (of: oefent een vereenzijdigende werking op de lezer uit)! Wij weten wat wij verwachten kunnen, en zien dan eerder dat wat wij verwachten, dan iets anders. Niet alleen onze belezenheid in Vestdijks eigen oeuvre speelt daarbij een rol, maar blijkbaar ook de uitlatingen van anderen over Vestdijk. Hoe meer wij weten waarover Vestdijk het zoal heeft of verondersteld wordt het te kunnen hebben, hoe eerder wij een ‘thema’ ontwaren en daarmee één van de aspekten van samenhang. Voorkennis speelt dus een rol bij het aannemen van een bepaalde samenhang, voorkennis omtrent Vestdijk en zelfs omtrent de hele wereld. Want ‘Homerus fecit’ zal waarschijnlijk niet zo gauw koherentie krijgen wanneer de lezer niet weet dat hier in verhaalvorm een bekende theorie over het ontstaan van de vroeg-Griekse verhalenwereld weergegeven wordt.

In veel gevallen is niet alleen mèt maar ook zonder een gefixeerd beeld van Vestdijks wereld een aanvaardbare manier van lezen van een verhaal mogelijk. Oftewel een gewaarschuwde lezer telt maar voor de helft, want hij ziet ongetwijfeld een heleboel over het hoofd.

Of er nu een ‘centraal thema’ uit de bus komt of niet, er zijn, bij alle schrijvers en dus ook bij Vestdijk nog wel andere middelen om ‘samenhang’, ‘eenheid’ tot stand te brengen. Zo kan er een volgehouden stijleigenschap zijn, bijvoorbeeld de monologue intérieur in ‘Eén twee drie vier vijf’. Over het algemeen zal zo'n konstante op stilistisch gebied bij langere verhalen vermeden worden, om de lezer niet tegen de vleug te strijken.

Verder: het verhaal kan een bepaalde opbouw tonen die het van de omgeving isoleert, bijvoorbeeld door climax-werking, herhalingen, symmetrie etc.

En dan is er een soort kunstgrepen die wij de ‘dramatische’ kunnen noemen: eenheid van tijd, plaats, handeling, personage(s). Heel vaak heeft men juist daarin de afgrenzing van de novelle (het verhaal) ten opzichte van de roman gezocht, maar ik denk niet dat iemand zal protesteren als ik zeg dat ook dit maar een betrekkelijk middel tot onderscheid is. Hoogstens kan men zeggen dat de ‘eenheden’ bij verhalen/novellen meer zullen voorkomen dan bij romans; een statistisch onderscheid dus, en geen distinktief kenmerk. Evenmin, ik noem het meteen maar, als de lengte (is *Het proces van meester Eckhart* een roman? Voor mijn part, maar hoe zit het nu met *De zwarte ruiter?*).

Tenslotte kan natuurlijk een verhaal een eenheid vormen omdat het duidelijke genre-kenmerken toont, bijvoorbeeld die van het sprookje met zijn 'Er was eens' - aanhef en het 'lang en gelukkig' - slot. Komt dit bij Vestdijk voor? Wij zullen het bekijken. Een kleine waarschuwing nog, voordat ik de parade van alle verhalen langs loop: mijn aandacht zal monomaan op dit ene punt gericht zijn, zelfs de aanloop tot analyse van afzonderlijke verhalen zal men vergeefs zoeken.

'De oubliette': het leven van één persoon wordt geheel gevolgd van de vroege jeugd tot de dood. Daarmee is het verhaal in principe onvervolgbaar, al zou natuurlijk via een handige zet een vervolg altijd weer mogelijk gemaakt kunnen worden. Denk aan *Het glinsterend pantser*, waarvan geen lezer toentertijd vermoed zal hebben dat voorbij het dramatische slot nog iets te zeggen zou zijn.

Bij 'De oubliette' is geen vervolg gekomen, en, afgezien van de 'biologische' afgrenzing, ik zie ook niet goed hoe dat had gemoeten zonder ongelukken. Immers, het thema 'dood' (al in de eerste regels voor de gemiddelde literatuurkonsument aanwezig, want de kleine Hugo stapt door de sneeuw, en dat is een befaamd doodssymbool) vindt hier een uitwerking die neerkomt op: eerst overwint Hugo de dood, dan gaat het fout en wordt hij zelf door de dood achterhaald. Hoe moet je daarop voortborduren, anders dan door een nieuw verhaal dat een variatie op het doodsthema vormt?

En voor degene die aan deze 'natuurlijke' begrenzing, gekombineerd met een thematische eenheid, nog niet genoeg heeft, is er ook nog op een dichter bij de oppervlakte gelegen niveau het effekt van de ringkompositie: het verhaal begint met (dode) vogels en eindigt er mee (vleermuizen, die het 'niet lang meer zouden maken', p. 34).

Waarom is dit nu een novelle, en geen roman? Ik weet het niet precies. Misschien om het monothematische? Maar dat kán in een roman ook. Het oningevulde van alle passages die niet rechtstreeks op het hoofdthema betrokken zijn maakt de tekst bovendien minder eenlijnig dan men van verhalen vaak beweert. Men zou van een roman-schema kunnen spreken. - Het eerste het beste geval is er al één waarbij de vraag: roman of novelle? niet relevant is.

'Het veer': na een algemene, inleidende passage, die het verhaal lokaliseert in een berucht pestjaar, zoomt de camera in op 1 situatie (overtocht met veerboot), 1 hoofdfiguur en 1 thema (de dood). Deze, alle aandacht opeisende, ene scène eindigt bovendien met het woord 'doden' (p. 48), en zo gaat de deur stevig in het slot. Voor de lezer blijft daarna niet de vraag naar meer, maar de vraag naar de precieze verklaring van wat er gebeurd is: verspreidt de ik soms zelf de pest? of is hij immuun? loopt hij net voor de epidemie uit? Zo'n vraag naar de toedracht houdt ons vast, maakt een verhaal onvervolgbaar.

Of niet? Zou dit niet het eerste hoofdstuk van een roman kunnen zijn, bijvoorbeeld voor die lezers die het in tijdschriftentourage gelezen hebben? Zeker. Er is een afsluiting, maar het hek kàn weer open. Gebeurt dat echter niet (door de aanhef van het volgende verhaal in de bundel bijvoorbeeld), dan telt alleen: in hoeverre wordt deze tekst tot een eenheid gesmeed, intern, en dat zit dan in de kompositie, in de relatie van het hoofdthema tot dat van andere verhalen in de bundel èn in het mechanisme dat bij de lezer in werking wordt gezet. Bij een roman verwacht hij meer *antwoord* op zijn vragen.

'Drie van Tilly': dat zou een roman-fragment kunnen zijn (een gedeelte uit *De vuuraanbidders* bijvoorbeeld) of een slot. Het verhaal valt met de deur in huis, zodat men zich best kan voorstellen dat er heel wat aan voorafgaat (een roman bijvoorbeeld die ons inlicht over de identiteit van 'de Zweed' etc). Maar nu dat niet zo is, en de externe omstandigheden de beslissing 'verhaal' voor de hand doen liggen, gaan wij, Pavlov-lezers die wij zijn, weer aan de gang om aan te tonen dat de tekst toch niet zó open is. Niet alleen gaan de drie soldaten allemaal dood, maar zij doen dat nogal ordelijk. Volgorde van opkomst: de Zweed, Mispel, de Jonker. Volgorde van afgang: Jonker, Mispel, de Zweed. De cirkel is gesloten.[4.]

Terzijde: de drie tot nu toe op tafel gelegde gevallen zijn kenmerkend voor drie ‘typen’. ‘De oubliette’ kan niet gemakkelijk vervolgd worden maar wel uitgewerkt; ‘Het veer’ zou zonder veel moeite verder kunnen gaan; en ‘Drie van Tilly’ doet aan als één situatie die als zodanig ook in een groter geheel terecht zou kunnen komen. Leuke opdracht voor de boekenweek: werk deze drie verhalen uit tot een roman. (Niet doen. CPNB).

'Parc-aux-cerfs': dat wordt moeilijker. Kiezen wij de 'uitwerkbaarheid', 'aansluitbaarheid' en 'vervolgbaarheid' als wichelroede, dan zou ik zeggen: er kan het een en ander voorafgaan, er zou uitgewerkt kunnen worden (al draait alles wel heel duidelijk om één, voor de hoofdfiguur onthullende, psychologische situatie, waar men zich niet zo veel omheen kan denken), maar er zou zeker niet zonder een tour de force vervolgd kunnen worden. Alle figuren die ook maar enigszins een rol hebben gespeeld worden door een zijdeur afgevoerd. De afsluiting aan het eind is duidelijk, de innerlijke eenheid van het verhaal wordt onder meer dáárdoor tot stand gebracht, èn door de monosituationele gerichtheid. Een analyse zou misschien kunnen aantonen of er crossreferences zijn die de geslotenheid van de tekst versterken.

'Barioni en Peter': de relatie van een man tot zijn kat, met daaromheen allerlei figuranten. De man gaat aan het eind dood. Dus: monosituationeel en monothematisch. Andere middelen: herhaling binnen het verhaal (de tijger die een blonde vrouw met de klauw doodt - de kat die de dood van het blonde meisje Daisy door besmetting met roodvonk op zijn geweten kàn hebben - de hospita die door de kat aangevallen wordt op precies dezelfde manier als de vrouw door de tijger). Barioni grijpt in het eerste geval moedwillig niet in, in het tweede staat hij zoals iedereen machteloos, in het laatste verliest zijn wil het van die van de kat, zijn eigen goed gedresseerde kat. Aftakeling op alle fronten, tot aan het definitieve slot. Bij elkaar al genoeg om er een gesloten konstruktie van te maken. En de Vestdijk-lezer voegt er vlot nog het een ander aan toe dat de herkenning van typische thema's betreft (en daardoor het 'Vestdijk-weefsel' hechter maakt): 'De dieren zouden hem het leven teruggeven' (p. 109, in de kontekst een reminiscentie aan 'De oubliette'): 'minuten lang staarden ze [de kat en Barioni] elkaar zo aan, de meester en de leerling' (p. 113).

'Het stenen gezicht': één moment, dat met de dood van iemands vader te maken lijkt te hebben; en daaraan verbonden in flashback de dood van de eigen vader van de verteller. Vaderdood, een vertrouwde kombinatie bij Vestdijk. De situatie is trouwens in alle opzichten potdicht. Zozeer dat men zich kan afvragen of het nog nodig is om er een specifieke Vestdijkthematiek bij te halen. Ik doe het toch, want ik ben van mening dat zoiets bijdraagt tot de tevredenheid van de lezer met de afloop: zo is het goed.[5.]

'Ars moriendi': 1 scéne, momentopname, die aan inhoud wint voor wie de uitingen van Du Perron, aan wie dit verhaal is opgedragen kent. Het slot is afdoend: de verteller wordt (ongetwijfeld) opgehangen, maar weet zich boven het vulgaire van die dood te verheffen in een gedachtenvlucht.

'De bruine vriend': een van de meest geprezen verhalen van Vestdijk, en voor analysanten vol mogelijkheden (men denke aan Mooij in Raster, het enige essay tot nu toe dat diep op Vestdijks novellistiek ingaat). Voor mijn doel echter is het een heel moeilijk objekt. Men kan zonder moeite konstateren dat alles draait om het komplex liefde (vriendschap) /dood, maar *hoe* precies zijn deze thema's gerelateerd? Waarom wordt die vriend, met zijn haast magische overwicht, die (bij wijze van vervanging lijkt het wel) met een liefdesrelatie tot de zuster van de ik wordt opgescheept, op het einde bijna de dood ingedreven, - door de ik? Die dood zit overal: al in de eerste zin wordt het ouderlijk huis als een gebouw vol bederf en verval beschreven. De bruine vriend komt nét niet echt om, maar wat gebeurt er, ‘dieper’, wel? Hij wordt door de ik onbereikbaar gemaakt, haast letterlijk: alleen in diens dromen spookt hij nog jaren lang door. De lezer denkt aan een mannelijke Ina Damman, en dat lijkt mij terecht. Er zit een evidente homo-erotische komponent in de relatie ik-vriend. Scènes die niet direkt op de hoofdlijn van het verhaal lijken in te haken (de katechisatie-les) blijken het liefde-thema aan de orde te stellen. Wat is God? Liefde, antwoorden andere leerlingen. Van dat onachterhaalbare dat God is, zegt de ik echter dat het ‘rechtvaardigheid’ is, en daarmee komt zijn daad van gerechtigheid (uitdrukkelijk als niet-wraak bestempeld) aan het eind van het verhaal in een apart licht te staan. Liefde? Misschien, maar dat is niet genoeg als verklaring van zijn handelen, evenmin als wraak dat zou zijn. Het gaat verder, tot in die regionen waar gewone menselijke relaties verdwenen zijn, of los van de tijd, en waar men voor altijd in het bezit kan zijn van een vriendschap die men nooit werkelijk bezeten heeft.

In deze beschrijving van ‘De bruine vriend’ duw ik nogal door naar het Ina Damman motief, en dat komt omdat ik dit homoerotisch getinte gebeuren inderdaad liever zou beschrijven in termen van ‘onbereikbare geliefde’ dan in die van ‘remmingen’ of zoiets. Hugo Verwey beslist alle belangrijke momenten in het bestaan van de ik; zelfs vele jaren later is zijn ‘haunting’ aanwezigheid merkbaar, maar voor de ik is hij voorgoed op de onbereikbare grindplaat.

Intussen, monothematisch of monosituationeel is ‘De bruine vriend’ niet. In tegenstelling tot ‘De oubliette’ die men een roman rond één gegeven zou kunnen noemen, met een aantal onuitgewerkte passages, is deze novelle al in zijn basiskompositie hoogst gekompliceerd; men zou kunnen zeggen: een roman in embryonale staat, een netwerk en geen rechte lijn. De innerlijke samenhang ervan kan daardoor niet in een handomdraaien aangewezen worden.

‘Homerus fecit’: als voorbeeld van een ‘verklarend’ verhaal al in de inleiding behandeld. Maar voor wie is dit een ‘verklaring’? Voor diegene die het kultuur-historische gegeven al kent! Dus: 1) er wordt een beroep gedaan op kennis van de achtergronden van de homerische verhalen, 2) het is geen ‘echte’ verklaring, maar een spel met de medeplichtige lezer. Een aardige aanwijzing voor het soort lezers waar Vestdijk (soms tenminste) op mikte.

Dat door dit grapje - want het hele verhaal is eigenlijk niet meer dan de uitwerking van een vondst - het verhaal aan één gegeven opgehangen wordt, spreekt vanzelf; het interessante is hier dat het om een extern gegeven gaat, zelfs om een gegeven van buiten de literatuur.

‘‘s Konings poppen’: 1 moment, de dag waarop Lodewijk XIII het doodvonnis (!) van zijn vroegere vriend (!) Cinq-Mars tekent, een daad waarvan de motieven in psychologische schemer gehuld blijven. Weer denkt men aan een homo-erotisch element, ditmaal misschien wèl als onbewuste homofilie te karakteriseren (geen openlijke, want die wordt uitdrukkelijk ontkend, p. 220: wat een merkwaardig feit genoemd mag worden). Voor de lezer werkt zo'n verklaring eenheidsversterkend: er wordt een onverklaarbare handeling verricht, waaraan de lezer een verklaring verbindt zodat een inkongruentie in de menselijke relaties opgeheven wordt.

De laatste zin deelt mee hoe de koning in een stofwolk verdwijnt, - ook voor de lezer.

‘Doge en cicisbeo’: struktuur: aanloop plus één onthullend moment, een ontmoeting (gesprek) waarbij de doge ontdekt dat zijn vroegere vriend krankzinnig geworden is. Een clou, de oplossing van wat binnen het verhaal zelf als geheim aangeboden wordt: waarom isoleert de man zich, of wordt geïsoleerd? Zo'n clou werkt natuurlijk afsluitend.

Ook nu is er weer iets vreemds in de relatie van de twee mannen, zoiets als een (kuise) liefde over de band, namelijk via de vrouw van de doge (cf de zuster in 'De bruine vriend').

Vervolgbaar is het verhaal nauwelijks: het bestaat uit een raadsel met zijn oplossing. Uit te werken is er wèl iets; het raadsel kan gekompliceerder gemaakt worden, meer aanwijzingen voor een verklaring kunnen gegeven worden.

'Pijpen': al doende krijg ik steeds meer de indruk dat die hele Narcissus-bundel te maken heeft met homo-erotische relaties, niet geëffektueerd dan. Want wat is er symbolischer dan een pijp, zeggen de freudiaanse moppentappers. Maar er blijft toch wel een deur open staan als men het in die richting zoekt. Immers, de pijp is uitdrukkelijk symbool van iets anders, namelijk macht (van Slim over de student): 'Eens zou hij de pijp opnemen, wegslingeren en dan vloog de ondermijnde vriendschap de lucht in' (p. 256). De student is Slim echter voor: hij geeft de man die zijn pijp schoon mag maken, de vroegere vriend die zoveel overwicht over hem had (vertrouwd thema) maar nu een paar sporten lager op de sociale ladder blijft staan, zijn congé, en daardoor wordt Slim wat hij potentieel steeds was: een knechtje, dat eruit geschopt wordt.

'Liefde' of 'macht' (of allebei), in beide gevallen geeft de verklaring die de lezer uiteindelijk aanbrengt (via de vraag: waarom nadruk op zoiets onbenulligs als een pijp, tot in de titel) het verhaal zijn samenhang.

'Een twee drie vier vijf': een vingeroefening in monologue intérieur en vrije associatie, in vijf minuten afgedaan. Trap op, trap af, vervolg onmogelijk.

'De verdwenen horlogemaker': helemaal gebaseerd op één vondst: hoe beleeft iemand een hem vertrouwde wereld als zijn geest zich uit zijn lichaam losgemaakt heeft en onzichtbaar door alles heen zou waren? Zien maar niet gezien worden (cf 'waarnemen', 'ziener' in ander werk). Dat het nu net een horlogemaker is die buiten de orde van de menselijke tijd en ruimte komt te staan akcentueert het vondst-karakter.

'Gummivingers': de opbouw is zo dat sterke afsluiting plaats vindt. In het begin loopt Rudi van huis weg, aan het slot gaat hij resoluut terug. Daartussenin glijden droom en werkelijkheid in elkaar over, een verwarrend raadsel waarop de lezer een antwoord moet vinden zonder méér aanwijzingen dan de bijzondere rol van die gummi vingers. Let wel, zelfs als een raadsel nauwelijks oplossingen mogelijk lijkt te maken, blijft het één ding, waar de lezer achter probeert te komen. Misschien zijn er in dit geval meer antwoorden, naar gelang de lezer het in een bepaalde psychologische hoek zoekt, misschien is er helemáál geen antwoord (wat voor mij het aannemelijkste is), maar er blijft altijd de suggestie van een mogelijk antwoord, omdat er een vraag is.

'De boer onder de boom': een gekompliceerde historische situatie wordt helemaal in één handeling van een oude boer samengetrokken, die niet eens weet wat er aan de hand is, en nauwelijks waarom hij handelt zoals hij doet. Dat wil niet zeggen dat zijn houding nergens op slaat: het vasthouden aan bezit is juist kenmerkend voor het sociale konflikt van dat moment (een inzicht dat de lezer moet inbrengen), maar de boer heeft daar zelf geen benul van. De geschiedenis in al zijn komplikaties wordt hier gekonkretiseerd in het suggestieve gedrag van één man. Even duidelijk als het monothematische en monosituationele is de afsluiting: de oude baas wordt seniel, zijn heldendom wordt geboekstaafd (waarmee het verhaal enigszins naar zichzelf gaat verwijzen).

‘Het vliegfeest’: hiervan heb ik al gezegd dat het de aanhef, of desnoods een hoofdstuk halverwege, van een roman zou kunnen zijn. Maar dat is het niet. En wat doet nu de lezer? Hij sluit, als hij op mij lijkt tenminste, het verhaal naar buiten af door de verklaring van het vertelde, nogal vreemde incident te zoeken in de details, door op de kleintjes te letten. In dit geval: op een jongetje dat aan het begin en aan het eind van het verhaal voorkomt, een jongetje in een vliegerspak dat door een kijker met veldheersblik het feest in zich zit op te nemen. Heeft zijn martiale drang dit alles soms over de ik en over ons afgeroepen? Dat jongetje zit daar, als een klein geheim, als alles nog beginnen moet, maar ook nog steeds als de wereld al lijkt te vergaan.

‘De gestolen droom’: nog een jongen, maar nu een puber die droomt en zijn droom verliest. Zijn hele leven lang blijft hij er naar zoeken (een leven dat aan een puberteitsdroom blijft haken ... niet onbekend bij Vestdijk), totdat hij de droom in de vorm van een film terugvindt. Of als men wil: totdat de droom hèm vindt, want hij wordt weer een 16-jarige.

Een vondstje weer, à la de ‘Horlogemaker’, maar voor Vestdijk-lezers haast een synopsis van een alles overheersend thema uit zijn werk. Er is nog wel meer in die paar bladzijden om bij te likkebaarden: de 16-jarige kan zijn leermeesters nooit inhalen (p. 347), er ‘werd muziek gemaakt in de droom’ (p. 347).

‘Het gesprek in de directeurskamer’: momentopname van een konversatie waardoor een incident in het geheugen van de sprekers teruggeroepen wordt dat óók maar één ogenblik geduurd heeft. Op twee niveaus monosituationeel.

‘De fantasia’: is dit nu een novelle of een korte roman? Een récit zouden de Fransen waarschijnlijk zeggen. Alles loopt uit, dat staat vast, op een krisismoment in het leven van een kolonel, die zelfmoord wil plegen. Door een toeval doet hij dat niet; hij verdwijnt de woestijn in om nooit terug te keren. Hij heeft zijn waarheid ontdekt, het verhaal kan niet verder omdat Delafitte nooit meer veranderen zal. Zoals zo vaak in deze verhalen: het slot is scherp gemarkeerd, onomkeerbaar, het begin zou best het vervolg van iets anders kunnen zijn. Pas als wij alles gelezen hebben, weten wij dat meer informatie niet nodig was.

‘De ongelovige Pharaoh’: het eerste van een type waarvan de bundel *De fantasia* er meer kent: aansluiting bij een bestaand genre. In dit geval is dat een Herodotus-achtig portret, met bijbehorende moralistische (of exemplarische) tendens. Een atheistische faraoh weet zijn leerling (!), een goudsmid, bij te brengen dat er geen goden zijn. Maar als de faraoh sterft kan de man zich niet anders voorstellen dan dat deze man wèl een God is. Net als alle andere faraohs dus. Het exemplarische: de leerling behoort blijkbaar tot die lieden die ‘aanleg’ voor geloof hebben (p. 401). Een interessante aanduiding, vooral als men in het ongeveer contemporaine werk *De toekomst der religie* leest dat een mens ‘talent’ voor geloof heeft of niet.

Genre-bepaaldheid maakt de afgerondheid in dit verhaal onontkoombaar. Een herodotisch verhaal kan niet voorbij de frappe van het slot, al past het wèl in een ruimer kader.

Ik doe nu enkele andere verhalen uit *De fantasia* tegelijk af, om duidelijk te maken welke gevallen ik tot deze genrestukjes reken.

‘Arcadië’ zou in de Griekse mythologie passen (al is het ver-ikt); er zijn dan ook verwijzingen naar het bestaande corpus. ‘Onder barbaren’ is de ironiserende variant op een bekend genre, de literaire brief. Motieven als verbanning en leven tussen de barbaren zijn bekend genoeg. ‘De kluizenaar en de duivel’ zou uit de Legenda Aurea kunnen stammen, op en top een verhaal uit de middeleeuwse legendensfeer, met als kernthema de relatie God-mens-Duivel en een opdracht die de mens vervullen moet bij wijze van proef. Hoe kan zoiets verder gaan? Met een nieuwe legende.

Dan Grimm: ‘De legende van het prieel’, een sage over een ‘bezochte’ plaats. Idem ‘Een strenge winter’, over een meisje dat (vermoedelijk) tot pop verkleint en verstart; een grootvader speelt een duistere rol van liefde en bezitsverlangen. Vader en moeder absent. Het verhaal is even open voor psychologische verklaring als de volkssprookjes uit de 19de eeuwse kompilaties.

Nog zo'n ‘germaans’ sprookje: ‘De winde in de storm’. Bezielde natuur, duistere ondergang tijdens een storm, het model is er helemaal. Men zou een afzonderlijke studie gewijd willen zien aan de sprookjes, sagen, legenden, mythen in Vestdijks werk (de poëzie!). Voor ons doel: het voldoen aan genrekenmerken werkt afrondend, eenheid-bevestigend.

‘Deernis met de wegen’, even indrukwekkend als moeilijk te doorgronden, zou men misschien ook tot deze sprookjes moeten rekenen: het gaat bijvoorbeeld weer over een bezield voorwerp. Maar dan is het wel een heel bijzonder geval: die weg die ‘zichzelf probeert te ontmoeten’ (een nogal filosofische weg dus), hetgeen steeds mislukt, zodat hij tenslotte zich neerlegt bij wat hij altijd geweest is: een verbinding tussen twee punten. Bij dit laatste verhaal vindt afsluiting plaats door de nederlaag die de weg na drie eigenzinnige pogingen lijdt. Er is meer maar ik kan niet alles aanwijzen.

Even nog terug naar een paar overgeslagen gevallen en dan moet de samenvatting maar komen, want de lezer zal er niet om vragen dat ik langer met opsommen doorga dan Vestdijk met novellen schrijven.

‘Drie vaders’: Vestdijk-thema van de relatie vader-zoon, hier in drievoud uitgewerkt. Het slot is stevig gemarkeerd (evenals ditmaal het begin, met zijn literaire, verkortende, zinspeling op Kegge): de ik zal een schilderij van de drie vaders met hun zonen maken, of liever hij zal het *niet* maken, hij beschrijft het alleen maar. Het boeiende van dit schilderij-in-woorden is dat de verhoudingen tussen al die vaders en zonen er eerder inleefbaar dan begrijpbaar door worden gemaakt, zoals dat gaat met schilderijen. Maar de lijst om het zestal is echt.[6.]

Tenslotte ‘Fantoches’: een surrealistische impressie van een onverklaard en onverklaarbaar incident. Ik laat het staan zoals ik het nu gezegd heb, om te eindigen met een geval waarop ik alleen met kunst en vliegwerk houvast zou kunnen krijgen, al zou men natuurlijk kunnen opmerken ... Schluss.

Konklusie

Vestdijk maakt van allerlei middelen gebruik om de innerlijke samenhang van zijn verhalen te akcentueren. Daartoe behoren de bij iedere schrijver voorkomende middelen als thematische koncentratie en herhaling, cyclische bouw, parallelisme ten opzichte van een in de buitenwereld gegeven (gesloten) struktuur. En net als bij alle andere schrijvers is de werking van die middelen betrekkelijk: soms is er sprake van volstrekte geslotenheid, soms kan men zich een vervolg heel gemakkelijk voorstellen.

Interessanter is, dat Vestdijk een aantal malen een middel heeft gebruikt dat men binnen zijn (proza-)werk niet zo gauw zou verwachten, en dat is: aansluiting bij bestaande genres uit het paraliteraire gebied: ‘einfache Formen’ (sprookjes, mythen, legenden) en de literaire brief (één maal).

Men zou kunnen stellen dat het bij dit alles gaat om een geïntendeerde eenheid: de schrijver heeft zelf de richtingwijzers geplaatst die de lezer volgen kan om tot de interpretatie(s) te komen die hij in zijn drang naar samenhang zoekt. Tot deze groep behoort ook het veel voorkomende type verhaal dat werkt als een raadsel waardoor de *lezer* de oplossing (en dus de samenhang) moet aandragen.

Het boeiendste echter is het geval, dat in mindere of meerdere mate bij al Vestdijks verhalen meespeelt: wanneer het niet louter om deze *bedoelde* samenhang gaat. Het is voornamelijk de lezer, met al zijn opvattingen over de wereld en vooral over Vestdijks werk en de voornaamste thema's daarvan, die dan uitmaakt waar de losse eindjes samenkomen. En daardoor misschien over-interpreteert... De samenhang binnen een verhaal van Vestdijk kan dus versterkt worden, en misschien zelfs in bepaalde gevallen tot stand gebracht, door het bijeenkomen van thema's die *wij* karakterisiek voor Vestdijks werk achten. Wat weer eens bewijst dat autonomie wel bestaat (de lezer leest naar isolering van een tekst toe) maar een dialektisch begrip is: naarmate wij meer van de dingen om iets heen weten, wordt het meer zichzelf.

Aangestipte literatuur:

Fens, K., ‘Puriteinen en piraten, filosofen en sluipmoordenaars’ in: *De eigenzinnigheid van de literatuur*, Amsterdam 1972^3.
Hartkamp, M., ‘Macht en liefde in het werk van Simon Vestdijk’, in: Mededelingenblad van de Vestdijkkring, maart 1972 (o.m.).
Verdaasdonk, H., ‘Lektuurnotities bij Wolf Wondratschek. In: De Revisor 1/4 (o.m.).

Eindnoten:

1. Dat ik hier en daar toch zal werken met (het graduele) verschil tussen roman en novelle, vooral op het punt van komplikaties in thematiek en psychologie, komt omdat dit een verkorte weg kan zijn naar een van mijn doelstellingen: de vaststelling van het al dan niet monothematisch zijn van een bepaald verhaal, zonder dat ik daarmee wil beweren dat de eenheid binnen een roman *niet* op die wijze tot stand gebracht zou kunnen worden.
2. Duidelijk? Wat betekent dan precies die titel, is ‘betrapt’ deelwoord of indikatief, of beide? Maar goed, de *dood* staat centraal.
3. Wat ik hier zeg, geldt bij het lezen-in-de-gegeven-volgorde. Het kan natuurlijk ook anders.
4. Ik noem bepaalde eigenschappen van de verhalen uit ons corpus, niet omdat ik ze zo leuk vind of om kompleet te zijn, maar omdat ik de belangrijkste repetente middelen tot het scheppen van samenhang en afzondering wil vermelden plus een paar nieuwigheden, trucjes die nog niet eerder gesignaleerd zijn en voor ons doel van bijzonder belang.
5. In dit verhaal wordt iets over een wegennet gezegd dat ik hoogst intrigerend vind: ‘Elk landschap telt wel van die wegencomplexen, die, als gordiaanse knopen in een onschuldig netwerk, jaren, ja eeuwen soms, wachten op de reiziger, die in hen verward zal raken.’ (p. 145) Afgezien van het verwachtingspatroon dat door deze zin binnen het verhaal opgeroepen wordt, het is niet de enige merkwaardige weg bij Vestdijk. ‘Deernis met de wegen’, de boswegen waar de fietser in *Het glinsterend pantser* op rondrijdt, de Ayrtons, de dokter met zijn lichte meisje en de ‘gulden middenweg’, de landkaart uit ‘Het veer’ met zijn wegenknoedels. Wat moeten die wegen? Ways of life? Tao?
6. Even toegeven aan mijn slechte karakter: waar en in welk seizoen heeft Vestdijk dahlia's en perebomen tegelijk zien bloeien’ (p. 432)?

vervolg van pag. 12

hard achteruit. Hij had een vorm van bloedkanker.

1969 In '69 kwam zijn laatste roman gereed: *Het proces van meester Eckhart*; een begin werd gemaakt met *De persconferentie*, waar hij echter maar 6 dagen aan had kunnen werken. Het boek was bedoeld voor het geval hij de Nobelprijs zou krijgen; hij wilde over dat deel van zijn leven gaan schrijven, dat hij altijd had weggelaten, namelijk zijn depressies. Deze waren ondanks de Tofranil weer teruggekomen, zonder enige aanleiding, zoals altijd (vandaar de term endogene depressie). Vanaf zijn zeventiende jaar had hij er aan geleden: 'Je zuiverste rotzooi', naar zijn zeggen. Ook vertoonden zich verschijnselen *1970* van de ziekte van Parkinson. In 1970 schreef hij niet meer, ook zijn correspondentie ging hem moeilijk af. Na drie *1971* maanden in coma overleed hij op 23 maart 1971 in het Academisch ziekenhuis te Utrecht. Vlak voor zijn dood werd hem de Prijs der Nederlandse Letteren toegekend, welke postuum aan zijn vrouw werd uitgereikt door koning Boudewijn van België op 13 mei 1971 te Brussel.

Zo was een eind gekomen aan het leven van Nederlands meest productieve schrijver, die naast het schrijven van 54 romans, 39 novellen en korte verhalen, 24 dichtbundels en 33 uitgavan met essays, nog honderden artikelen in dag- en weekbladen publiceerde en daarmee geconfronteerd opmerkte: 'Heb ik dat allemaal geschreven?'

Noot van de auteur: Bovenstaande samenvatting is slechts een tijdtafel, waarin in een zo kort mogelijk bestek de belangrijkste feiten uit het leven van Vestdijk zijn aangestipt. Met de toekomstige biografie die hij met Anne Wadman aan het voorbereiden is, heeft deze synopsis alleen het inventariserende karakter gemeen. De auteur is veel dank verschuldigd aan Claudia Zimmerman voor het gereedmaken van de definitieve versie en aan Martin Ros voor de nodige aanwijzingen.

Aart van Zoest
Semiotische analyse van een ‘model’ van Mark Insingel

1.

was is (niet)
is zal (niet) zijn
zal zijn was (niet)

was zal (niet) zijn
is was (niet)
zal zijn is (niet)

was was (niet)
is is (niet)
zal zijn zal (niet) zijn

niet was is (niet)
niet is zal (niet) zijn
niet zal zijn was (niet)

niet was zal (niet) zijn
niet is was (niet)
niet zal zijn is (niet)

niet was was (niet)
niet is is (niet)
niet zal zijn zal (niet) zijn

zal zal zijn zijn?
is is?
was was?

is zal zijn?
was is?
zal was zijn?

was zal zijn?
zal is zijn?
is was?

Mark Insingel, *Modellen*
Amsterdam, Meulenhoff, 1970

2.

Dit is een gedicht, dat zie je zo. Hoezo, zie je dat zo? Dat zie je zo, omdat er tekens zijn die zeggen: dit is een gedicht. Erg veel wit om de woorden is zo'n teken. Dat de regels niet vol worden gemaakt is zo'n teken: het zijn geen regels maar verzen. Na elk derde vers is een spatie, zodat zo'n groepje van drie een strofe wordt; ook dat is een poëzie-teken. We herkennen die tekens (dit is een vers, dat is een strofe) omdat we de poëzie-code kennen. Een code, in de semiotische betekenis van het woord, is een verzameling regels die je kennen moet om een bepaald soort tekens (Legisigns) als teken te kunnen herkennen.

De poëzie-code is rijk aan mogelijkheden. Er zijn veel regels die toepasbaar kunnen worden gemaakt als men van andere af wil zien. Zo is het mogelijk om poëzie te maken zonder verzen en strofen, maar dan moeten andere regels tot gelding komen die zeggen: en tóch is dit poëzie. Die regels zijn niet alleen van formele aard. Ze betreffen ook syntaxis en semantiek. Zo bevat Insingels gedicht ook een belangrijk syntactisch poëzie-teken. Spraakkunstig gezien bestaat het poëtische van deze tekst uit het uitzonderlijke dat toch als acceptabel kan worden beschouwd. 'Was is', dat staat er wat eigenaardig, maar het zal wel 'wat was is', 'datgene wat was is' betekenen. En voor wie dat nog te compact Nederlands is, kan een vertaling helpen, als 'dat wat bestond is er nog steeds'. En als daar dan tussen haakjes 'niet' achter komt, dan zal dat ongetwijfeld moeten betekenen: 'maar het kan ook zijn dat wat bestond er nu niet meer is'. Zodat de drie woorden van het eerste vers op onpoëtische wijze kunnen worden omgezet tot: 'dat wat bestond is er nog, maar het kan ook zijn dat het er niet meer is'. Door de werkwoordsvorm 'was' als een substantief te gebruiken (en later ook 'is' en 'zal zijn') en door 'niet' tussen haakjes toe te voegen, heeft de dichter een dermate economisch gebruik gemaakt van de mogelijkheden van de taal dat de leek eerst even met de ogen staat te knipperen alvorens dit ongewone Nederlands als grammaticaal te aanvaarden. Maar ja, ongewoon en toch grammaticaal, daar zit hem het poëtische nou juist onder andere in.

Er zitten in dit gedicht ook tegenstrevende tekens, is-dat-nou-poëzie?-tekens, die de lezer op het verkeerde been zetten, omdat ze loodrecht staan op de code zoals hij dit kent en zoals die hem lief is. Zulke tekens plaatsen de lezers voor een dilemma: of de poëzie-code moet worden verruimd of deze tekst moet uit het geheiligde domein van de poëzie worden buitengeworpen. Is het mooi of malligheid, dat is de vraag.

Welnu, dit is geen malligheid, het is mooi. Dat laatste ga ik proberen aan te tonen met semiotische begripsinstrumenten in de hand. Om te laten zien dat het geen malligheid is zijn die niet eens nodig. Laten we de betekenis van het gedicht, om te beginnen, maar eens opsporen door een poging tot close reading, vers na vers.

3.

Was is, dat betekent: in 't verleden ligt het heden (zoals Bilderdijk zei), maar het kan ook een verkorte weergave zijn van Shrî Krishna's uitleg van reïncarnatie tegenover Arjuna. Of is het de abstractie geplaatst op elke concrete archeologische vondst?

Was is niet, dat betekent: uit het verleden zijn geen lessen te trekken, alles is steeds weer anders. Het brood, de jeugd, Ajax, het is allemaal niet meer wat het is geweest.

Is zal zijn. Het tweede deel van Bilderdijks vers: 'in het nu wat worden zal.' Geloof in futurologie. Bloemen verwelken, schepen vergaan, maar onze vriendschap blijft eeuwig bestaan. Eeuwigheid dus, en niets gaat teloor. Onze club gaat nóóit verloren!

Is zal niet zijn. Alles is vergankelijk. Dus: pluk de dag.

Zal zijn was. Een rechtvaardiging voor de beoefening van de geschiedwetenschap.

Zal zijn was niet. Permanente vernieuwing, vooruitgang.

Was zal zijn. Eeuwige terugkeer, het wiel van de tijd, traditie, erfelijk koningschap, als we dat vroeger zo deden zie ik niet in waarom dat plotseling anders zou moeten.

Was zal niet zijn. Omdat je nou vijf jaar voorzitter bent geweest, betekent dat nog niet dat je het maar altijd blijven moet.

Is was. Niets nieuws onder de zon.

Is was niet. Nee, alles is juist nieuw onder de zon. Permanente schepping.

Zal zijn is. Dit is de eerste dag van de rest van uw leven.

Zal zijn is niet. De toekomst is een gesloten boek of een open vraag, net zo u wilt. Wie zal zeggen wat er gaat gebeuren?

Was was. Niet zeuren, het verleden is voorbij, vergeven en vergeten.

Was was niet. Het verleden is zo definitief verdwenen dat wij er geen kennis meer van kunnen nemen en het dus geen zin heeft om zich met de geschiedenis bezig te houden.

Is is. Let it be.

Is is niet. Fata morgana, valse schijn.

Zal zijn zal zijn. Er kome wat er kome, wie dan leeft wie dan zorgt. Doris Day kon hier mooi over zingen.

Zal zijn zal niet zijn. Alles blijft toch altijd schijn.

Niet was is. De sociale voorzieningen, ik noem maar iets, wat we vroeger toch mooi nog maar niet hadden.

Niet was is niet. Er verandert toch nooit iets.

Niet is zal zijn. Toekomstverwachting, optimisme.

Niet is zal niet zijn. Conformisme, scepticisme, pessismisme.

Niet zal zijn was. Daarom is antiek nou zo duur.

Niet zal zijn was niet. Dit heeft waarschijnlijk iets met ‘opgroeien voor galg en rad’ te maken.

Niet was zal zijn. Utopie. Kop op, houd er de moed maar in.

Niet was zal niet zijn. Als je voor een dubbeltje geboren bent word je nooit een kwartje.

Niet is was. De brontosaurus. De Inca's. Vroeger hadden de mensen tenminste nog iets voor elkaar over.

Niet is was niet. Toen ik zo oud was als jij had ik ook nog geen bromfiets.

Tot zover. We zijn nu op de helft van het gedicht. Om de lezer niet te vervelen, ga ik niet verder. De rest van de analyse per vers kan aan zijn zelfwerkzaamheid worden overgelaten. Het verdient aanbeveling om de close reading van de resterende verzen zorgvuldig uit te voeren. Het zal blijken een soort multiple-choice test te worden, waaruit met grote kwantitatieve nauwkeurigheid de graad van optimisme en progressiviteit, of het tegendeel, kan worden afgelezen.

4.

Dit was nog geen semiotische analyse, zoals beloofd, maar het leek me toch aardig om zo te beginnen, omdat ik hierna kan proberen te laten zien wat semiotiek als instrumentarium voor poëzie-analyse aan extra's te bieden heeft. Voor semiotische analyse leent dit gedicht zich bij uitstek, lijkt mij. En wel omdat, naar ik aanneem, niemand het geduld zal opbrengen om het helemaal langs te lezen, zoals ik zojuist heb gedaan en heb voorgesteld te doen. De kans is wel heel bijzonder groot dat een lezer die dit gedicht van Insingel op bladzijde 26 van diens bundel *Modellen* aantreft zijn blik helemaal niet regelmatig zigzag laat gaan van begin van vers één tot het eind van vers 27, zonder één vers over te slaan. Niemand zal dit gedicht lezen zoals het hoort. Iedereen zal het wel globaal lezen, zo'n beetje als je kijkt naar een schilderij. Met wat op en neer in de blik, wat overslaan, wat terugkeer soms naar een vergeten plek. De semiotische analyse kent betekenis toe aan niet-lineaire talige eenheden boven de zin uit, en ook aan niet-talige elementen in de tekst. Een analyse die aldus de linguïstiek te boven gaat, geeft, veronderstel ik, niet alleen beter rekenschap van de werking van het gedicht, maar blijft zelfs ook dichter bij de werkelijkheid van de interpreterende activiteit.

De linguïstiek kan taalverschijnselen beschrijven, ze interpreteren, er de functie van vaststellen. Semiotiek doet hetzelfde (in syntaxis, semantiek en pragmatiek) maar doet het met structuren, en wel met structuren die aan de linguïstiek ontsnappen. Dat zijn er in principe ontelbaar veel, want alles kan een teken zijn: wat een structuur is hangt van het uitgangspunt (van de axiomatiek) van de beschouwer af. De kunst is om de semiotische analyse te laten starten bij tekens die een interpretatie beloven die misschien wel onverwacht maar toch aannemelijk is.

Het klinkt misschien gek, maar die kunst is zéér gemakkelijk. Om vast te stellen wat wij in onze semiotische almacht tot teken zullen benoemen, in de verwachting dat bestudering ervan iets zal opleveren, hoeven we alleen maar ons gezond verstand in werking te stellen. Laten we het gezond verstand in ere herstellen. Het geeft de beste semiotische prognose. We vragen het: welke opvallende verschijnselen kenmerken onze tekst?

De enige valkuil die er ligt op de brede weg naar deze brede poort is onze geconditioneerdheid als slimme intellectuelen. We zijn namelijk geneigd om het voor de hand liggende als triviaal over het hoofd te zien. We vergeten vaak het grote voor het kleine, het belangrijke voor het futiele. En juist het triviale is groot, luid en helder. Het brengt ons naar de kern van de zaak. En het spitsvondige leidt tot griezelige schemergebieden, waar weinig is, knersen van tanden, en oorverdovend slap geklets.

Ik noem drie opvallende verschijnselen in Insingels tekst.

(a) Het gedicht staat helemaal vol met drie vormen van het werkwoord ‘zijn’, en wel in verleden, tegenwoordige en toekomende tijd. Voor het gemak noem ik dit het zijn-en-tijd-teken.

(b) Als ik deze werkwoordsvormen apart tot teken verklaar (‘zal zijn’ tot één) en dat ook doe met ‘niet’, ‘(niet)’ en het vraagteken, dan constateren we dat er in dit gedicht in het totaal gebruik wordt gemaakt van zes constituerende elementen. Dat is héél weinig. Laten we dit het zuinigheidsteken noemen. (Op dit punt kon die Insingel wel een Hollander wezen).

(c) De geheime semiotische hoofdrol in dit gedicht is voor de rangschikking van de elementen. Dat de dichter met zes constituenten toe kan vloeit voort uit de mogelijkheden van wisselende volgorde, die hij tot het uiterste heeft uitgebuit. Die wisselingen doen zich met een ijzeren regelmaat voor. Als we ‘was’, ‘is’ en ‘zal zijn’ respectievelijk aanduiden met a, b en c, dan kan hun rangschikking in de eerste drie strofen worden aangegeven met ab/bc/ca-ac/ba/cb/-aa/bb/cc. Alle dispositiemogelijkheden zijn daarmee uitgeput. In de volgende groep van drie strofen is de volgorde gelijk. In de laatste groep, met het vraagteken, is die globale volgorde omgekeerd. Dit verschijnsel, als teken opgevat, heeft een belangrijke pragmatische component: het wekt de indruk als zou dit gedicht ook door een computer gemaakt kunnen zijn. Misschien is het daarom wel aardig om dit teken van grote regelmaat in de rangschikking kortweg als het computer-teken aan te duiden.

5.

Het zijn-en-tijd-teken kan worden geformaliseerd. Kwaaddenkende personen achten formaliseren weinig meer dan de hobby van dolgedraaide tekstknutselaars. Soms lijkt het ook wel dat zij gelijk hebben. Maar fundamenteel is het altijd meer dan dat. Want formaliseren is formeel vereenvoudigen. Dat wil zeggen een toegankelijk iconisch teken maken van chaotische warrigheid. En, zoals Peirce geeft gezegd: iconische tekens maken ontdekkingen mogelijk. Hij geeft het voorbeeld van de onder elkaar geplaatste algebraische formules, die ons de oplossing van een probleem vlugger doet vinden. Zo kan formaliseren ook leiden tot interpretatieve vondsten.

Laten we het ‘zijn’ in dit gedicht opvatten als ‘bestaan, existeren’, en dat weergeven met de letter E. Laten we de drie aangegeven tijdsmogelijkheden verleden, heden en toekomst aangeven met v, h en t. Dan kan ‘was is’, betekenend ‘heden bestaat nog wat in het verleden bestond’, worden genoteerd als: E_n (E_v). Die tijdsvarianten h, v en t verspringen in elke vers, en wel zo dat ze allemaal een keer aan de beurt komen op alle mogelijke plaatsen in alle mogelijke combinaties. Die volledigheid rechtvaardigt dat voor een over-all-interpretatie deze varianten vervangen worden door een constante. Dat is natuurlijk de Tijd, die we met t zullen aanduiden. In alle verzen staat dus een variant van E_t (E_t): er bestaat wat er bestaat.

Maar ja, we zitten nog met dat ‘niet’, soms wel en soms niet tussen haakjes. Het biedt een speciaal probleempje, want er zijn gevallen dat niet helemaal precies vast staat hoe groot de reikwijdte van ‘niet’ is. Neem het eerste vers. Slaat het ‘niet’ alleen op het dichtbijgelegen ‘is’ of slaat het op allebei de voorafgaande woorden samen? Betekent vers 1:

(a) wat bestond bestaat niet meer, - E_n (E_v), of

(b) het is niet zo dat wat bestond nog bestaat, - (E_h (E_V))?

Dit is een leuke vraag, maar toch te subtiel voor mijn bestek, Ik ga aannemen dat het niets uitmaakt of men voor (a) kiest of voor (b). Voor het vlotte verdergaan van de analyse zal ik ook aannemen dat de haakjes om ‘niet’ kunnen worden gelezen als ‘of’. Zodat de eerste drie strofen van het gedicht kunnen worden weergegeven met de formule: E_t (E_t) of - E_t (E_t).

Hetgeen, in mensentaal overgezet zijnde, oplevert: wat bestaat bestaat, of wat bestaat bestaat niet.

In het tweede drietal strofen staat: E_t (- E_t) of - E_t (E_t). Oftewel: wat niet bestaat bestaat of het bestaat niet. In de derde strofengroep staat globaal de vraag: bestaat wat bestaat?

Het hele gedicht kan dus als volgt worden geresumeerd:

wat bestaat bestaat
wat bestaat bestaat niet
wat niet bestaat bestaat
wat niet bestaat bestaat niet
bestaat wat bestaat?

Dit is het gedicht achter dit gedicht: de interpretatie van het zijn-en-tijd-teken. Tautologieën en antinomieën: uitspraken die elkaar volledig overlappen en uitspraken die elkaar logisch uitsluiten. Het zijn-en-tijd-teken in dit gedicht plaatst ons voor de vraag: kunnen we over het zijn met iets anders op de proppen komen dan nietszeggende diepzinnigheden waar niemand een cent wijzer van wordt?

6.

Het zuinigheidsteken is een teken van zuinigheid, want met zes constituenten wordt een gedicht van 27 verzen gemaakt. Dat is nog eens economisch omspringen met de voorhanden zijnde - of liever gezegd: geselecteerde - middelen! Doe meer met minder, zegt dit teken. Formele litotes, en precies het tegenovergestelde van de hyperbool. Terwijl de hyperbool (doe minder met meer) het wapen is waarmee de barokke veelprater de taal te lijf gaat, die hij volgaarne tot prut stampt onder zijn grove laarzen, is litotes een subtiel eerbewijs aan de bijna onuitputtelijke uitdrukkingsmogelijkheden die de taal te bieden heeft.

De ver doorgevoerde economie van de in werking gebrachte taalmiddelen heeft overigens wel een schaduwzijde: er is een opvallende armoede aan overgangswaarschijnlijkheden. Na elke tekstconstituent zijn er maar zes mogelijkheden. (Ik laat het wit dat 'eind van het vers' betekent buiten beschouwing.) Vergelijk dat eens met de verfijning die er op dit punt bestaat bij Mallarmé. Bij die is het na elk woord onmogelijk te voorspellen welke er nu weer volgen zal. Informatietheoretisch gezien zijn Mallarmé en Insingel tegenpolen: maximale verrassing en dus maximale informatie bij de een, minimale informatie bij de ander.

Het eigenaardige is nu dat deze twee uitersten elkaar toch treffen, al lijkt het wel in het oneindige, zoals twee evenwijdige lijnen. Want het Mallarmé-teken van de zeldzame overgangswaarschijnlijkheden en het hier behandelde Insingel-teken van de maximale uitbuiting van rangschikkingsmogelijkheden hebben allebei globaal eenzelfde denotatum: de uitdrukkingsrijkdom van de taal. De interpretatie van het zuinigheidsteken van Insingel is in principe niet anders dan die van het onverwachtheidsteken bij Mallarmé: Kijk eens wat een wonderbaarlijke dingen er met taal kunnen worden gedaan!

7.

Als ik de overgrote regelmaat in dit gedicht een regelmatigheidsteken had genoemd, had ik misschien kunnen volstaan met er een denotatum 'mathematische schoonheid' aan toe te kennen. Ik denk dat deze regelmaat, gecombineerd met de economie van de gebruikte taalmiddelen, als een esthetisch teken wordt opgevat door wie voor mathematisch schoonheid gevoelig is. Maar ik heb die regelmaat als computer-teken beschouwd, om de nadruk te leggen op het effect dat dit teken op menige lezer hebben zal: dat kan de computer ook. En daarachter: en ik ook! Geen enkele lezer zal, dunkt me, ontsnappen aan de indruk die na het lezen van enkele verzen ontstaat dat hij het gedicht zelf zou kunnen afmaken.

Door dit zo te stellen, verlaat ik het terrein van de semiotische syntaxis en zelfs van de semantiek. Ik spreek niet meer over vorm of interpretatie, maar over het effect van het teken op de tekenontvanger. Dat is pragmatiek.

Het is goed als de semiotische analyse zich ook naar het pragmatische vlak begeeft, want de pragmatische component in semiosis is uiteindelijk de belangrijkste. Verwaarlozing van die component in de analyse van een gedicht is voorbijgaan aan de vraag: wat kan poëzie doen? Die vraag is speciaal ten aanzien van dit gedicht van Insingel belangrijk. Laat ik, om dit aannemelijk te maken, eens bij een pragmatische hypothese beginnen: dit gedicht maakt bepaalde lezers een beetje kwaad.

Waarom zou dit gedicht een lezer kwaad maken, hem ergeren? Ik denk omdat het hem niet aanstaat dat een computer het had kunnen maken, of zelfs hijzelf. Wat is dit eigenlijk voor een gedicht? Het is meer een geval van conceptual art. Wat elementen bijeengegaard, een regelsysteem voor hun rangschikking verzonnen en hop, het gedicht is al klaar. Het is met dit gedicht als met sommige schilderijen die opzien baren en afkeer inboezemen. 'Dat kan een kind ook', heet het dan. Toen Ouborg een prijs kreeg voor zijn 'Vader en zoon' ontstond er een storm van verontwaardiging. Appels 'Vragende kinderen' in de kantine van het Amsterdamse stadhuis moest worden weggepleisterd. Waarom? Omdat het subversieve schilderijen waren. Ze doorbraken een allerheiligste culturele code: de code dat kunst herkenbaar is juist door zijn uniek-zijn, zijn onnavolgbaarheid. De code van de heilige kunst, gemaakt door die ene onvervangbare, met zijn inspiratie, zijn talent, zijn gave, zijn begenadigd-zijn: de kunstenaar.

Aan het begin heb ik er op gewezen hoe Insingel aansluit bij de bestaande poëzie-code, door zijn gebruik van verzen en strofen. Hier nu signaleer ik hoe hij een bestaande regel daarin (poëzie is voor professionele poëzie-makers) probeert te doorbreken. Deze spanning tussen code-aanvaarding en code-doorbreking geeft dit gedicht zijn ironisch aspect. Het lijkt geheiligde poëzie, qua vorm, maar is het niet, op de keeper beschouwd.

Juist het conceptual-art-achtige van dit gedicht maakt de tekst tot een ‘model’. De lezer kan het idee krijgen dat hij wordt uitgenodigd tot een speciaal soort navolging. Geen letterlijke navolging. Dit ‘model’ is een model, zoals een bouwplaat dat is: je hoeft niet alles meer te verzinnen, maar je moet toch je hersens wel gebruiken. Het computer-teken voegt aan het ‘kijk wat je kunt doen’ toe: ‘probeer het ook maar eens’. Het teken heeft niet zozeer een betekenis als wel een functie. Als ik het wat hoogdravend zeg: het roept op tot culturele emancipatie.

Daarom wekt het ook ergernis, waarschijnlijk, en dan wel bij hen die deze emancipatie niet wensen, noch voor zichzelf, noch voor anderen, uit behoudzucht en angst. Uitroepen als ‘Dat kan een computer ook!’ of ‘Dat kan een kind ook!’ zijn als vernietigend bedoeld. Een computer, een kind, dat kan toch geen kunstenaar zijn!

Maar een gedicht als dit roept op tot de ondeugende reactie: ‘Nou en!’ Wat is het bezwaar om poëzie te maken die ook door kinderen of ook door een computer zou kunnen worden gemaakt? De computer is niet meer dan de helper van de inventieve mens. En het kind is een mens die zich nog niet door domme culturele conventies heeft laten inmetselen. ‘Dat kan een kind ook’ wordt door het computer-teken als een uitdagende leus geschreven op het spandoek van oproerige poëzie.

En is er poëzie buiten oproerige poëzie? Is er leven buiten oproerig leven?

8.

Helemaal perfect symmetrisch is dit gedicht, met al zijn regelmatigheid, overigens niet. Soms knarst er een zandkorrel in de machine.

Om te beginnen is er al de onvolmaaktheid dat er voor de toekomende tijd twee woorden nodig zijn, waar heden en verleden het met één woord af kunnen. Dat is een wrat op de wang van de taal.

Maar als na de bevestigende strofen de vragende aan de beurt zijn, wordt het ‘niet’ weggelaten en dat komt geheel voor rekening van de dichter. Heeft hij verzwaring, overdaad willen voorkomen? Ik denk het. Nu eindigt het gedicht, dat aanleg voor loodzwaarheid heeft, toch nog in een soort pirouette. Ook dit is een zuinigheidsteken: zuinigheid met een menselijk gezicht.

Er zijn nog twee andere tekens, wat verborgener misschien, hidden persuaders. De eerste is de macrostructurele omkering in de laatste drie strofen ten opzichte van de voorafgaande. De tweede is een spanning tussen binariteit en ternariteit die in de structuur van het gedicht bespeurbaar is.

In de laatste drie strofen is sprake van macrostructurele omkering. In de eerste twee strofengroepen was de volgorde van de werkwoordsvormen: ab/bc/ca-ac/ba/cb-aa/bb/cc. In de laatste groep is het omgekeerd: cc/bb/aa-bc/ab/ca-ac/cb/ba. De omkering die in de vragende zin grammaticaal voorgeschreven is wordt in de vragende groep vrijwillig, poëtisch, herhaald. Deze structuur-congruentie is door de dichter aangebrachte iconiciteit, een omgedraaide mise-en-abyme, die in dit geval puur esthetisch genoegen brengt: bewondering voor de slimheid van de dichter, een slimheid die een computer waarschijnlijk toch niet gauw zal opbrengen.

De spanning tussen binariteit en ternariteit is ook een iconisch teken, naar mijn smaak, maar een teken waarvan de betekenis belangrijker is dan de esthetische functie. Waaruit bestaat die spanning? De laatste drie strofen maken dit, geloof ik, het beste duidelijk. Er zijn daar steeds twee werkwoordsvormen per vers tegenover de drie verzen per strofe: binariteit en ternariteit. Maar in de eerste zes strofen zit de spanning niet minder. Per vers zijn daar namelijk op het eerste gezicht twee lezingen mogelijk: ‘was is’ of ‘was is niet’, enz. Ook hier binariteit, tegenover ternariteit in de strofenstructuur.

Als dit spannings-teken iconisch is, dan moet er een denotatum zijn waar die spanning ook te vinden is. Als zo'n denotatum zou ik willen beschouwen: ‘uitspraken over het zijnde’. Dat lijkt me plausibel, want het gedicht kan worden opgevat als een geheel van taaluitingen die zich als uitspraken over het zijnde aandienen. Het hele gedicht is dan: het geheel van uitspraken over het zijnde. Is er in dit globale denotatum ook spanning tussen binariteit en ternariteit te vinden?

Ik geloof van wel. Tot nu toe heb ik aangenomen dat het zijn-en-tijd-teken aangeeft dat kan worden gesteld:

(a) het bestaande bestaat, of

(b) het bestaande bestaat niet.

Tautologie of antinomie. Om tot die conclusie te komen heb ik aangenomen dat de haakjes om ‘niet’ de betekenis ‘of’ hebben, en wel het uitsluitende, disjunctieve, ‘of’ van ‘dood of levend’, ‘zwanger of niet-zwanger’. In de logica wordt dit disjunctieve ‘of’ weergegeven met het symbool V. Zodat (a) en (b) kunnen worden samengebracht in de formule: E (E) V - E (E).

Maar het is ook mogelijk om de haakjes om ‘niet’ te lezen als: je kunt dit ook, net zo goed, ontkennend lezen, zonder dat die ontkennende uitspraak de bevestigende uitsluit. Het ‘of’ is dan conjunctief, als in de zin ‘Groot of klein, iedereen was tevreden’. Dit conjunctieve ‘of’ (‘en/of’) krijgt het symbool ^. De vraag is dan of de hierboven vermelde formule niet moet worden veranderd: E(E) - E(E).

Natuurlijk is Insingel er niet op uit geweest om ons voor het probleem te stellen of we zijn haakjes om het woord ‘niet’ zullen weergeven met een v rechtop of een v op zijn kop. Maar hij heeft in zijn gedicht wel een diep ontologisch probleem gestopt (ongewild, mag ik hopen). En wel dit probleem: kunnen wij over het bestaande twee uitspraken doen (een tautologie, een antinomie) of kunnen we er nog een derde (een paradox) aan toevoegen. Kunnen we zeggen (a) het bestaande bestaat, en (b) het bestaande bestaat niet? Of kunnen we er nog aan toevoegen: (c) het bestaande bestaat, en tegelijkertijd bestaat het ook niet? Tot deze gedachte kom je als de spanning tussen binariteit en ternariteit als iconisch teken wordt opgevat.

9.

Klinkt dit allemaal niet prachtig? Maar zit dit nou allemaal in dit gedicht? Of het er in zit, weet ik niet. Maar ik weet wel dat het er in gevonden kan worden. En daar gaat het alleen maar om. Om aannemelijk te maken dat dáárin de betekenis, de functie en ook het mooie van het gedicht schuilt.

Heeft het zin om zo over poëzie te spreken? Ik geloof van wel, omdat ik geloof dat op deze manier bij sommigen belangstelling kan worden gewekt, voor een bepaald gedicht, voor poëzie in het algemeen.

Is het de moeite waard om het met semiotische middelen te doen? Zeker. Niet dat het zonder die instrumenten niet zou kunnen. Maar de semiotische concepten maken enerzijds bepaalde discussies gemakkelijker, terwijl ze anderzijds nieuwe discussies mogelijk maken, met name over interpretaties die zonder semiotische analyse wellicht toch verborgen zouden blijven. Semiotiek is ook een heuristiek.

Ik benadruk dat graag. Men slingert me nogal eens naar het hoofd: wat kan een semiotische analyse bereiken dat een ander soort analyse niet kan? Ten eerste draagt de semiotiek namen aan, beschrijvingstechniek, systematiseringsmogelijkheden. Maar het beoefenen van de semiotiek kan, denk ik, onze sensibiliteit, onze opmerkingsgave verfijnen, waar het semiosis, het functioneren van tekens, betreft. Wie op zoek gaat naar tekens, vindt ze. Wie geoefend raakt in het vinden van tekens, gaat beter interpreteren.

Wat interpreteren? Met opzet heb ik geen lijdend voorwerp ingevuld. We denken in de eerste plaats aan poëzie, want daar hebben we het over. Maar waarom zouden we niet aannemen dat wie poëzie beter leert interpreteren, ook andere dingen beter leert interpreteren? Is dat van belang? Zeker, want wie beter interpreteert intensiveert zijn leven; hij wordt vaardiger. Hij let ook beter op hoe het er met de anderen voorstaat; hij wordt aardiger.

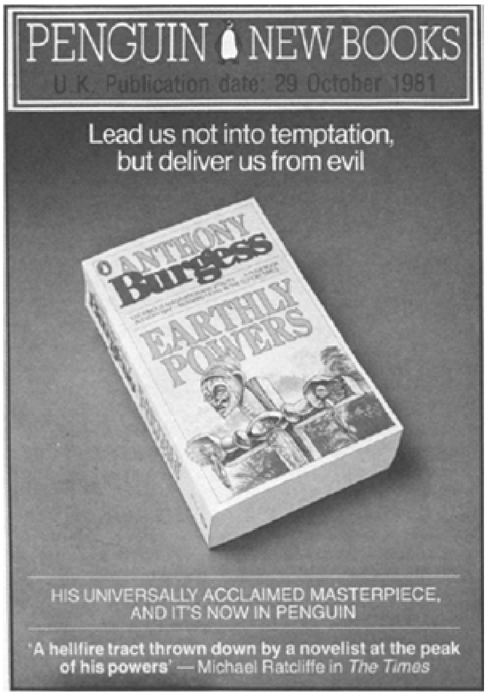
Vaardiger en aardiger, door poëzie en semiotiek? Niet is zal zijn. (Misschien.)

James Brockway
Engelse kroniek

Het feit dat de grote roman *Earthly Powers* van Anthony Burgess (in werkelijkheid John Wilson) reeds in 1980 is verschenen vormt geen bezwaar voor het bespreken van het boek in het jaar 1982. De Penguin paperback-uitgave is namelijk tegen het eind van 1981 verschenen en hoewel paperbackuitgaven slechts summier of helemaal niet in de pers worden besproken, is het die uitgave waarop de meeste lezers wachten. *Earthly Powers* stelt bovendien het soort roman voor, waarover men het jarenlang hebben kan.

'Enormous imagination and vitality... A huge book in every way,' heeft de meestal bruisend-breedsprakige Bernard Levin indertijd in *The Sunday Times* over dit boek geschreven, en er zijn bij het lezen vele ogenblikken dat men inderdaad zich volledig bereid voelt zo'n oordeel, hoe emotioneel het ook klinkt, te beamen. Toen ik bladzijde 123 van de 649 bladzijden tellende Penguinuitgave bereikt had, heb ik niettemin een ander oordeel over deze blockbuster van Burgess gevormd.

Op die bladzijde gekomen heb ik besloten, de roman toch niet uit te lezen, al heb ik overal *in het boek*, zoals men het in het Nederlands zegt, gelezen. Voor een auteur die bladzijden vult met résumés, bij voorbeeld van het verhaal van 'musical comedies' die de hoofdfiguur of iemand anders geschreven heeft, en die uitvoerig zijn kennis van de details van praktisch alles op aarde, maar ook van de regels van het toch domme roulettespel, etaleert, en kort daarop het gehele menu in het Frans opschrijft van een maaltijd die door zijn hoofdfiguur en diens kennissen in een restaurant wordt verorberd, heb ik a) te weinig tijd; b) te weinig geduld; en c) te weinig respekt ... hoe groot de prestaties van zo'n auteur ook mogen zijn. Op deze wijze kan men inderdaad een 'huge book' schrijven. Op deze wijze zou men zelfs een roman van niet 649 maar 1649 bladzijden kunnen schrijven. Op deze wijze schrijft men echter geen *grote* roman.



PENGUIN NEW BOOKS
U.K. Publication date: 29 October 1981

Lead us not into temptation,
but deliver us from evil

HIS UNIVERSALLY ACCLAIMED MASTERPIECE,
AND IT'S NOW IN PENGUIN

'A hellfire tract thrown down by a novelist at the peak of his powers' —Michael Ratcliffe in *The Times*

Onlangs, tijdens een radio-onderhoud heeft Dame Rebecca West, die tegenwoordig als onze eerbiedwaardigste schrijfster geldt - zij wordt dit jaar negentig - zich heel 'to the point' en heel amusant uit gelaten over verschillende auteurs, waaronder

Anthony Burgess. In zijn geval was haar oordeel afwijzend, omdat zij voelde, dat hij ergens was blijven steken, ergens een kleine jongen is gebleven. Hiermee legde Dame Rebecca haar vinger met een feilloze precisie op een eigenschap, die het moeilijk maakt, aan *Earthly Powers* het predikaat 'groot' te verlenen, hoe omvangrijk het boek, Burgess's kennis van zaken en energie en het enthousiasme van de meeste besprekers van het boek ook mogen zijn. Hierop wil ik terug komen, maar eerst een paar woorden over de inhoud van de roman.

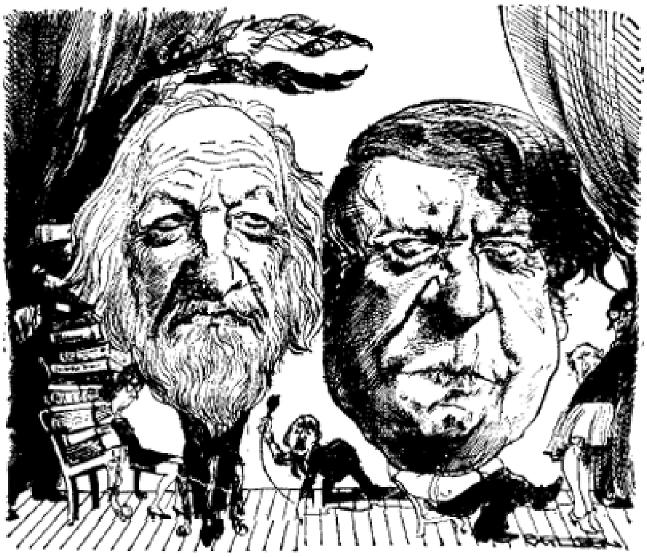
Ik heb misschien al gesuggereerd, dat deze 649 volgepropte bladzijden eigenlijk voor een zeer groot deel over Anthony Burgess en zijn kennis van allerlei zaken gaan. Aan de oppervlakte echter is zijn roman een kroniek van de (voornamelijk westerse) geschiedenis van deze eeuw, tot en met de jaren zeventig. Dit is een enorme opdracht voor een roman, maar daarvoor deinst een auteur als Burgess allerminst terug.

Aan zijn kroniek heeft hij de vorm verleend van het levensverhaal van Kenneth Toomey, een wereldbekende auteur ook, bekend, of berucht, om zijn homoseksuele levensgang. De omvang van de roman wordt evenwel nauwelijks door deze vormgeving beperkt.

Het feit dat deze zelfgestelde opdracht enorm is, vraagt om weinig uitleg. Men hoeft slechts te denken aan de twee Wereldoorlogen die tijdens Toomey's leven plaats hebben gevonden. Burgess heeft echter ook het westerse literaire leven in zijn boek behandeld en tevens enkele aspekten van de wereld van de muziek (hij was vroeger zelf componist). Dan is er de Nazi-beweging, grote evenementen in de US en het Verre Oosten (Burgess was zelf zes jaar (1954-60) lang onderwijsambtenaar in Maleisië en Borneo), en zulke sensationele verschijnselen als de Children of God-krankzinnigheid.

De klaarblijkelijk onbegrensde creativiteit en durf van de auteur staan buiten alle twijfel. In deze zin is zijn roman wel een geweldige prestatie. Zelfs waar hij zich van een rustige, traditionele schrijftrant bedient - bij voorbeeld, bij het verhalen over de beginjaren van Toomey's loopbaan als auteur tijdens de Eerste Wereldoorlog en van zijn liefdesaffaires met andere mannen in die jaren - is zijn schrijven heel boeiend. Voor liefhebbers van de letterkunde is er ook de attraktie van verwijzingen naar bekende auteurs van onze eeuw, waarvan velen zelfs als figuren in de roman voorkomen.

Maar om terug te komen bij de tekortkomingen van zijn schrijven... Burgess behoort tot het soort romanschrijvers dat, volgens mij - zoals ik reeds bij het verschijnen van de eerste hardback-uitgave van *Earthly Powers* heb geschreven - aan intellektuele diarrhée lijdt. Van deze kwaal althans zijn in zijn 'grote' roman overal de sporen te vinden. De kennis van Burgess is zo groot, zijn nieuwsgierigheid zo onbegrensd, en zijn drang, om dit alles te etaleren zo onbeheerst, dat hij het overbekende diktum van Goethe 'In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister' volkomen uit het oog heeft verloren. Hij kan het gewoon niet nalaten, zelfs verwijzingen in zijn roman naar zijn grote kennis in te lassen, en ook naar zijn onophoudelijke woordspelingen in verschillende talen, èn naar zijn grote geestigheid voor het geval de lezer deze over het hoofd heeft gezien. Dit doet hij reeds met betrekking tot de allereerste zin van zijn roman, opdat er bij de lezer geen twijfel zal bestaan omtrent het feit, dat Burgess zeer goed weet, wat hij aan het doen is en hoe knap hij alles aanpakt.



Spotprent uit The Sunday Times bij de toekenning van de Bookerprijs aan William Golding in 1980. Burgess rechts.

Die eerste zin, waarvan het cynisme de toon van het gehele boek al direkt aangeeft, luidt als volgt: 'It was the afternoon of my eighty-first birthday, and I was in bed with my catamite when Ali announced that the archbishop had come to see me.' Hier, met 'afternoon', 'eighty-first birthday', 'in bed', 'catamite' en 'archbishop' wil Burgess helemaal in het begin van zijn relaas voor liefst vijf verrassingen zorgen - wat hem uitstekend lukt. Maar hij kan het daarna niet nalaten, de lezer een paar regels verder hierop te attenderen. 'I retired twelve years ago from the profession of novelist,' becommentarieert zijn hoofdfiguur, Toomey. 'Neverthless you will be constrained to consider, if you know my work at all and take the trouble to reread that first sentence, that I have lost none of my old cunning in the contrivance of what is known as *an arresting opening.*'

Dit zijn weliswaar de woorden van Toomey, maar wij weten, dat het eigenlijk Anthony Burgess is, die hier aan het woord is. Dit procédé wordt telkens weer in de roman toegepast en hierdoor verraadt Burgess, door middel van Toomey, een hoogmoed, een superioriteitsgevoel *vis-à-vis* zijn lezers, van een soort dat elke echt grote schrijver vreemd is. Hij neemt namelijk aan, dat de lezer zijn eerste zin zal moeten *herlezen*, voordat hij de geslepenheid ervan door zal hebben. Maar zò suf is de lezer toch niet.

Dezelfde arrogantie wordt men gewaar, als het om vreemde talen gaat. Burgess kan de verleiding niet weerstaan, zijn kennis van andere talen, of tenminste van uitdrukkingen in andere talen, te etaleren. Hij blijft altijd en overal 'the cleverest boy in the class'. Maar als in zijn roman een Maltese auteur Toomey en enkele andere Engelse gasten tijdens een receptie op Malta erop attent maakt, dat hun Frans onjuist is (ze zeggen 'bonsoir' als ze 'bonne nuit' bedoelen), wordt de Maltese dichter voorgesteld als een belachelijke betweter. Hij wordt zelfs door de Britse gasten in zijn land uiterst kleinerend en beledigend bejegend ... en Burgess ziet blijkbaar niet, hoe arrogant en onwellevend dit is. Hij stelt zichzelf steeds weer voor als alwetend op taalgebied, maar o, wee, als een ander zijn voorbeeld nadoet!

Dit, en nog veel meer, maakt, dat ik deze prestatie van Burgess niet als de grote roman van een groot schrijver zien kan - het laat tevens ook zien, wat Dame Rebecca West bedoelde, toen zij als haar mening gaf, dat Burgess ergens nog een kleine jongen is gebleven.

Men zal zich misschien afvragen, waarom hij in zo'n boek - waarin hij de geschiedenis van deze eeuw volgt - van zijn hoofdfiguur een homoseksueel heeft gemaakt. Ik denk dat Burgess de figuur van Somerset Maugham voor ogen had bij het concipiëren van zijn roman, al komt Maugham in het boek voor als kennis van de grote Toomey. Maar zijn keuze van een homoseksueel als hoofdfiguur lijkt mij in ieder geval een zeer goede keuze, want juist doordat hij 'anders' is, ziet en voelt de homoseksueel doorgaans veel meer dan de normale man. En is overigens niet onze eeuw bij uitstek de eeuw van het Abnormale? Zelfs de zuster van Toomey wordt na haar huwelijk lesbisch en woont volgens een krantenartikel samen met een negerin.

Niettemin zullen de meeste homoseksuelen niet gelukkig zijn met het beeld dat Burgess door middel van Toomey van de homofilie tekent, daar dit beeld allesbehalve bekoorlijk is. Zijn beeld ervan is daarbij ook stereotiep, in die zin, dat het merendeel van de hier geportretteerde homoseksuelen van het verwijfde, venijnige soort is. Geoffrey, de 'catamite' die in bed naast Toomey in de eerste zin van de roman ligt, is ronduit een schoft, onbetrouwbaar en onaangenaam, een man wiens onbewuste zelfafschuw de vorm heeft aangenomen van schelden tegen alles en iedereen om hem heen, meestal in de grofste taal. Val, de allereerste, ook trouweloze, vriend van Toomey uit zijn eerste, moeilijke jaren als schrijver, is evenmin aantrekkelijk. Die is van het type van de gemene flikker die over iedereen roddelt, al is hij een bekende literaire persoonlijkheid geworden.

Kenmerkend voor de visite van Burgess op de homoseksueel is misschien het feit, dat de enige sympathieke homorelatie die Toomey heeft een verhouding met een getrouwde man is. Deze heeft in de Eerste Wereldoorlog een been moeten missen. Er ziet iets heel menselijks en navrants in die korte verhouding, al heeft die een tragische afloop (ook kenmerkend voor de stereotiepe visie op de homoseksuele situatie) en al laat Burgess deze relatie tot een vulgaire, weinig subtiele en haast kluchtige confrontatie leiden, als de vrouw van deze getrouwde man, Rodney, de twee vrienden samen in bed verrast. Zij is met twee privé-detectives gekomen, als getuigen. Dramatisch is de scène wel. Fijngevoelig is hij niet. Misschien heeft Burgess tevéél van de wereld en haar bewoners gezien, om fijngevoelig te kunnen blijven. Ook alwetendheid heeft zijn nadelen.

De twee veel kortere romans die ik hierna wil bespreken zijn dermate anders dan de schepping van Burgess, dat bijna onverantwoordelijk en literair ongepast, lijkt, om ze in dezelfde beschouwing te behandelen. Dit is het echter niet. Integendeel: de contrastwerking die hiermee wordt bereikt, kan op zichzelf een uiting van literaire kritiek vormen.

Het betreft een kleine roman van de in Bombay woonachtige Indiase schrijfster Anita Desai, *Fire on the Mountain*, en de zesde roman van de Ierse schrijfster Jennifer Johnston, dochter van een Ierse toneelschrijver Denis Johnston, die in de jaren dertig en veertig een zeer prominente figuur op het gebied van het Ierse toneel was. Haar roman heet *The Christmas Tree.* Terwijl Burgess ons op zeer mannelijke, cynische wijze door de buitenwereld leidt, richten deze twee vrouwen hun blik op de privé-wereld van hun hoofdfiguren.

In het geval van Anita Desai is de hoofdfiguur van haar roman een heel oude Indiase vrouw. Er komen in de roman eigenlijk slechts drie figuren (alledrie vrouwelijk) plus één bijfiguur (een mannelijke dienstbode) voor. Na haar hele leven lang door anderen, d.w.z., de leden van haar zeer uitgebreide familie, in beslag te zijn genomen, heeft deze oude vrouw Nanda Kaul zich in een huis in de heuvels nabij Simla teruggetrokken, om zich op de dood voor te bereiden. In het geval van Jennifer Johnston is de hoofdfiguur een ongetrouwde vrouw van vijfenveertig, een Ierse, die aan leukemie lijdt en zich ook op haar dood voorbereidt.

Het zal duidelijk zijn, dat de lezer in zulke romans niet in de ‘familiar, ordinary world’ of de ‘big, well-lighted world’ is, waarover Iris Murdoch het soms in haar romans heeft gehad, nadat zij de lezer door een ‘fantasy of the spiritual life’ heeft geleid. Maar in de kleine wereld van deze twee vrouwen, ieder op haar eigen manier alleen, wordt de lezer wel met enkele grote thema's van de literatuur geconfronteerd: niet alleen met het dood gaan, het afscheid nemen van dit leven, maar ook met het mysterie van de eigen identiteit: Wie ben ik? Wat heeft mijn leven voor betekenis gehad? Bestaat er zoiets als betekenis? Had ik niet alles heel anders moeten doen? Doet het er toe, als ik gelukkig dan wel ongelukkig ben geweest? Is er ergens een onzichtbaar patroon?

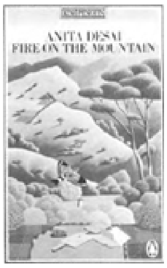
Jennifer Johnston, nu een vrouw van 51 jaar en moeder van vier kinderen, gaat veel dieper op deze vragen in dan Anita Desai, die 44 jaar is en ook moeder van vier. Bij de laatste speelt de wereld om Nanda Kaul heen, het landschap en de wereld van de natuur in de bergen van India, een veel grotere rol dan de Ierse achtergrond in de roman van Jennifer Johnston, en voor de westerse lezer is deze enscenering exotisch en daarom fascinerend. Maar de omringende natuur is niet alleen maar decor. De koele lucht van de bergen en de heldere lucht weerspiegelden de ‘great, cool flowering of relief’, waar Nanda Kaul zich in haarzelf van bewust wordt.

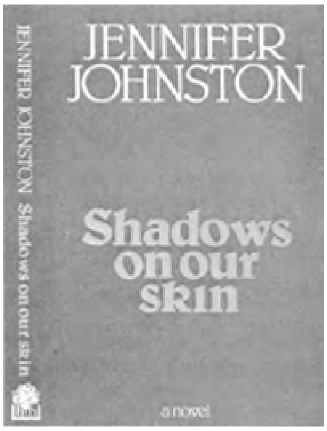
Hier, in deze retraite, is zelfs de komst van de postbode onwelkom. Maar die komt niettemin en door de brieven die Nanda Kaul ontvangt begint de lezer meer over haar vele kinderen en kleinkinderen te weten ... en zodoende over de sociale omstandigheden in India. Bovendien kondigt één brief de zeer ongewenste komst aan van een achterkleinkind van haar, het vagebondachtige meisje Raka. ‘Raka meant the moon,’ denkt Nanda Kaul, maar in haar ogen lijkt deze Raka: ‘like one of those dark crickets that leap up in fright but do not sing, or a mosquito, minute and fine, on thin, precarious legs.’

Uit deze ontmoeting ontwikkelt zich een ironische en amusante situatie, want Nanda Kaul wil het kind niet leren kennen en het kind wil ook liever haar eigen gang gaan. Raka wil overal, en vooral in het verboden ravijn vol afval, haar nieuwe omgeving verkennen ... het liefst alleen. Maar op den duur kan Nanda Kaul de verleiding die oude mensen kennen niet weerstaan, om verhalen uit haar jeugd en over de grote familie aan het kind te vertellen, half verzonnen verhalen waarnaar de eigengereide Raka slechts uit beleefdheid, en dus met heel veel ongeduld, luistert.

De rust die Nanda Kaul had gehoopt te mogen savoureren wordt hierna volkomen teniet gedaan door de aankomst van een oude, uiterst nerveuze en eksentrieke vriendin, die het heel slecht in het leven getroffen heeft en nooit ophoudt hierover te praten.

Het portret dat Anita Desai van deze figuur, Ila Das, maakt is zowel komisch als tragisch. Duidelijk symboliseert zij de achterstelling van de vrouw in de Indiase samenleving en als slecht betaalde sociale werkster, die pleit tegen het uithuwelijken van kinderen, wordt zij uiteindelijk vermoord. Maar los van haar symbolische funktie in het boek, is Ila Das een persoonlijkheid à la Dickens, die men niet gauw vergeet. Hier hoort u haar aan het woord:





> ‘Do you remember what a pest I was, Nanda? How gladly I'd leave my little room in the teachers’ hostel-ooh, the noise there, the *noise*! It still rings in my poor ears-and cycle down that beautiful avenue all lined with eucalyptus trees, to the Vice-Chancellor's house. It was so *delicious* to know I had a welcome waiting for me there. Delicious to put away all those books, papers and corrections, just put them away and set off on my cycle to the house that was never, never shut. I could always be sure of finding you on the veranda - tea waiting in winter, lemonade in the summerpets running free everywhere, the children and their friends playing cricket on the lawn, and all cares would be forgotten of an evening.
> ‘You know, it wasn't easy at that time. To start teaching at forty, Nanda dear, really it wasn't so easy. I couldn't seem to control the girls. The teachers seemed-ooh, you know, of a different *class*, Nanda, do you understand me? And my eyes were giving way. And all the family troubles-’ a sigh burst from her like air from a slashed balloon and the little body crumpled on its chair. ‘But,’ she cried out-and a startled bul-bul exploded from the apricot tree-there was always the Vice-Chancellor's house, and good use I made of it, didn't I?
> ‘Ooh,’ she quavered, swivelling about to focus on that sullen, unresponsive child, hoping to liven her up for surely the young should be lively; wasn't Ila Das still lively-in spite of everything, still lively? You wouldn't believe it, my dear, but I was quite capable of running out on the lawn and taking a cricket bat out of the boys' hands and playing myself.’ She beamed over the memory at Raka as if over a lollipop. Raka shuddered at its stickiness...

Een lang citaat, maar nodig om te laten zien hoe levendig Anita Desai kan portretteren, hoofdzakelijk door middel van dialoog. Hoe vervelend, hoe overbekend, lijken de cynische westerse typen van Burgess vergeleken met dit portret van deze grappige maar onfortuinlijke Indiase vrouw.

Weliswaar doet de concentratie van de aandacht op Ila Das in het derde deel van deze kleine roman enige schade aan een harmonieuze struktuur en de ontwikkeling van de relatie tussen de oude Nanda Kaul en het kind Raka lijdt hier danig onder. Niettemin wil men na deze eerste kennismaking met het romanoeuvre van Anita Desai haar tweede roman *Clear Light of Day* (ook in 1980 kandidaat voor de grote Booker McConnellprijs) zo spoedig mogelijk in handen krijgen. Die roman is blijkbaar ook als Penguinuitgave verkrijgbaar. *Fire on the Mountain* is onlangs als King Penguin verschenen, in welke uitstekende nieuwe literaire reeks die uitmuntende laatste roman van Paul Bailey van 1980 - *Old Soldiers* - nu ook is opgenomen, naast werk van Patrick White (*The Twyborn Affair*), Carson McCuUers (*The Heart is a lonely Hunter*) en William Trevor (*Other People's Worlds*).

Over Jennifer Johnston werd bij het verschijnen in 1974 van haar derde roman *How Many Miles to Babylon?* geschreven, dat zij die gave van de rasschrijver bezit, die anderen razend kan maken, dat wil zeggen, zij geeft de indruk of een roman schrijven heel makkelijk is. Haar eerste roman *The Captains and the Kings* van 1972 werd direkt tweemaal bekroond, en haar vierde, *Shadows on our Skin*, van 1977 stond onder de laatste zes kandidaten voor de Bookerprijs. Voor haar vijfde roman *The Old Jest*, die ik indertijd met *Shadows on our Skin* in deze Kroniek besprak, ontving zij de Whitbreadprijs voor de beste roman van 1979. Haar romans hebben een Ierse achtergrond en in de twee laatstgenoemde boeken heeft zij verhalen geschreven die respectievelijk om de huidige problemen in Noord-Ierland en de 'Irish Troubles' na de Eerste Wereldoorlog zijn gebouwd, en wel op een zeer indringende en gevoelige manier. Zij laat namelijk zien, hoe de uitwerking van deze politieke strijd op het leven van het individu kan zijn. Grote originaliteit is het niet waarop Jennifer Johnston uit is. Haar romans hebben de vorm van een gewone vertelling, hoewel in het geval van de nieuwe roman, het verhaal van het doodgaan van Constance Keating, voor een zeer groot deel uit flashbacks bestaat, waaruit wij haar levensverhaal kunnen aflezen. Deze Constance is als vrouw wel héél origineel - het huwelijk heeft zij opzettelijk vermeden en met dezelfde vastberadenheid krijgt zij op late leeftijd een kind van een Poolse Jood na een vluchtige kennismaking. Deze man is een intellektueel en vluchteling, die in zijn ziel al de misère van Europa sinds Hitler draagt. Hun liefdesaffaire heeft plaats tijdens een vakantie op Sardinië.

De originaliteit van Constance krijgt veel reliëf door het portret van haar hyperconventionele zuster, Barbara, vrouw en moeder, die vooral wil dat haar stervende zuster in een ziekenhuis wordt opgenomen. Constance schat echter het leven en de waardigheid van het individu te hoog om zich aan de vernedering te onderwerpen van een behandeling in een ziekenhuis die haar leven alleen op een akelige en mensonterende manier kan prolongeren. Zij eist het recht op, op haar eigen manier, in het ouderlijk huis te sterven, waar zij door een jonge hulp en haar huisarts (vroeger haar geliefde) wordt gesteund. Aan het begin van het relaas zoekt zij per brief contact met de vader van haar kind, opdat hij er voor, na haar overlijden, kan zorgen. Door hem een kind te schenken hoopt zij een kleine bijdrage te leveren tot de continuïteit van zijn ras en zijn gezin, die de Hitlerbeulen hebben getracht uit te roeien. Een klein, dapper gebaar dus van een individu tegen een massabeweging.

Een vloeiend en natuurlijk taalgebruik is een *fort* van dit romanoeuvre, waarin kennis van de wereldliteratuur ook een rol speelt - Constance citeert telkens weer in haar gedachten de beroemde regels van Antony tegen Cleopatra: 'Finish, good lady; the bright day is done and we are for the dark.' De gevoeligheid en de zachtheid van het proza zouden sommigen misschien doen denken dat Jennifer Johnston een vrouw is die voor andere vrouwen schrijft. Maar van de twaalf citaten uit de vele enthousiaste besprekingen die haar romans tot dusver hebben uitgelokt en die op het stofomslag van *The Christmas Tree* te vinden zijn, komen liefst acht van mannen ... van bekende schrijvers en besprekers van de literatuur, waaronder Maurice Leitch (de Noord-Ier waaraan de Whitbreadprijs voor de beste roman van 1981 onlangs is toegekend), de Ierse romanschrijver John Broderick, Norman Shrapnel, nestor van de boekenbesprekers van het dagblad *The Guardian* en van ... Anthony Burgess, van wie het oordeel luidt: 'This is unique and perfect art.' Wat is het prettig hier, aan het eind, Burgess toch gelijk te kunnen geven.

Anthony Burgess *Earthly Powers*, Penguin, 1981. 349 blz. £ 2,50.
Anita Desai *Fire on the Mountain*, King Penguin, 1981, 146 blz. £1,95.
Jennifer Johnston *The Christmas Tree*, Hamish Hamilton, 1981, 168 blz. £6,50.

Brieven en commentaren

Rectificatie

Bij het artikel ‘Trollen’ van Amy van Marken in BZZLLETIN 92 zijn op blz. 45 en 48 illustraties afgebeeld van John Bauer uit *De Sprookjeswereld van John Bauer* (uitgeverij Lemniscaat) en niet uit *Noorse volkssprookjes* van Theodor Kittelsen zoals vermeld werd.

Rectificatie

In BZZLLETIN 92 zijn bij het artikel van Ed de Moor over de 1001-nacht noten en bibliografie komen te vervallen.

Deze omissie wordt hierbij goedgemaakt.

1. *Kitab al-Fihrist* mit Anmerkungen herausgegeben von Gustav Flügel, 2 vols, Leipzig 1871-2, p. 304

Een uitgebreider citaat is opgenomen en becommentarieerd in M.J. de Goeie: ‘De Arabische Nachtvertellingen’ - De Gids, september 1886, p. 385-413. In dit artikel suggereert Prof. de Goeie dat het Sheherazademotief voortkomt uit het Esthermotief in de Bijbel. Een visie die bij latere onderzoekers geen gehoor heeft gevonden.

2. Een *traditie* in engere zin was een kort bericht over Mohammed, gestaafd door een reeks van getuigen, dat als richtsnoer diende voor de moslims. Voor zover deze tradities een verhalend karakter hadden gaven ze aanleiding tot het ontstaan van Profetenbiografieën. Zie bijvoorbeeld: Ibn Ishaq, *Het leven van Mohammed.* De vroegste Arabische verhalen. Vertaald en toegelicht door Wim Raven, Meulenhoff, Amsterdam 1980 (Oosterse Bibliotheek). Smakelijke vertaling, deskundige wat frivole toelichting, een selectie van het bekendste Arabische werk in dit genre.

3. Over de ontwikkeling van het *adab*-begrip, zie: C.A. Nallino, *La littérature arabe des origines à l'époque de la dynastie omayyade*, Paris 1950, p. 7-26

4. Hoofdstuk 7, 8, 9, en 10 van *Kalila wa Dimna* komen grotendeels overeen met de vijf hoofdstukken van de Indische bron, de *Pancatantra.* Zie H.G. van der Waal, *Pancatantra.* Arische levenswijsheid uit het oude Indië, 3 dln 1895-1897 Leiden Ibn al Muqaffa, *Le livre de Kalila et Dimna*, traduit de l'arabe par André Miquel, Paris 1957.

5. Mia I. Gerhardt, *The Art of Story-telling*, Leiden 1963.

6. Nikita Elisséeff, *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits*, Beyrouth 1949

7. Enno Littmann, *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, vollständige Deutsche Ausgabe in Zwölf Bänden. Zum ersten Mal nach dem Arabischen Urtext des Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertragen von -. Insel Taschenbuch 224, 1976 (1953) 12 dln (verbeterde editie van de oorspronkelijke in 6 delen, Leipzig 1921-1928), herdruk 1981, prijs 88 DM

8. voor meer informatie over de westerse houding ten opzichte van Islam, Turken en Arabieren, zie: Maxime Rodinson, *La Fascination de l'Islam*, Maspéro (Paris) 1980, en MOI-publikatie 1, *Wij en het Midden-Oosten*, Nijmegen 1978 (Postbus 9103,6500 HD Nijmegen MOI-TCMO)

9. E.W. Lane, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London 1860, reprint: Every Mans Library 315, Londen 1966, p. 420.

10. Antar. Voor-islamitisch dichter, een van de zeven *mu'allaq*a-dichters, gewaardeerd om zijn fraaie beschrijving van het paard. Rond zijn leven vol ontberingen hebben zich vele legendes gevormd, verenigd in de *Sirat Antar b.*

Shaddád. Een Nederlandse bewerking van deze Antarverhalen is te vinden in: L.M.C. van der Hoeven Leonhard, *Antar, een* *oud-Arabisch epos*, Deventer 1950

11. Legendarische held van de Bani Hilál die zijn stam leidde van Arabië naar de Maghreb. Hoofdpersoon van de gelijknamige ridderroman. Zijn tegenspeler is de verraderlijke Diyáb. Deze doodt hem, maar ondergaat vervolgens zijn gerecht straf.

De Banu Hilál overstroomde vanuit Egypte in de 11de eeuw Noord-Afrika en was gevreesd om zijn plunderingen.

12. Baibars, een van de bekendste 'slaven' vorsten die Egypte bestuurden na de val van Barghad in 1258 en tot de komst van Ottomanen in 1517

13. E.W. Lane, *The Thousand and one Nights*, etc. A New Edition from a copy annotated by the translator, edited by his nephew Edward Stanley Poole. London, 1859. Reprint: East-West Publications London 1979. P. IX

14. M.J. de Goeie o.c. p. 412-413

15. Sir R.F. Burton, *Plain and literal translation of the Arabian Nights' Entertainments, now entituled the book of the Thousand Nights and a Night*, Benares (- Stoke Newington), 1885, 10 vols. Deze uitgave werd aangevuld met:

R.F. Burton, *Supplemental Nights to the Book of Thousand Nights and a* Night. Benares (- Stoke Newington), 1886-1888, 6 vols.

16. John Payne, *The Book of Thousand Nights and One Night*; now first completely done into English prose and verse, from the original Arabic. London, 1882-1884, 9 vols.

Over de Payne-vertaling zie Gerhardt, o.c. p. 77 vv.

17. Een selectie van de Burton-vertaling is onlangs uitgegeven als *Tales from the Arabian Nights*, selected from the book of the Thousand Nights and a Night. Translated and annotated Richard F. Burton. Edited by David Shumaker from the edition privately printed by the Burton Club. Avenal Books, New York

18. Elisséef, o.c., p. 81

19. Gerhardt, o.c. p. 93

20. (M. Lehuby), Les Mille et Une Nuits. Contes Arabes, traduits par Galland. Nouvelle Edition, corrigée et revètue de l'Approbation de M. L'Abbé Lejeune. Paris, 1843.

21. J.-C. Mardrus, *Le livre des Mille Nuits et Une Nuit*; traduction littérale et complète du texte arabe. Paris, 1900-1904, 16 vols

22. Spitta Bey, *Contes Arabes*, Leiden 1883

23. Artin Pasha, *Contes populaires inédites de la vallée du Nil* Paris 1895

24. Gerhardt, o.c., p. 103

25. Paul Rodenko, *Vrijmoedige liefdesverhalen.* Den Haag (Bert B / Daamen N.V.) 1964. 4 dln. Deel 1 en 2 bevatten 'hervertellingen van en nieuwe variaties op aan de Duizend-en-één-Nacht ontleende oosterse verhalen' (cit. deel 2 p. 7). Met rake illustraties van Peter Vos.

26. Gerhardt, o.c., p. 399 n

De volgende aanduiding van verschillende kaders is hoofdzakelijk ontleend aan Gerhardt's boek p. 377-416

Recentelijk verschenen een aantal deelstudies die eveneens in gaan op de structuur van verhalen uit de Duizend-en-één-Nacht o.a.:

Mia I. Gerhardt, 'La technique du récit à cadre dans les 1001 Nuit' in: *Arabica* 8 (1961), p. 137-157

B.E. Bencheikh, 'Premières propositions pour une théorie d'un schéma générateur: essai d'analyse du texte narratif d'un conte des *Mille et une nuits*' in *Analyses/Théorie*, Paris 1980, p. 136-190

Hamori, 'Notes on two love stories from the Thousand and one nights' in *Studia Islamica* XLIII (1976), p. 65-80

A. Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton 1974, p. 145-180

James M.B. Keyser, '*1001 Nights:* A Famous Etiquette Book' in: Edebiyât, III (1978) n. 1, p. 11-22

A. Miquel, C. Brémond en J.E. Bencheikh, 'Dossier d'un conte des Mille et une nuits' in *Critique* 36 (1980) n. 394, p. 247-277

A. Miquel, 'Mille nuits, plus une' in *Critique* o.c. p. 240-246

A. Miquel, *Un conte des Mille et une nuits: Ajib et Gharib* Paris 1977, 335 pp

Peter D. Molan, 'Ma'rûf the Cobbler. The Mythic Structure of an Arabian Nights tale' in *Edebiyât* III (1978) 2, 121-135

Peter D. Molan, 'Sindbad the Sailor. A commentary on the ethics of violence' in *JAOS* 98, 237-247

T. Todorov, 'Les Hommes-Récits' in *Tel Quel* 29-31, 64-73

27. Littmann, o.c. deel 12, p. 667

28. Littmann, o.c. deel 1, 32-48

29. Gerhardt, o.c., p. 402

Bibliografie

Bibliografische gegevens voor zover niet vermeld in bovenstaande noten, vindt men voor een groot deel verwerkt in Littmann's artikel 'Alf layla wa-layla' in de *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, Col. I Leiden/London 1960, p. 358-364 Het is ondoenlijk hier alle artikelen op te sommen die sinds 1960 verschenen. Ik beperk me hier tot de meest bereikbare:

M.J. Ali, 'The Arabian Nights in eighteenth-century English 'criticism' in: *Moslim World* 1977) 12-32

R. Bencheneb, 'Les Mille et une Nuits et les origines du 'Théâtre arabe' in: *Studia Islámica* 40 (1974), 133-160

J. Bodine, 'Magic carpet to Islam. Duncan Black Mac Donald and the Arabian Nights' in: *Moslim World* 67 (1977), 1-11

D. Brockway, 'The Mac Donald Collection of Arabian Nights: a Bibliography' in: *Moslim World* 61 (1971) 256-266 en 64 (1974) 16-32, 63 (1973) 185-205 en

F.R. Farag, 'The Arabian Nights: A mirror of Islamic culture in the Middle Ages' in *Arabica*, XXIII (1976) 2, 197-211

C. Hagège, 'Traitement du sens et fidélité dans l'adaptation classique; sur le texte arabe des *Mille et Une Nuits* et la traduction de Galland' In *Arabica* XXVII (1980) 2, 114-139

R. Hawari, 'Antoine Galland's translation of the Arabian Nights' in: *Revue de Littérature Comparée* 54 (1980) (150-164)

P. Heine, 'Wein und Weinkonsum in 1001 Nacht' in: XIX Deutscher Orientalistentag 1975, 452-462

C. Knipp, 'The Arabian Nights in England' in *Journal of Arabic Literature* 5 (1974) 44-54

S. Segert, 'Zu den altorientalischen Motiven in "Tausend und einer Nacht"': *Archiva Orientalia* 31 (1963) 630-634

A.F. Wright, 'The oldest documentation evidence for the title "Alf layla wa-layla"' in JAOS 78 (1958) 301-303

N.J. Dawood, *Tales from the Thousand and One Nights*, Translated with an introduction by - Penguin Books, 1973

Nederlandse vertalingen

Een Nederlandse vertaling uit het Arabisch heeft tot op heden niet plaats gevonden voor zover ik weet.

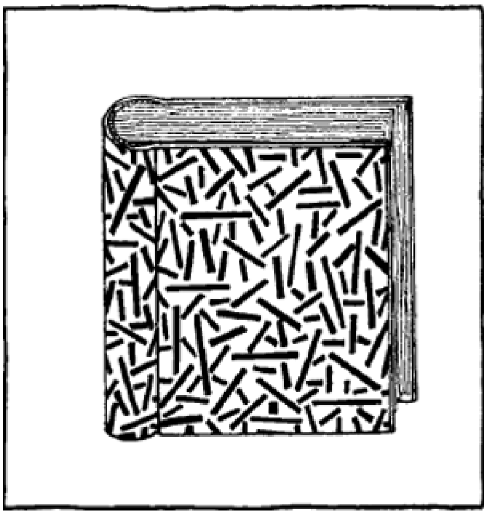
De eerste Nederlandse vertaling verscheen in 1732 te Amsterdam in 12 delen onder de titel *Duizend en één Nacht* anoniem op basis van de Gallandversie. Een vlaamse versie volgde in 1788 te Gent van de hand van J.B. Rommel: *De duyzind en eenen Nagt.*

Gerard Keller bezorgde in 1889 een zeer fraaie uitgave op basis van een bewerking van de vertaling van Lane: *Duizend en één Nacht.* Verschenen bij de gebroeders E. en M. Cohen te Nijmegen en Arnhem' met meer dan 3000 illustratiën van Gust. Doré en anderen'.

Na de tweede wereldoorlog verschenen tegelijkertijd bij Veen in Amsterdam en bij Parnassus aldaar fraaie kado-uitgaven van de 1001 Nacht. De Parnassus-uitgave was gebaseerd op Mardrus en verscheen al vanaf 1943 onder redaktie van Albert Helman met illustraties van Anton Pieck, de Veen-uitgave startte in 1947 op basis van Galland's tekst onder bewerking van Jan Vercammen en Cyriel M. Verleyen, een belse uitgave feitelijk en waarschijnlijk bedoeld om rooms tegengif te bieden tegen de scabreuze tekst van Helman c.s.

In 1975 verscheen bij A. Manteau te Brussel en Den Haag een paperback - editie van de Parnassusuitgave. Deze is nog in de boekhandel verkrijgbaar.

Met dank aan Greetje Heemskerk en Arie Schippers voor het aan mij verstrekte bibliografisch materiaal.



[Nummer 94]

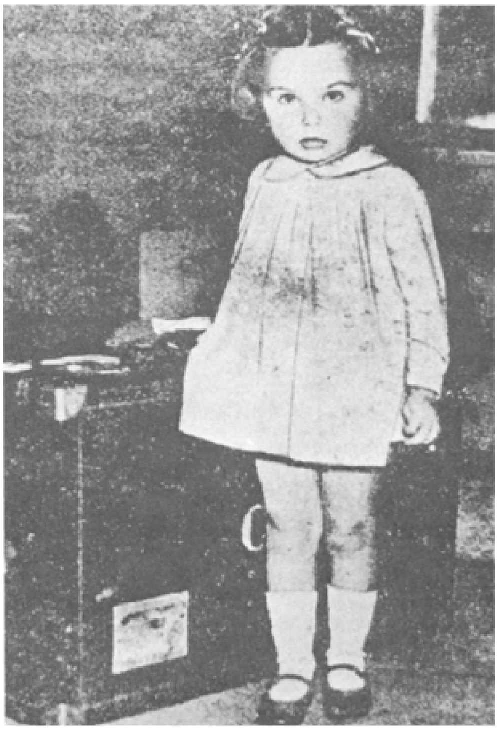
M.H. Würzner

De Problematiek van de Duitse emigrantenliteratuur in Nederland

De belangstelling en het onderzoek omtrent de Duitse emigrantenliteratuur is de laatste jaren in Duitsland duidelijk toegenomen. De jaren, waarin men het oorlogsverleden probeerde te verdringen, zijn kennelijk voorbij. Een jongere generatie staat minder emotioneel tegenover dit verleden en toont de behoefte meer over oorzaak en verloop te willen weten. De Duitse emigrantenliteratuur is geen apart onderwerp, maar hangt ten nauwste samen met de oorlog en de geschiedenis van het interbellum. Dit eigenlijk vanzelfsprekende inzicht is echter pas laat werkelijk doorgedrongen. Het hangt samen met de opvatting, die met name in de Germanistiek over literatuur werd gehanteerd en die haar onderzoek bepaalde. Met haar nationalistische traditie - literatuur was vooral ‘Nationalliteratur’ - had zij zich in het Derde Rijk sterk gecompromitteerd. Na 1945 leek de concentratie op de literaire tekst en wel de stilistisch hoog gekwalificeerde tekst - de zgn. immanente tekstinterpretatie - een uitkomst om te kunnen afzien van de politieke en maatschappelijke implicaties ervan. De interpretatie moet binnen het bereik van de tekst zelf blijven: ‘als in sich geschlossenes sprachliches Gefüge’. Een verschijnsel als emigrantenliteratuur, dat sterk is verbonden met politieke en maatschappelijke gebeurtenissen, moest dus buiten de belangstelling van deze wetenschappelijke opvatting blijven. Men ging er van uit, dat een goede literaire tekst, ook zonder zijn sociale kontekst erbij te betrekken - dus bijv. het feit dat hij in de emigratie is ontstaan - voor de lezer toegankelijk zou moeten zijn. Op die manier las men Thomas Mann.

Aan de andere kant heeft dit ertoe geleid, dat men schrijvers, die bewust uit een politiek engagement hebben geschreven zoals Heinrich Mann en Anna Seghers, heeft verwaarloosd. Dit geldt echter vooral voor West-Duitsland, waar men onder invloed van de koude oorlog nauwelijks de neiging vertoonde de politiek geëngageerde emigrantenliteratuur voor de lezer toegankelijk te maken. Men was van mening, dat men helemaal opnieuw moest beginnen om van de fascistische invloeden bijv. ten opzichte van het taalgebruik in de literatuur af te komen. Er werd van ‘Kahlschlag’ en ‘Nullpunkt’ gesproken. In Oost-Duitsland daarentegen gaf men eenzijdig vooral aan communistische en linksliberale emigrantenschrijvers de voorkeur. In de DDR heeft men later bewust de traditie van de socialistische literatuur van voor 1933 voortgezet, en daar ook een groot gedeelte van de emigrantenliteratuur aan toegevoegd. Uit deze traditie heeft men de ontwikkeling van de eigen socialistische literatuur proberen af te leiden. Deze ontwikkeling heeft men echter altijd zeer rechtlijnig opgevat en alle afwijkingen binnen de socialistische literatuur werden uitgebannen, zoals bijv. de publicatie van documenten in de op zichzelf verdienstelijke uitgave: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland* van 1967 aantoont. Ook in de vierdelige bewerking van 1979 zijn schrijvers, die met de KPD gebroken hebben, persona ingrata. Helaas is deze ‘rechtlijnigheid’ kenmerkend voor vele publicaties over emigrantenliteratuur in de DDR. Een poging dit te doorbreken op grond van een ruimer antifascisme-begrip wodt ondergenomen in de zevendelige uitgave: *Kunst und Literatur im antifaschisten Exil 1933-1945*, die van 1979 tot 1981 bij Reclam in Leipzig is verschenen.

In de BRD is door de studentenbeweging en Nieuwlinks aan het einde van de zestiger jaren ook een nieuwe benadering van de emigrantenliteratuur ontstaan. De verhouding tus sen literatuur en maatschappij wordt nu in een geheel ander licht gezien. Dit hing samen met de discussie die rond het fascisme-begrip werd gevoerd. De emigrantenliteratuur werd vooral als antifascistische literatuur gekarakteriseerd.



Emigrantenmeisje op weg naar Canada

Inmiddels zijn verschillende archieven begonnen met het verzamelen van publicaties en dokumenten van emigranten. De Duitse Bibliotheek stichtte een afdeling ‘Exilliteratur’ en organiseerde een tentoonstelling ‘Exilliteratur 1933-1945’, die ook in 1966 in Den Haag in de Koninklijke Bibliotheek te zien was. Ook andere archieven hebben bronnenmateriaal bijeen gebracht zoals het Institut für Zeitgeschichte in München, het Deutsche Literaturarchiv in Marbach en het archief van de Akademie der Künste in Berlijn. In de DDR is vooral de verzameling van de Deutsche Bücherei in Leipzig zeer belangrijk. In de zeventiger jaren bestond aan de universiteit van Stockholm de Koordinationsstelle zur Erforschung der deutschsprachigen Exilliteratuur, die regelmatig van 1970 tot 1975 verslagen publiceerde, en gesticht was door Walter A. Berendsohn. Helaas heeft dit instituut nadat het in 1975 haar werkzaamheden heeft gestaakt geen opvolging gevonden. Deze instituten hebben zich vooral met de zgn. ‘Grundlagenforschung’, d.w.z. bronnenonderzoek, bezig gehouden. Op grond hiervan heeft men hen in de zeventiger jaren het verwijt gemaakt, dat zij slechts materiaal verzamelen, maar niet verwerken. Dit verwijt is zeker overdreven, maar het heeft een positieve uitwerking gehad, omdat men nu ging nadenken over de problematiek van interpretatie van emigrantenliteratuur. In de zestiger jaren ging het namelijk vooral nog om de estetische integratie van de literatuur in de literatuurgeschiedenis. De toen nog vrijwel onbekende Nelly Sachs kreeg bijv. in 1966 de Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, wat nog helemaal op de lijn van de estetische interpretatie lag. De diskussie die zich in de zeventiger jaren afspeelde ging daarover, dat men de dokumentaire waarde van de emigrantenliteratuur erkende, maar konstateerde dat zij geen nieuwe of eigen stijl had ontwikkeld en dat zij eigenlijk over het algemeen niet van grote kwaliteit was. Naast het feit dat hier een bepaalde literatuuropvatting absoluut wordt gesteld betekent het, dat schrijvers als B. Brecht en A. Seghers, maar ook Th. Mann niet als emigrantenschrijvers worden gezien en hun emigratie als te verwaarlozen toevalligheid buiten beschouwing wordt gelaten.

Door het ontwikkelen van nieuwe methoden bijv. in de literatuursociologie en de receptietheorie zijn ook nieuwe benaderingswijzen van de emigrantenliteratuur mogelijk geworden, die de tegenstelling van dokument en ‘waardevolle’ literatuur relativeren. Veel van deze literatuur is inderdaad niet voor de eeuwigheid geschreven maar voor het historisch ogenblik, d.w.z. dat op een bepaald tijdstip de schrijver de situatie waarin hij zich bevindt in zijn werk recipieert. Het onderzoek van deze receptie, maar ook hoe zijn receptie dan weer in de dagbladpers en tijdschriften wordt gezien, maakt duidelijk welke functie deze literatuur toen had en daaraan gerelateerd, welke functie zij voor de huidige lezer zou kunnen hebben. Met dit functionele tekstbegrip is het mogelijk vooral de historische betekenis van de emigrantenliteratuur duidelijk uit te werken.

Ook voor het onderzoek van de emigrantenliteratuur in Nederland kan deze benaderingswijze vruchtbaar zijn. Hoewel de grote betekenis die Nederland voor de Duitse emigrantenliteratuur heeft gehad, overal volmondig wordt erkend, is het niet gemakkelijk hiervan een gedifferentieerd beeld te geven. Ook in Nederland is men pas zeer laat begonnen zich met dit probleem bezig te houden. Dit heeft vele oorzaken. Eén van de voornaamste is wel, dat men na 1945 geen behoefte had na de verschrikkelijke oorlogservaringen de Duitse literatuur in welk opzicht dan ook tot object van onderzoek te maken. Dit gemis aan belangstelling heeft echter negatieve gevolgen gehad. Er is verbazingwekkend weinig aan historisch bronnenmateriaal ten opzichte van de Duitse emigrantenliteratuur overgeleverd. Weliswaar zijn de verzamelingen van het Instituut voor Sociale Geschiedenis van onschatbare waarde voor de politieke achtergronden van het interbellum, maar ze bevatten relatief weinig aan dokumenten over emigrantenliteratuur.

In 1972 vond in Kopenhagen een internationaal congres over de Duitstalige emigrantenliteratuur plaats. Er werd toen besloten in de pers van de landen, waar emigranten verbleven, een oproep te plaatsen met het verzoek, dokumenten en nalatenschappen in privé-bezit zo mogelijk aan onderzoekinstituten af te staan en voor het onderzoek toegankelijk te maken. Dit gebeurde ook in Nederland. Samen met de Universiteitsbibliotheek werd in Leiden een onderzoekscentrum voor emigrantenliteratuur gesticht. Maar de oproep leverde zo goed als niets op. De reden is waarschijnlijk niet dat men niet wilde meewerken, maar eerder dat er eenvoudig niets meer was. In Nederland zijn er twee oorzaken te noemen, die aanleiding gaven dokumenten, die op emigranten betrekking hadden, te vernietigen. De eerste en belangrijkste was de overval van de Duitse legers in mei 1940 op Nederland.

In een eerste reactie wilde men zich ontdoen van dokumenten die belastend waren voor anderen of voor de bezitter zelf. Annie Romein-Verschoor schrijft in haar Memoires *Omzien in verwondering* over deze meidagen van 1940 het volgende:

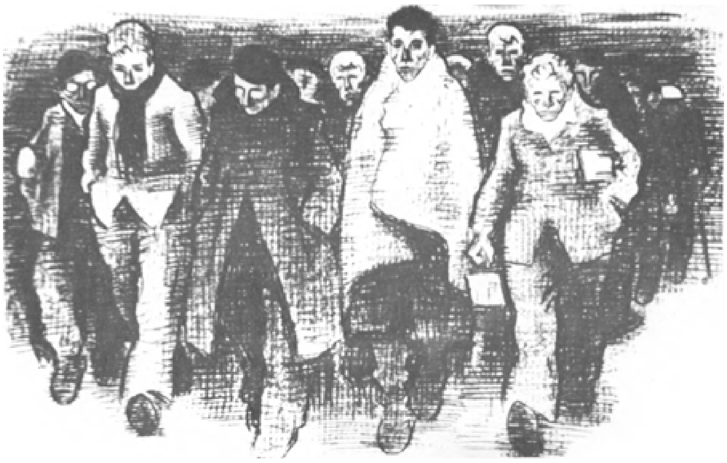
> Is het goedpraterij achteraf als ik het een redelijke paniek noem? Het was immers niet zo dat we niet wisten wat we vreesden, maar dat we letterlijk in duizend vrezen waren voor onszelf én voor anderen. En dat niet eens het meest om wat je kon overkomen, maar om de fouten die je kon maken bij je verweer, dat, hoe desperaat ook, toch niet helemaal onmogelijk moest zijn. (...) We hadden geen radio en dus liepen we de straat op om contact en nieuws. Je schrok als kennissen schichtig probeerden je ongemerkt voorbij te lopen. Je schrok van de geruchten bij de vrienden waar je binnenliep: de opmars in België en Frankrijk, de farce van de Maginot-linie, de treurige oogst van de zelfmoorden: Boekman, Bonger, Ter Braak. Je schrok als je bij je joodse vrienden geen gehoor kreeg. We belden een paar keer bij Jacques en Deetje Presser en hoorden toen van de buren dat ze nog net op tijd in een ziekenhuis waren opgenomen. We trokken in het wilde weg een paar 'gevaarlijke' boeken uit de kast en vernietigden ze, aangestoken door de brandstapels bij ons achter in het bouwzand en door het gezicht van de Amstel die wit zag van het weggegooid papier, maar we doorzagen meteen het zinloze va het weggooien van 'gevaarlijke' boeken, als je ze zelf geschreven had. Er was een andere, redelijkere angst: wie kon je allemaal compromitteren? Dat betekende dat er stapels brieven in het fornuis beneden in de stookkelder verdwenen telkens als de stoker de deur even open liet staan, en ook, helaas, de vele blauwe schriften van Jans dagboek, waar we achteraf veel spijt van hadden. 'Je had ze toch gemakkelijk ergens in een archief kunnen wegstoppen,' zeiden verstandige mensen achteraf. Maar wie garandeerde ons toen dat de archivaris niet zijn hoofd zou afwenden of in de deur blijven staan? Wel heb ik me achteraf soms afgevraagd of er bij ons en anderen niet iets doorheen liep van een onbewust verlangen naar een brandoffer.

(deel II pag. 10). Op dezelfde manier is het met de archieven van Querido en Allert de Lange gegaan, zodat o.m. niet meer na te gaan is, welke niet gepubliceerde manuscripten zich nog bij deze uitgevers bevonden.

Wat dan in de loop van de oorlog niet verloren gegaan is werd in de jaren na 1945 weggegooid, waarschijnlijk omdat men zoals gezegd niets meer met dit stuk verleden te maken wilde hebben. Men is dus bij het onderzoek van de Duitse emigrantenliteratuur in Nederland vooral op het gedrukte materiaal aangewezen. Op zichzelf is dit voor een receptieonderzoek niet zo'n groot bezwaar. Er verbleven zo rond 30.000 vluchtelingen in Nederland, waarvan het grootste gedeelte van joodse afkomst was en rond 7000 waren om politieke redenen gevlucht. Onder hen waren hooguit 60 schrijvers, die permanent in Nederland verbleven. Er waren er echter 400, die in Nederland publiceerden. Er verschenen boeken en tijdschriftartikelen van hen, zowel in het Duits als ook in Nederlandse vertaling. Men kan dus wel van een Duitse emigrantenliteratuur in Nederland spreken en zich de vraag stellen welke functie deze literatuur hier heeft gehad.

Er kan hier niet uitvoerig op de politieke situatie in Nederland en de positie van de vluchtelingen worden ingegaan. Bekend is, dat de overheid - nadat zij in het begin zeer soepel was - een steeds stroever emigrantenbeleid ging voeren. Zij verleende ook geen steun aan de verschillende vluchtelingencomiteés. De politiek werd bepaald door de liberale en confessionele partijen, die ook de regering vormden onder leiding van de anti-revolutionaire lijsttrekker Hendrik Colijn. De economische wereldcrisis, die ook Nederland in die jaren zwaar teisterde, wilde hij vooral door een politiek van zuinigheid bedwingen, om de waarde van de gulden te handhaven. Dit leidde echter tot nieuwe werkeloosheid (in 1925 75.000 werkelozen, in 1935 rond 425.000 werkelozen). Deze economische moeilijkheden bepaalden de politiek van de overheid in die jaren. Bovendien vreesden deze regeringspartijen - en dus ook vele hiertoe behorende intellectuelen - aanvankelijk het communisme meer dan het fascisme. Al had men weinig sympathie voor het fascisme, men kon toch begrip opbrengen voor Mussolini en Hitler, voor zover zij in hun landen op orde zaken gesteld hadden en de dreigende ‘rode chaos’ hadden bedwongen. Pas langzaam begreep men, dat deze dictators geenszins bereid waren, zich aan het parlementaire spel te houden. Sinds het conflict in Abessinië en Spaanse burgeroorlog was de dreiging van een wereldoorlog niet ondenkbaar meer.

De bestrijding van het fascisme kwam echter niet zo zeer van deze partijen, maar van onafhankelijke comiteés, zoals het in 1935 gestichte Eenheid door Democratie of een jaar later het Comité van Waakzaamheid van anti-nationaal-socialistische Intellectuelen. Verder waren het vooral de socialisten en de communisten, die scherp tegen het fascisme gekant waren.



Max Lingner, Gevangenentocht.

Van de overheid was dus weinig hulp te verwachten voor de emigranten. In vergelijking met andere Europese landen was het echter al positief dat zij niets tegen hen ondernam. In de loop van de volgende jaren veranderde dit echter. Toen zowel bij de inlijving van Oostenrijk bij Duitsland als bij de Joden-pogroms van de ‘Reichskristallnacht’ de regering de grenzen sloot, kwam het tot heftige protesten in de pers. De ondersteuning en hulp kwam dan ook van particuliere zijde, in de eerste plaats van de vluchtelingencomitées. De regering zelf wist niet precies hoeveel politieke vluchtelingen zich in Nederland ophielden. In juni 1938 zijn het er rond 7.000 geweest. Prof. L. de Jong schrijft in het eerste deel van *Het koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*:

> In elk geval lag de zaak zo, dat de overheid niet over volledige gegevens beschikte: lang niet alle politieke vluchtelingen hadden zich bij de Vreemdelingenpolitie bekend gemaakt; menigeen wist dat hij door de Duitse Sicherheitspolizei gezocht werd en was er niet zeker van, wat met hem bij aanhouding in Nederland zou geschieden. Dat hing samen met het beleid der regering die er op uit was, socialistische en communistische vluchtelingen buiten het land te houden. Dat werd, voorzover ons bekend, nooit ruiterlijk toegegeven; de regering sprak liever van het weren van 'staatsgevaarlijke elementen' en dat vond met name in de begintijd toen de illusies over het Derde Rijk het sterkst waren, hier en daar hartelijke ondersteuning in de pers.

(493). Omdat voor deze groeperingen activiteiten in het openbaar onmogelijk waren, waren ze toen al tot een zekere illegaliteit gedwongen. Aan de andere kant vonden juist de politieke vluchtelingen bij hun Nederlandse geestverwanten vaak gemakkelijker hulp dan anderen, die deze mogelijkheid niet hadden.

Het is zeer moeilijk een juist beeld te krijgen van vervolging en uitwijzing van vluchtelingen. Als een vluchteling, die geen geldige papieren had, werd opgepakt, werd hij vaak over de Belgische grens gezet, zoals bijv. bij Hans Hennert het geval was. Een voorbeeld voor een geval van vervolging is de zaak Heinz Liepmann. In 1934 was bij de uitgeverij Kampen en Zn. zijn boek: *Das Vaterland* verschenen. Toen hij in februari 1934 uit Parijs naar Amsterdam kwam werd hij opgepakt en wegens belediging van een bevriend staatshoofd aangeklaagd. Een Nederlandse reserve-officier had deze beschuldiging tegen hem uitgebracht op grond van een passage uit zijn boek, die tegen de Rijkspresident Von Hindenburg was gericht. Hij had geschreven:

> Hindenburg ist der Mann, der, als die Nationalsozialisten bereits zwei Millionen Stimmen verloren hatten, Hitler am 30. Januar zum Kanzler machte, da der Reichstagsuntersuchungsausschuss festgestellt hatte, dass das Gut Hindenburgs ‘Neudeck’ im Rahmen der Osthilfe Gelder bekommen hatte. Nun wurde Hitler Reichskanzler, und der Untersuchungsausschuss verschwand.

In de Nederlandse uitgave ontbrak later deze zinsnede. Liepmann werd met één maand gevangenis bestraft, die hij ook heeft uitgezeten. De motivering van de straf luidde als volgt:

> Het opzet om te beleedigen is gelegen in de omstandigheid dat verdachte, den beleedigenden inhoud van een bepaalde passage kennende, dien toch in het openbaar bij geschrifte heeft geuit. Eenig verdergaand oogmerk of ‘animus’ is daarbij niet vereist. De keuze van de straf is niet alleen afhankelijk van de omstandigheden van dit speciale geval, maar moet mede bepaald worden door de algemeene werking die de straf, over het hoofd van dezen verdachte heen, moet hebben. Onvoorwaardelijke vrijheidsstraf opgelegd omdat duidelijk moet worden gemaakt, dat feiten van deze soort in de gegeven omstandigheden niet als licht kunnen worden beschouwd.

De verontwaardiging over dit geval was erg groot in de Nederlandse pers. W.A. Kramers schreef toen in de Groene Amsterdam in 1934 (nr. 29-61):

> De consequenties van dit geval zijn benauwend voor ieder, die het vrije woord als een der schoonste goederen van een samenleving beschouwt. Het is thans mogelijk gebleken, dat iedere willekeurling tegen een auteur een klacht indient ter zake van vermeende beleediging van iemand, die deze beleediging nimmer onder oogen krijgt en er totaal onkundig van is, terwijl bovendien die beleediging allerminst de persoonlijke mening van de schrijver weergeeft, doch slechts herinnert aan een bewering, welke destijds in alle bladen is besproken zonder dat er toen ooit een vervolging op werd gebaseerd. Eigenlijk is dus geen schrijver meer veilig, die iets citeert over een ‘bevriend staatshoofd’ waarvan de feitelijke waarheid niet onaantastbaar is bewezen. De eerste de beste bittertafelnijdas kan naar den officier loopen en dan de arrestatie verzoeken van den auteur, wien het aan alle opzet van beleediging heeft ontbroken.

Heel fel reageerde ook Menno ter Braak, hij was echter teleurgesteld dat de grote bladen in Nederland tenslotte toch zeer terughoudend reageerden. Hij vraagt zich af

> of het waar is, dat bijna alle grote bladen in Nederland over het geval hebben gezwegen, omdat Liepmann als communist bekend staat, hoewel het geval Liepmann met communisme niet meer van doen heeft dan de Wienerwals, die mijn buurman zo juist op de radio ten beste geeft.

(V.W. IV, 552). Deze gebeurtenis is misschien toch karakteristiek voor de burgerlijke struktuur van de Nederlandse samenleving.

De literaire emigratie in Nederland bestond dan ook grotendeels uit burgerlijk-progressieve schrijvers. Zij hadden de grootste kans om in Nederland een lezerspubliek te vinden. De buitengewone betekenis, die Amsterdam voor de Duitse emigrantenliteratuur direkt na 1933 had, lag, zoals gezegd, zeker niet aan de positieve instelling van de overheid ten opzichte van deze emigranten, maar is allereerst aan het energieke optreden van enkele uitgevers te danken; in de eerste plaats Emanuel Querido en Gerard de Lange, die zich het lot van deze uitgewezen schrijvers aantrokken. Door bemiddeling van Nico Rost, toen korrespondent in Berlijn, was er een contact tussen de uitgeverij Querido en de direkteur van de uitgeverij Kiepenheuer tot stand gekomen. Tegelijkertijd ontstonden er contacten tussen Hermann Kesten en Gustav Landauer, ook beiden bij Kiepenheuer en de uitgeverij Allert de Lange. Het is begrijpelijk, dat de boeken van voormalige auteurs van Kiepenheuer een groot deel van het nieuwe programma van de uitgeverijen bepaalde, maar dit sloot publicaties van andere schrijvers niet uit. Juist deze uitgeverij in Berlijn was het, die in de twintiger jaren de avant-garde van de revolutionaire literatuur en kunst uitgaf. Ook Paul Westheim, de éditeur van het bij Kiepenheuer voor 1933 uitgegeven tijdschrift Das Kunstblatt, is vaak in Holland geweest en was een vast medewerker van het tijdschrift Kroniek voor hedendaagse Kunst en Kultuur.

Een superieure en in vele opzichten bewonderenswaardige persoonlijkheid was Emanuel Querido. Hij werd in 1871 in Amsterdam geboren en stamt uit een Portugees-joodse familie. Zijn broer was de bekende schrijver Israel Querido. In 1898 richtte Emanuel Querido eerst een boekhandel op, later in 1915 een eigen uitgeverij. Hij had echter al eerder boeken uitgegeven, o.a. vertalingen van Schopenhauer, Nietzsche en een brochure van Liebknecht over Marx. Zijn eerste grote succes had hij in 1918 met de vertaling van *Le Feu* van Henri Barbusse. Binnen een half jaar verkocht hij 25.000 exemplaren. Twee jaar later kwam het tot een opzienbarende gebeurtenis, toen hij van Barbusse *Clarté* uitgaf. Het boek werd in Zuid-Holland en Zeeland verboden, wat tot gevolg had, dat binnen enkele maanden zes drukken nodig waren.

Zijn voornaamste belangstelling gold echter de Nederlandse literatuur. Hij heeft zelf ook een zeer interessante, sterk autobiografische roman geschreven: *Het geslacht der Santeljano 's* onder het pseudoniem van Joost Mendes. Van speciale betekenis (ook voor de latere emigrantenliteratuur) was het, dat zijn medewerkster Alice van Nahuys in 1929 in de directie van de uitgeverij opgenomen werd. Ze had al enkele vertalingen van Schnitzler en Georg Hermann aan de uitgeverij geleverd. Haar zekere, kritische oordeel kwam het literaire niveau van de uitgeverij zeer ten goede.

Een bijzonderheid van de uitgeverij, die eveneens voor de emigrantenliteratuur niet zonder betekenis was, moet nog vermeld worden. Vanaf het begin besteedde Querido ook aan het uiterlijk van zijn boeken veel aandacht. Ze zijn grafisch met zorg gemaakt, wat in die tijd zeker geen vanzelfsprekendheid was. Later hebben ook geëmigreerde grafici, zoals bijv. H. Salden voor Querido gewerkt.

Daarnaast verschijnen er regelmatig politieke geschriften, zoals de *Gedenkschriften* van de Nederlandse socialist Troelstra of de autobiografie van Trotzky en Otto Bauers *Kapitalisme en socialisme na de wereldoorlog*, of van de Nederlandse socialiste H. Roland Holst *Grondslagen en problemen der nieuwe kultuur in sowjet-rusland.*

Hieruit kan de politieke houding van Querido afgeleid worden: Sympatie voor het socialisme, een overigens zeer intellektueel socialisme, dat zich nauwelijks op de lijn van een partij-socialisme vast laat leggen.

Toen hij in 1933 de Duitse afdeling - vanaf 1934 werd dit een eigen uitgeverij - oprichtte, deed Querido dit zeker niet uit liefde voor de Duitse literatuur of uit zakelijke oogpunten. Eigenlijk was hij eerder anti-Duits ingesteld, maar zijn grondige afkeer van het fascisme - vooral de Duitse versie - was nog sterker. Het is verbazingwekkend, dat meer dan 100 boeken in de jaren 1933 tot 1940 werden uitgegeven. Aanvankelijk leken de fraaie letteren te overwegen.

Namen als Vicki Baum, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Bruno und Leonhard Frank, Oskar Maria Graf, Irmgard Keun, Heinrich und Klaus Mann, Gustav Regler, Joseph Roth, Anna Seghers, Ernst Weiss und Arnold Zweig bepalen het programma van de uitgeverij. Maar er verschijnen ook boeken, die het beste als politieke essayistiek kunnen worden gekenmerkt, van auteurs zoals Konrad Heiden, Emil Ludwig, Heinrich Mann, Rudolf Olden, Hans E. Priester en Leopold Schwarzschild. Toch geeft het programma eerder de indruk, een hoog literair niveau dan politieke doeltreffendheid na te streven. Alhoewel deze auteurs, die allen uitgesproken anti-fascisten zijn, geen duidelijke politiek-geëngageerde literatuur tegen het Derde Rijk schrijven in de zin van een direkte aanval, betekent dit niet, dat zij naar een bepaalde neutraliteit streven. De ondubbelzinnige houding van Querido wordt bewezen door twee boeken, die hij uitgaf en die niets aan duidelijkheid te wensen over laten: In 1938 A. den Doolaards vernietigende reportage over het Derde Rijk, *Het hakenkruis over Europa*, en in 1939 waarschijnlijk het scherpste boek, dat toen over het fascisme geschreven werd, J. de Kadts *Het Fascisme en de nieuwe vrijheid.*

Na de Duitse overval heeft Querido zich eerst in zijn huis in Laren teruggetrokken. Maar in 1943 werd hij met zijn vrouw gearresteerd en in een concentratiekamp om het leven gebracht.

De tweede grote uitgeverij, in 1880 opgericht door Allert de Lange (1855-1932), werd door Gerard de Lange (geb. 1896), die echter al in 1935 overleed, geleid. De aanzet tot het uitgeven van Duitse emigrantenliteratuur kreeg Gerard de Lange van Hilda van Praag, de echtgenote van de schrijver Siegfried van Praag. In haar herinneringen: *Meedoen, persoonlijke en niet-persoonlijke ervaringen van een journaliste* (1975) beschrijft zij hoe zij met Gerard de Lange in contact is gekomen:

> Het was de tijd dat de Duitse vluchtelingenstroom naar Nederland steeds sneller op gang kwam. Slechts geremd door een Nederlandse regering die al moeite genoeg had haar eigen bevolking te voeden. Zo kregen wij bezoek van Georg Hermann (de joods-Berlijnse schrijver van de beroemde boeken *Jettchen Gebert* en *Henriette Jacoby*), die met een aantal manuscripten waarmee hij in Duitsland geen weg meer wist naar ons toekwam. Hij was toen zelf als schrijver misschien reeds op zijn retour, maar ik begreep door dit bezoek dat vele auteurs geen gelegenheid meer hadden hun werk in Duitsland te laten verschijnen. De slag kwam des te harder aan omdat uitgeversfirma's als Ullstein en Mosse de schrijvers steeds vorstelijke honoraria hadden uitbetaald, niet alleen voor hun boeken, maar ook voor hun feuilletons in de bladen als de Vossische Zeitung, Berliner Tageblatt, de Frankfurter Zeitung enz.

Door haar man komt zij in contact met Gerard de Lange:

> De heer De Lange wist mij van mijn oorspronkelijke plan om een speciale uitgeverij voor de Duitstalige schrijvers op te richten af te brengen. Het zou volgens hem beter zijn dat ik deze zaak alleen met hem opzette. Dat was natuurlijk niet erg verstandig van mij, want ik had noch ervaring in uitgeverszaken, noch het daarvoor vereiste kapitaal. Maar alles begon goed. De heer De Lange stelde voor dat ik de schrijvers zelf bezocht en dat mijn man voor de gezelligheid met mij meeging. De heer De Lange wist wel dat het hier om relaties van mijn man ging.

De Van Praags hebben verschillende schrijvers opgezocht.

> We wilden bij Allert de Lange onder de naam Der Scheiterhaufen (De brandstapel) een bloemlezing uit het werk van de Duits-joodse schrijvers uitgeven, zoals eens de Geuzen van hun scheldnaam een eretitel hadden gemaakt. Maar tot mijn verontwaardiging wensten deze schrijvers deze eretitel niet te accepteren en het boek verscheen onder de titel *Novellen deutschen Dichter der Gegenwart.*

Hilde van Praag is echter niet lang bij de uitgeverij Allert de Lange gebleven, het lectoraat werd spoedig door Hermann Kesten en Gustav Landauer overgenomen. In de volgende jaren verschenen bij Allert de Lange soortgelijke boeken als bij Querido, nl. hoofdzakelijk belletristiek en politieke essayistiek. Bij de overige Nederlandse uitgeverijen, die emigrantenliteratuur uitgaven - er waren ongeveer 50 uitgeverijen - gaat het om afzonderlijke uitgaven in het Duits of om vertalingen. Op één emigrantenuitgeverij moet vanwege zijn uitzonderlijkheid nog speciaal de aandacht gevestigd worden: De boekenvrienden Solidariteit te Hilversum, opgericht door Hein Kohn, die dit later tot het Nederlandse Boekengilde ontwikkelde. Hein Kohn richtte zich tot de Nederlandse lezer, hij gaf vertalingen uit van Th. Plivier, M. Hodann, W. Cordan, E. Toller, E.E. Kisch, J. Wassermann, B. Brecht, maar ook van Russische, Engelse en Franse auteurs; totaal meer dan 70 titels met een duidelijke anti-fascistische tendens.

Een ander aspect, dat hier helaas slechts opgemerkt kan worden, is de wetenschappelijke emigratie. Ook over deze emigranten ontfermden zich enkele uitgevers. In de eerste plaats A.W. Sijthoff in Leiden, waar Rudolf Kayser enige tijd lector was, maar ook Brill, Nijhoff en Elsevier. In wezen was het ontstaan van de Duitse emigrantenliteratuur zonder de inspanningen van deze uitgeverijen niet denkbaar.

Een over het algemeen treffend beeld van het literaire leven, dat zich na 1933 in Amsterdam rond de uitgeverijen Querido en Allert de Lange afspeelde, geeft Klaus Mann in zijn boek *Der Wendepunkt*, in het hoofdstuk ‘Exil 1933-1936’. De meeste schrijvers, wier werken in Amsterdam verschenen, waren ook al buiten Duitsland bekend. Slechts weinigen van hen woonden in Holland, de meesten in Parijs, in het Zuiden van Frankrijk of in Praag. Waarschijnlijk was het iets minder positief en idyllisch dan hij het beschrijft. Een veel meer gedifferentieerd beeld krijgt men uit zijn brieven, die gepubliceerd zijn in *Briefe und Antworten* (2 dln. 1975). Als redacteur van het emigrantentijdschrift Die Sammlung probeerde hij bij de schrijvers die niet bij het socialistische kamp behoorden, belangstelling te wekken voor zijn initiatief, echter juist op grond van zijn politieke engagement kwam hij met hen in moeilijkheden. In feite heeft Klaus Mann het eigenlijk alleen over een kleine, weliswaar belangrijke groep schrijvers, die echter ook in de emigratie een relatief zeker bestaan hadden. Pas na 1936 wordt ook voor hen de situatie steeds moeilijker.

Niet zo gemakkelijk was de situatie voor nog onbekende of jongere schrijvers en journalisten, die niet zo snel nieuwe mogelijkheden van bestaan konden vinden. Over hen is weinig bekend. Een voorbeeld is Konrad Merz, die in zijn roman *Ein Mensch fällt aus Deutschland* (in 1936 bij Querido verschenen) overigens met veel autobiografische trekken een emigranten-bestaan in Holland in die jaren beschrijft. Voor deze groep bestond eigenlijk slechts de mogelijkheid zich zo vlug mogelijk aan het Hollandse milieu aan te passen en de Nederlandse taal te leren. Hiervan is Elisabeth Augustin een goed voorbeeld, die haar eerste roman *Volk zonder jeugd* in 1935 meteen in het Nederlands schreef. Op wetenschappelijk gebied is vooral Prof. Carl Mennicke te noemen, die een reeks boeken over sociologie en psychologie in het Nederlands publiceerde. Het meest belangrijk is zijn autobiografie: *Ons Tijdsgewricht in de spiegel van een persoonlijk Levenslot* (1947), waarin hij zijn jaren in Nederland en zijn verblijf in het concentratiekamp beschrijft. Een voorbeeld voor een literatuurcriticus is Gerth Schreiner. Hij was journalist bij een sociaal-demokratische krant in Düsseldorf. Na zijn vlucht schreef hij regelmatig in verschillende Nederlandse tijdschriften zoals in De gulden Winckel, De Gemeenschap en het Critisch Bulletin. Zeer interessant is zijn boek *Die Republik der vierzehn Jahre* (1939), waarin hij op grond van eigen ervaring uit politiek oogpunt over de literatuur uit de tijd van de Republiek van Weimar schrijft. Bij de inval van de Duitsers in 1940 pleegde hij zelfmoord. Twee andere publicisten uit het socialistische kamp zijn Erich Kuttner en H. Wielek, die eveneens regelmatig in Nederlandse kranten hebben geschreven. Toch is het opvallend dat het aandeel van de socialistische literatuur in de Duitse emigrantenliteratuur in Nederland relatief gering is. Slechts enkele werken van B. Brecht, A. Seghers en E.E. Kisch zijn hier in het Duits verschenen. Iets gunstiger staat het met vertalingen. Belangrijk is hierbij de socialistische uitgeverij De Arbeiderspers in Amsterdam. Naast de berichten over de februariopstand in Oostenrijk in 1934 van Otto Bauer en Julius Deutsch verschenen van Gerhart Seger *Concentratiekamp Oranienburg* (1934) en van Walter Hornung *De Hel van Dachau* (1936) en een reeks soortgelijke politieke brochures, maar ook romans van B. Traven, H. Liepmann, E. Glaser, L. Feuchtwanger en H. Marchwitza (*De Kumiaks*, 1936).

Het is niet mogelijk in dit korte overzicht een volledig beeld van de Duitse emigrantenliteratuur in Nederland te geven. Welke betekenis deze literatuur voor de opinievorming in Nederland had is moeilijk te zeggen, maar zij was zeker niet gering. In alle grote kranten en bekende literaire tijdschriften verschenen regelmatig boekbesprekingen. In vergelijking met andere landen is dit zeer opmerkelijk. Over deze receptie is al enig onderzoek gepleegd. Het is gebleken dat men vooral voor Joseph Roth (zie van K. van Weringhe en T.V. Helmond: *Joseph Roth in Nederland* in Engelbewaarder 1979) en Thomas Mann (zie Thomas Mann-nummer van Maatstaf, mei/juni 1975) veel belangstelling toonde. Deze boekbesprekingen zijn van verschillend niveau. Sommigen beperken zich tot de weergave van de inhoud of algemene opmerkingen, anderen gaan dieper op de problematiek van deze literatuur ten opzichte van haar politieke en maatschappijkritische betekenis in, bijv. Nico Rost en Anthonie Donker (zie BZZLLETIN, 72/1980, p. 39-42). Het meest interessant als criticus is zonder twijfel Menno ter Braak, die ook tot nu toe de grootste belangstelling heeft gekregen (zie Ter Braak-nummer van Tirade, jan/feb. 1974, M.H. Würzner: Menno ter Braak als Kritiker der deutschen Emigrantenliteratur, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 6/1977, M. ter Braak, *De artikelen over emigrantenliteratuur 1933-1940*, bijeengebracht en ingeleid door F. Bulhof, 1980). Menno ter Braak gaat uit van zijn afkeer van het fascisme. Dit bleek meteen nadat hij in oktober 1933 redacteur voor kunst en letteren bij Het Vaderland in Den Haag was geworden. Karakteristiek voor zijn instelling is een bespreking van een bloemlezing van dichters, die positief tegenover het Derde Rijk stonden, die nog op 25 augustus in de NRC verscheen. Het ging over het boek *Des Deutschen Dichters Sendung der Gegenwart* (1933), uitgegeven door de befaamde Prof. Heinz Kindermann. Ter Braak schrijft:

> Misschien is de nationaal-socialistische omwenteling nog in een zoo voorlopig stadium, dat de eigenlijke cultureele opbloei nog komen moet; dit staat in ieder geval voor mij vast, dat in deze bloemlezing vol van de akeligste phrasen geen schijn van welken opbloei ook te ontdekken valt... Moet deze verzameling verwarde, grootsprakige, maar voor alles aandoenlijke ‘weltfremde’ provincialen soms in de plaats treden voor *Der Zauberberg* van Thomas Mann, en zelfs voor *Berlin Alexanderplatz* van Döblin? Dan is het met de geestelijke leiders van de revolutie droevig gesteld en kan men niet anders dan zijn gezicht verhullen over zooveel naïeve dikdoenerij.
>
> Meer dan de helft van deze dichters heft een wraaklitanie aan tegen de (nu geëmigreerde) ‘Literaten’, die het nationale gevoel hebben gekrenkt, het ‘volk’ hebben beleedigd, de hooge roeping van de dichter door het slijk der psychoanalyse hebben gesleurd.

Het afwijzen van de nu in Duitsland verschijnende NS-literatuur brengt Ter Braak ertoe van de Duitse emigrantenliteratuur bepaalde verwachtingen te hebben. Deze aanvankelijk positieve houding maakt echter langzamerhand plaats voor een zekere teleurstelling. Dit betreft zowel de productie van de emigranten - hij ziet daarin vooral een vervolg van het ‘Weimarer Literaturbetrieb’ - als ook de kritische instelling ten opzichte van elkaars werk.

Dit blijkt vooral uit de diskussie die hij met emigranten zelf voerde in Das Neue Tagebuch. Zijn mening was:

> Als de emigratie een zin zal hebben, dan zal zij toch zeker voor de uitgeweken schrijvers een zuiverings- en uitbrandingsproces moeten betekenen; want welke zin heeft het maken van modelliteratuur in het aangezicht van verbanning, verlies van burgerrechten, concentratiekamp? (V, 358).

Wat Ter Braak op het oog had blijkt misschien het duidelijkst uit de bespreking op 22 maart 1936 van het boek van Conrad Merz *Ein Mensch fällt aus Deutschland.* Hij schrijft:

> Wanneer ik dit artikel begin met de mededeling, dat onlangs bij de uitgever Querido het eerste emigrantenboek is verschenen, dan zal menigeen ongelovig opkijken. Men verstaat onder emigrantenboeken immers meestal boeken van schrijvers, die uit Duitsland zijn uitgeweken; en inderdaad, daarvan heeft de firma Querido al een lange lijst van werken het licht doen zien, waaronder enige verdienstelijke en minder verdienstelijke

(V, 91). Al in de titel van de bespreking komt de bedoeling tot uidrukking: 'De emigratie aanvaard'. De emigratie wordt dus zelf onderwerp: de verhouding van de emigrant tot zijn nieuwe omgeving, die in relatie gezet wordt met zijn land van herkomst. De eindconclusie is:

> Het is Merz gelukt in die schijnbaar chaotische vorm van aantekeningen en brieven (in werkelijkheid de aangewezen vorm voor deze in verkenning en ontdekking zich verwerkelijkende persoonlijkheid) om de onmiddellijkheid van zijn ervaring vast te houden.

(V, 95). Dit laatste is tevens karakteristiek voor Ter Braak's anti-fascistische instelling, die dus niet op een marxistische basis berust, maar uitgaat van de verdediging van het individu in een tijdperk waar blijkbaar alleen nog kollektieve machtsvormen een rol spelen. Tot een echte discussie hierover is het toen met de emigrantenschrijvers niet gekomen, helaas hebben zij zich deze kans laten ontgaan. Hieruit blijkt echter dat men de emigrantenliteratuur niet alleen moet onderzoeken op het gebied van haar receptie in het gastland naar ook in hoeverre zij beihvloed is door het gastland, een vraag die tot nu toe nauwelijks is gesteld.

Mr. C. Enthoven
Asylrecht-levensrecht[*]

Bestaat er in ons democratische land nog asylrecht? Neen, althans niet voor anti-fascistische vluchtelingen! De Nederlandse Regering toch heeft zelf geconstateerd, zowel in haar Ministeriele Beschikking van 30 mei 1934 als in semi-officiele bescheiden, zoals de kortelings weer in de brief van den regeringsgevolmachtigde in uitwijzingszaken, Mr. Smeets, dat ons land aan dezen geen asylrecht toekent.

Asylrecht kennen we in ons land! Ja! Zeventig Spanjaarden, die met de fascistische opstandelingen sympathiseerden, waren in het Nederlandse gezantschapsgebouw te Madrid gevlucht. Met welwillende hulp van de Spaanse Regering heeft de Nederlandse Regering hen naar Holland doen overkomen. Aan onze grens werden ze officieel begroet! Daar zij hun erewoord gegeven hadden, (hun fascistisch erewoord) genoten zij hier een betrekkelijk grote vrijheid, althans onvergelijkbaar veel groter dan bijv. de duitse vluchtelingen in ons land genieten, en in ieder geval zo grote vrijheid, dat enige van hen ons land hebben kunnen verlaten en weer aan de zijde van Franco strijden!!!

Asylrecht kennen we in ons land. De vroegere Spaanse gezant de Pinies, die door de Spaanse Regering is afgezet, daar hij met de opstandelingen sympathiseert, geniet hier niet alleen volkomen vrijheid, maar hij is zelfs nog geheel in de mogelijkheid gelaten zijn gezantschapsrechten te handhaven! Hoewel hij dus slechts een gewoon rebel van vreemde nationaliteit is, die zich zou hebben te gedragen naar de regels voor vreemdelingen ten onzent geldend, gaat onze gastvrijheid zover, hem te blijven behandelen als ware hij nog gezant.

Maar Spaanse kinderen, die de bombardementen hebben kunnen ontvluchten en nu in het buitenland toevlucht moeten zoeken, worden in ons land niet toegelaten. De afgezette gezant, een vermogend man, behoeft geen belasting te betalen! Maar een aantal Spaanse kinderen toe te laten, schijnt onze Regering een te zware last te vinden, hoewel meer dan voldoende families zich bereid hadden verklaard geheel voor deze stumperds te zorgen.

En hoe staat het nu met het asylrecht voor andere groepen vreemdelingen?

We willen eerst vaststellen, dat we hier dan louter spreken over hen, die gedwongen waren hun eigen land te verlaten en dit alleen, omdat hun daar gevaar dreigde voor hun leven of vrijheid wegens hun politieke of godsdienstige overtuiging, of omdat zij zouden behoren tot een z.g. minderwaardig ras. De grens scherp te trekken tussen politieke vluchtelingen en criminele, is absoluut noodzakelijk, hoewel vaak heel moeilijk. Wanneer iemand bijv. Duitsland is ontvlucht vraagt de duitse politie zijn uitlevering, omdat hij zich zou schuldig gemaakt hebben aan hoogverraad of doodslag. Deze misdaad zou dan vaak zelfs gepleegd zijn voor Hitler aan het bewind kwam. Is het niet duidelijk, dat het hierbij dan vaak om politieke misdrijven gaat? De S.A. heeft een bijeenkomst van linksgerichte arbeiders overvallen, bij deze provocatie is misschien een S.A.-man gedood. Kan men van iemand nu met enige schijn van kans veronderstellen, dat hij toen in de vergadering aanwezig is geweest, dan is een aanklacht wegens doodslag heel makkelijk te construeren. Of iemand sprak in zijn naaste omgeving erover, dat onder het huidige regiem alle geestelijke vrijheid zoek is, of dat de economische toestand niet geheel bevredigend is. Dan wordt hij, bij verklikking, beschuldigd van hoogverraad. Is hij naar ons land gevlucht, dan eist de Duitse politie zijn uitlevering volgens het uitleveringsverdrag tussen ons land en dit land indertijd gesloten, waarin voor deze misdrijven uitlevering mogelijk is gemaakt.

---

[*] Uit: Fundament nr. 10, 1937

Zo een ander geval, dat zich verleden jaar heeft voorgedaan. Iemand in Berlijn moet vluchten. Om de grens zo spoedig mogelijk te bereiken neemt hij ergens een auto weg. Verkeerd, maar begrijpelijk. Vóór het passeren van de grens laat hij de auto staan. Duitsland eiste nu de uitlevering van dezen man wegens diefstal van benzine! Het is voor ieder duidelijk, dat hij slechts hiertoe was overgegaan om zo gauw mogelijk aan de handen van zijn achtervolgers te ontsnappen. Toch heeft men hem weer aan de duitse Gestapo overgeleverd.

Ieder, die zich wel eens met deze materie heeft bezig gehouden, weet toch, dat de inlichtingen over politieke vluchtelingen, verstrekt door de duitse politie, met de meeste reserve behandeld moeten worden. Heeft niet zelfs iemand als Jhr. de Geer bij de behandeling van de Justitie-begroting in de Tweede Kamer, ter beantwoording van den heer Westerman, betoogd, 25 april 1934: ‘De duitse justitie is van een ander kaliber dan de onze, dan die van alle West-Europese landen.’

Een ander geval heeft zich dit voorjaar voorgedaan met Paul Lauer, over wien wij het hieronder nog uitvoeriger zullen hebben. Hij wordt gearresteerd en volgens de politie-informaties wordt hem, hoewel hij functionaris der K.P.D. is geweest, in Duitsland niets ten laste gelegd. Hij kan dus zonder enig bezwaar naar Duitsland worden toegebracht, verzekert de duitse politie. Later blijkt echter, dat nog een aanklacht tegen hem aanhangig is wegens een politiek delict, in 1932 gepleegd en dat men hem om deze misdaad te boeten, graag weer in handen zou hebben!

We spraken tot nu toe alleen over duitse emigranten, waarom ook niet over de russische vluchtelingen, die ook in zo'n groot aantal over de wereld verspreid zijn?

Ten eerste hierom niet, omdat hun aantal in Holland miniem is, evenals dat van Italiaanse, Poolse, e.a. vluchtelingen, terwijl we een vrij groot aantal Duitse uitgewekenen in ons land herbergen.

Maar bovenal ook niet, omdat voor de russische vluchtelingen op veel betere wijze wordt gezorgd. In 1928 is voor hen het z.g. Nansen-Bureau opgericht als onderdeel van de Volkenbond. Door bemiddeling hiervan krijgen deze russische vluchtelingen een z.g. Nansen-pas, waardoor hun legaliteit is verzekerd. Dit is een uiterst gewichtig punt, dat men niet hoog genoeg kan waarderen. Bovendien hebben heel velen der russische réfugés hun vermogen voor een deel kunnen redden en meenemen naar het asylland, waardoor zij in dit land natuurlijk een gastvrijere opname genieten dan zij, die zonder enig geld of goed immigreren. Ook heeft het Nansen-Bureau een fonds ter ondersteuning van haar beschermelingen.

Dit alles ontbreekt geheel voor de duitse en andere antifascistische emigranten. Wel is in 1933 gepoogd om iets dergelijks ook voor hen in te stellen, maar door tegenwerking van Duitsland, toen nog lid van de Volkenbond, werd verhinderd, dat het een onderdeel hiervan ging uitmaken. Daarom heeft de eerste Hoge Commissaris voor het duitse vluchtelingenwezen, James MacDonald, volstrekt niets kunnen bereiken, omdat hij geen autoriteit tegenover de verschillende Staten-leden bezat; en ook zijn opvolger Sir Neill Malcolm, ondervindt kennelijk veel tegenwerking.

Verleden jaar heeft laatstgenoemde een intergouvernementale conferentie te Genève bijeengeroepen van 2-4 juli, waar een regeling getroffen zou worden om de rechtspositie der duitse vluchtelingen te garanderen. Dit toch is het allergewichtigste punt: dat deze opgejaagden - die gevlucht zijn zonder pas of identiteitspapieren, of wier pas is verlopen, en die natuurlijk bij het duitse consulaat geen pas of geen verlenging hiervan kunnen krijgen; die vaak tien-, twaalf keer als een voetbal van het ene land naar het andere heen en weer geschopt worden - dat deze vogelvrij-verklaarden eindelijk door een andere instantie een papier verkrijgen kunnen, dat hen legitimeert en hun verblijf in het asylland legaliseert. Dit is geen goedheid, dit is een verplichting, die rust op ons allen, op alle nog niet dictatoriaal-geregeerde landen!

Deze conventie is echter alleen bekrachtigd geworden door Frankrijk, België, Engeland en de drie Scandinavische landen. Als tweede gewichtige punt had Sir Neill Malcolm beraamd dit jaar een conferentie van alle Staten-leden bijeen te roepen om het recht op arbeid voor politieke vluchtelingen te regelen. Deze conferentie is eerst van juli van dit jaar naar september verschoven, en nu tot in het oneindige uitgesteld. En ondertussen moeten de duitse vluchtelingen, wier aantal in de verschillende landen ongeveer 150.000 bedraagt, maar zien, hoe zij het leven doorkomen.

Hoe ze moeten leven, daarvan zullen we enige voorbeelden geven, die alleen betrekking hebben op de toestanden in Nederland.

Wij allen herinneren ons nog wel het Larense voorval, waarbij vier jonge anti-fascistische duitse emigranten, begin 1934, door den burgemeester van Laren aan de duitse politie zijn uitgeleverd. Van een van deze vier is bekend geworden, dat hij in de gevangenis ‘zelfmoord’ heeft gepleegd! Een storm van protest van verscheidene professoren, juristen, parlementsleden en andere intellectuelen is den Minister gezonden, waarin zij een verandering van stelsel inzake de rechtsbescherming voor vreemdelingen voorstelden.

Dit is ook wel dringend noodzakelijk, want we leven nog onder een wet van 1849, welke wet allang een dode letter was geworden, maar die nu weer opgediept is.

In dit protest wordt voorgesteld, dat geen uitleveringen naar Duitsland zullen plaats hebben zonder hierin vooraf den Minister van Justitie te kennen. Aan het eigenmachtig optreden in dezen van burgemeesters en andere politie-autoriteiten dient een einde gemaakt. Heeft bijv. niet de burgemeester van ter Apel verklaard, dat alle Duitsers, die aldaar de grens over-vluchten, uit de in de buurt gelegen concentratiekampen, criminele en geen politieke misdadigers zijn? Vlak over de grens aldaar liggen de 6 concentratiekampen van Papenburg, zoals Esterwegen, Börgermoor, enz. Deze namen brengen we natuurlijk in verbinding met Langhoff, Ossietsky, en zovele andere pacifisten en anti-fascisten. Ook de kampleider van het kamp Esterwegen ontkende niet, toen wij hem aldaar persoonlijk spraken, dat Ossietsky hier vastgehouden werd, zoals verscheidene andere politieke gevangenen.

In bovenvermeld protest, opgesteld in 1934, dringen de ondertekenaars erop aan, dat bij iedere uitwijzing naar Duitsland beroep op den Minister zal zijn toegestaan en dat dit den betreffenden personen ook zal worden medegedeeld, zoals men iederen beklaagde in een strafproces mededeelt, dat hij zich door een raadsman kan doen bijstaan, of iederen veroordeelde, dat hij in hoger beroep kan gaan. Dit laatste verzoek heeft de Minister echter steeds, ook nog onlangs, uitdrukkelijk afgewezen. Wel heeft de Minister n.a.v. dit geval in de Tweede Kamer geantwoord, op 25 april 1934: 'dat het zijn wens is, dat den uit te leiden vreemdeling zoveel mogelijk de keuze der te overschrijden grens gelaten zal worden; dat hij al het mogelijke zal doen om te zorgen, dat geen verkapte uitlevering plaats vindt.' En nogmaals op 6 december 1934 n.a.v. de discussie hierover: 'Ik deel echter de mening, dat gebeurtenissen als deze in de toekomst voorkomen moeten worden.'

Wel heeft de Minister van Justitie 30 mei 1934 een ministeriele Beschikking uitgevaardigd inzake toelating en verblijf van vreemdelingen, maar deze beschikking is geheel onbevredigend, om het asylrecht voor anti-fascistische vluchtelingen te garanderen. Politieke vluchtelingen worden hierin volkomen gelijkgesteld met criminele misdadigers; men moet in ieder geval voldoende middelen van bestaan hebben; men mag hier geen arbeid verrichten en uitleiding naar Duitschland is steeds mogelijk.

Asylrecht bestaat niet in ons land, zoals nog dezer dagen tot uiting kwam in de reeds eerder aangehaalde brief van Mr. Smeets, augustus 1937 geschreven, waarin hij o.a. zegt, op een vraag om inlichtingen van een emigrant tot hem gericht: 'In afwachting van nadere bepalingen kan u geen vrij oponthoud worden toegestaan en zult u of in een Huis van Bewaring of in een interneringsoord ondergebracht worden.'

En ook de praktijk toont duidelijk, dat wij in ons land voor dit soort vluchtelingen geen asylrecht kennen. Behalve het onnoemelijk aantal, dat heimelijk over de Belgische grens is afgeschoven (zie Fundament 1936 no. I) zijn voorzover mij bekend - maar van heel velen komt men het natuurlijk nooit te weten - aan de Gestapo door ons land overgeleverd:

in mei 1933; Jurock (onbekend, wat er verder van hem geworden is);
begin 1934: het geval-Laren; 4 personen;
Juli 1934: Walter Pistohl (in Recklinghausen mishandeld, verder onbekend;

September 1934: Emile Kulessa (mishandeld en tot 2 jaar dwangarbeid veroordeeld);
idem: Joseph Pohlberger (mishandeld en vervolgens tot 3 jaar dwangarbeid veroordeeld);
September 1934: Paul Kubier, oud-gedeputeerde (mishandeld en te Dusseldorp op het politiebureau van de derde etage geworpen, waardoor hij is gestorven);
September 1935: Schmidt (lot verder onbekend);
Mei 1936: Johann Schwittay (lot verder onbekend);

Uit begrijpelijke angst voor uitlevering naar Duitsland melden velen zich niet aan de hollandse politie, houden zich dus illegaal hier op. Want ook al melden zij zich direct, zoals is voorgeschreven, meestentijds volgt toch hun gevangenneming en uitwijzing, zo niet uitlevering aan de Gestapo. Zo bijv. met Dr. Albert Müller, leraar aan het gymnasium te Hamburg, voor Hitler aan het bewind kwam, die uit het concentratiekamp Fuhlsbüttel, waar hij erg mishandeld is geworden, naar ons land was gevlucht, voorjaar 1934. Hij meldde zich bij de hollandse politie, met als gevolg, dat de Gestapo zijn onmiddellijke uitlevering eiste. Hoewel hij door zijn wetenschappelijke arbeid ons land waarschijnlijk grote diensten had kunnen bewijzen, was zijn verder verblijf hier te lande ‘ongewenst’ en slechts met heel grote moeite is het gelukt hem uit de handen zijner achtervolgers te houden en ‘mocht’ hij over een andere grens ons land verlaten!

Zo in november 1936 met Friedrich Meister, die in Spanje, waar hij reeds meer dan 3 jaar woonde, door de rebellen in Sevilla werd gevangen genomen en op een duits schip naar Hamburg zou worden gebracht. In Rotterdam lukt het hem te ontvluchten, hij meldt zich onmiddellijk bij de politie met het gevolg, dat de Minister besluit, dat hij onder politie-controle over de duitse grens zal worden gebracht op een door hemzelf aan te wijzen plaats, nadat hij acht maanden in het politiebureau heeft gezeten. Het regiem voor deze vreemdelingen op het politie-bureau is bovendien ongunstiger dan de preventieve hechtenis voor de ernstigste misdadigers. Zij worden hier nooit gelucht, hun eventuele raadsman heeft niet het vanzelfsprekende recht zonder toezicht met hen te spreken. Dit is het gevolg, als men zich geheel gedraagt volgens de voorschriften voor vreemdelingen.

In het voorjaar van dit jaar zaten twee duitse vluchtelingen op het politie-bureau te Rotterdam, Paul Lauer en Walter Muller. Plotseling wordt hun op een avond, 5 minuten voor het sluiten van de dienst, medegedeeld, dat zij de volgende ochtend direct bij de aanvang van de dienst naar Duitsland zullen worden uitgeleid. Lauer vooral protesteerde heftig hiertegen, daar hij wist, wat hem in Duitsland te wachten zou staan (zie boven vermeld). Hij vroeg zijn advocaat nog eerst te mogen spreken, wat hem werd geweigerd; een rekest naar den Minister te mogen zenden, wat ook werd geweigerd; althans zijn kleren te mogen terugkrijgen, die bij vrienden waren. Ook dit verzoek werd afgewezen, hij kon wel zonder die kleren naar Duitsland terug! Daar hem geen enkel middel overbleef met de buitenwereld in contact te komen, om deze schandelijke beslissing kenbaar te maken en hij de dood verkoos boven het concentratiekamp, trachtte hij zelfmoord te plegen door zijn polsslagaders door te snijden. Door een gelukkige samenloop van omstandigheden is dit toen aan de buitenwereld bekend geworden, waardoor zijn advocaat de nodige stappen kon ondernemen, die tot een voorlopig meer bevredigend resultaat hebben geleid.

Lauer heeft de moed gehad zich liever van het leven te beroven dan aan de Gestapo te worden uitgeleverd; hoevelen echter durven dit niet of hebben niet de mogelijkheid hiertoe! Hoevelen zijn misschien al niet heimelijk weer over de duitse grens gezet en aan de duitse politie uitgeleverd? Vaag hoort men zo nu en dan eens iets, wat dan niet meer te controleren en te achterhalen is.

Deze mensen, die zich hier illegaal moeten ophouden, leven in doorlopende angst, elke dag, elk moment van de dag en de nacht, bang door de politie ontdekt te worden met alle gevolgen vandien. Allen komen onder een soort emigrantenpsychose. En wat een toestand is dit voor de kinderen. Zij kunnen niet naar school gaan, ze hebben geen omgang met speelgenoten, ze leven voortdurend onder de druk van hun angst-omgeving. Kunnen uit hen nog normale, vrolijke mensen groeien, zijn zij niet voorbestemd om levenslang in opstand te komen tegen de maatschappij, die hen lichamelijk en geestelijk zo geknauwd en gedrukt heeft, juist in hun meest-ontvankelijke periode?

Er zijn vaak geestelijk- of lichamelijk-zieken onder hen, ziekten, soms ontstaan door het ondervondene, in de concentratiekampen. Maar zij kunnen niet in een inrichting of ziekenhuis verpleegd worden. Zo was in 1934 Cilly Stiesel naar ons land gevlucht, die voor hulp bij haar bevalling noodzakelijk in een kliniek te Amsterdam moest worden opgenomen. Zij werd toen aldaar gearresteerd. Haar man, die naar een ander land gevlucht was, komt op dit bericht naar Holland om te trachten haar te helpen. Hij krijgt longontsteking, moet in Rotterdam in een ziekenhuis worden opgenomen en wordt daar eveneens gevangengenomen.

Dus blijft men liever buiten geneeskundige verzorging, vaak tot gevaar voor zijn omgeving. Zoals een jonge emigrante, die zwaar tuberculeus is, maar niet afgezonderd en verpleegd kan worden.

Soms leidt hun ziekelijke toestand tot arrestatie. Zo lijdt een emigrant in hoge mate aan asthma, zodat hij vaak op straat niet verder kan en door voorbijgangers geholpen moet worden. Een ander, een oude man, die hier al jaren illegaal als emigrant leefde, is verlamd. Een paar weken geleden ziet iemand hem 's avonds proberen het slot van zijn huisdeur te openen en denkende, dat het een inbreker is, waarschuwt hij de politie, die dezen verlamden ouden man moet arresteren. Gelukkig is hij kort daarna weer in vrijheid gesteld.

Ook op andere wijze kunnen deze illegaal-hier-verblijvende vluchtelingen toevallig in handen van de politie vallen. Zo zit iemand in een stadsbus op de bank naast den chauffeur. Deze bus krijgt een aanrijding en de politie, die direct aanwezig is, ondervraagt hem natuurlijk als den voornaamsten ooggetuige. Daarbij komt aan het licht, dat hij in ons land formeel niet bestaat. Aldus wordt hij door de dienst, die hij aan de politie kon bewijzen, gearresteerd. Een ander wil kennissen opzoeken en merkt, als hij daar in het huizenblok komt, dat de politie er huiszoeking houdt wegens een vermoeden van brandstichting. Hij kon gelukkig nog wegkomen.

En welk lot wacht hen, die gearresteerd worden, ook al worden ze niet naar Duitsland uitgeleverd! Denken we ons alleen maar in de zenuwslopende angst, die hen geen oogenblik met rust laat, dat zij weer in handen gespeeld zullen worden van hun fascistische achtervolgers. Het is gebleken, dat deze angst niet steeds ongegrond is geweest!

In 1935 hebben wij 30 vluchtelingen voor onbepaalde tijd ingesloten in het oude fort Honswijk, omgebouwd tot een concentratiekamp. Deze ingeslotenen zijn toen in hongerstaking gegaan, waardoor de verontwaardiging van het hollandse publiek tegen hun behandeling gewekt werd. Ze moesten in vrijheid gesteld worden, maar werden uit ons land gewezen.

4 Januari 1937 werden 7 duitse vluchtelingen gearresteerd, die als Nieuwjaarsviering een film van Charley Chaplin onder elkaar vertoonden. Dit werd als een verboden politieke bijeenkomst beschouwd! Zij bleven 3 maanden in arrest en werden toen heimelijk over de belgische grens afgeschoven, hoewel wij bij verdrag aan België beloofd hebben, dat onze regering geen vluchtelingen over de belgische grens zal doen zetten.

Dit was tot voor kort een veel voorkomende handelwijze en zo iemand werd dan vaak een ontelbaar aantal keren door ieder land weer heimelijk over de grens van het nabuurland gezet, om hem maar kwijt te zijn. In welke geestelijke depressie zo iemand raakt, wiens hele leven, voorlopig zonder uitzicht op verbetering, bestaat in eenzelfde kringloop van: zich verborgen houden, gearresteerd worden, over de grens gezet worden, daar weer gearresteerd worden, over dezelfde of een andere grens gezet worden, waar hetzelfde spel weer begint, is enigszins te begrijpen. Zo is nog kort geleden een jonge duitse emigrant, Hans Hedemann, dien dit noodlot trof, krankzinnig geworden. Anderen plegen zelfmoord, omdat zij geen uitkomst zien. Zo in juni van dit jaar een duitse vluchteling te Utrecht, Edmund Walder, die uit wanhoop in het water is gesprongen en verdronken. Hij liet een ontroerende brief voor zijn makkers na. Een ander, die hoewel gemeld, deze geestelijke druk in ons land niet langer dragen kon, is naar Spanje gegaan en schreef van daaruit, *dat hij zich rustiger voelde te midden van de bombardementen dan in ons land!!!*

Hoewel de Hollandse Regering zich tegenover de Belgische verplicht had geen vluchtelingen over haar grens af te schuiven, gebeurde dit nog geregeld, direct of langs meer indirecte weg. Bijv. heeft men aan Gustav Schäfer, die sinds 11 februari te Groningen opgesloten zit, voorgesteld, dat men hem zou uitleiden, naar het z.g. ‘Drielandenpunt’, daar, waar Nederland, België en Duitsland aan elkaar grensden. Hij zou dan slechts 2 meter door Duitsland moeten gaan om daarna in België te komen! Op deze manier zou onze Regering het verdrag met België gesloten niet schenden; en bovendien zou zij haar handen volkomen in onschuld kunnen wassen, wanneer Schäfer bij toeval bij deze transactie door de Gestapo zou worden opgewacht en gearresteerd! Zij heeft hem toch niet over de duitse grens gezet, hij heeft dit toch zelf verkozen! Begrijpelijkerwijs heeft Schäfer bedankt voor dit spelletje.

Ook begrijpelijk, dat België niet steeds bereid blijft, emigran-

vervolg op pag. 34

Chris v.d. Heyden
Uit een diaspora
'n Collage

De dans op een vulkaan: het bekende beeld van de Belle Epoque (en het Fin de Siècle) is bij uitstek van toepassing op de laatste dagen, laatste jaren, van de krakkemikkige republiek van Weimar; Duitsland op de grens van verderf en uitgelatenheid: moorddadige stormtroepen en de benen van Marlene; honger, echte armoede en banketten als zwelgpartijen à la Rabelais; politieke werkelijkheid en ‘verheven’ idealen. Contrasten, voortdurend die contrasten binnen een kaleidoscopisch geheel. ‘The Weimar Republic was an idea seeking to become reality’, zo begon Peter Gay (een emigrant!) zijn boekje over de cultuur van deze licht- en schaduwrijke periode in de Duitse geschiedenis. Een mooi idee, zonder twijfel; maar met een resultaat, dat méér was dan de ontkenning hiervan: het ontkende al het denkbare.

Marlene Dietrich in Der Blaue Engel.

Eind 1933 schreef René Schickele het volgende in zijn dagboek: ‘als Goebbels erin slaagt onze namen uit de Duitse literatuur te schrappen, dan zijn we dood. Spoken in de diaspora... De volgende generatie zal niets meer van ons weten’. Tot voor een jaar of 10 zag het ernaar uit, dat Schickele's angst uit zou komen. Hans-Albert Walter, de meest onvermoeibare onderzoeker van de Exilliteratuur, merkte in het eerste deel van zijn vierdelige reeks over deze literatuur op, dat een uitgever, die in de jaren '50 een boek van een geëmigreerde schrijver op de markt bracht, zeker van de kouwe kermis thuiskwam. Exilliteratuur viel niet te verkopen. Hing dat samen met de Koude Oorlogs-sfeer, zoals Walter suggereert? Of met de (toen) heersende tekstimmanente interpretatie, zoals een ander (Loewy) oppert? Het is onduidelijk. Evident is echter wèl, dat sinds een aantal jaren Exilliteratuur een geliefd product is op de boekenmarkt. Heruitgaven, bloemlezingen, mémoires etc. verschijnen in een overstelpende stroom. Ook dit nummer van BZZLLETIN en de reeks manifestaties, die dit jaar door het Goethe-Instituut georganiseerd worden, tonen die heropleving. Evenals de Exil-bibliotheek, die onlangs door Allert de Lange gestart is (tot nu toe twee delen verschenen: één van Irmgard Keun en één van

Bruno Frank; andere, o.a. *Transit* van Anna Seghers volgen). Uit die onafzienbare reeks publicaties is hier in de vorm van een min of meer aaneensluitend verhaal een collage gemaakt. Voor de samenstelling daarvan is naast 'primaire bronnen' gebruik gemaakt van een aantal bloemlezingen. De meest uitvoerige is van Ernst Loewy, e.a., *Exil. Literarische und politische Texte aus dem deutschen Exil, 1933-1945*, die in 1979 bij Metzler verschenen is. Een Fundgrube van bijna 1300 pagina's. Ook de oudste bloemlezing, van Weiskopf en met als titel *Unter fremden Himmeln* (1948), was bruikbaar. De overige bloemlezingen en teksten vindt men in de loop van de collage vermeld.

Als der tag zu ende ging...

Zaterdag 28 januari 1933. Berlijn. Grosse Marmorsaal, tegenover het Eden Hotel. Het jaarlijkse persbal, hèt evenement van het jaar. De politieke en vooral culturele elite van Duitsland was bijeen, voor de laatste keer in lange tijd. Terwijl buiten nazibendes terreur uitoefenen en met hun aartsvijanden méér dan slaags raken, wordt binnen champagne gedronken. Een laatste contrast, symbolisch bijna. Carl Zuckmayer, van wie op dat moment in Berlijn drie stukken speelden, vertelde over deze avond in zijn herinneringen (*Als wär's ein Stück von mir*, oorspr. 1966).

'De stemming, die deze avond in de volle balzalen hing, was de vreemdste, die ik ooit meegemaakt heb: eenieder voelde, dat er iets in de lucht hing, maar niemand wilde dat helemaal erkennen.

's Middags was de regering Schleicher afgetreden en men was bezig met de samenstelling van een andere regering. Meer wisten we niet. De mensen liepen rond met een mengeling van opgekropte ernst en uitgelaten vrolijkheid. Spookachtig en macaber. In de 'Ullstein-loge', die vlak naast die van de regering lag, troffen wij vrienden aan: Ernst Udet, Bruno Frank, Max Krell. Anderen kwamen en gingen. Geen van de gebroeders Ullstein was verschenen. De honneurs werden waargenomen door de directeur van de uitgeverij, Emil Herz. Voortdurend liet hij onze glazen vullen en zei alsmaar: 'Drink, drink nou maar. Wie weet, wanneer jullie de volgende keer champagne kunnen drinken in de Ullstein-loge'. Diep in ons hart wisten we het allemaal: nooit meer.

Udet en ik - we lieten ons tussen door cognac geven - waren weldra in een toestand, waarin je geen blad meer voor de mond neemt. 'Kijk nou eens naar die blinkende figuren', zei Udet tegen me en wees naar de zaal. 'Ze hebben allemaal al hun blikwerk uit de mottenballen gehaald. Een jaar geleden was dat nog niet in de mode'. Inderdaad, in tal van knoopsgaten en op rokkostuums zag men oorlogsonderscheidingen - lintjes en kruizen -, die geen mens vroeger op een Berlijns persbal zou durven dragen. Udet haalde zijn Pour-le-Mérite, die hij altijd bij zijn rok onder een witte das droeg, van zijn nek en stak het in zijn zak. 'Weet je wat', zo stelde hij voor, 'we laten nu allebei onze broek zakken en ons blote achterste over de ballustrade van de loge bengelen'. Om mijn vrouw een beetje bang te maken - zij achtte ons tot een dergelijke onderneming in staat - gingen we zóver, dat we onze bretels losmaakten. In werkelijkheid waren we allerminst in een jolige bui'.

Een andere directeur van Ullstein, Kurt Safranski, hield door de drank een behoorlijke kater over aan het persbal. Tot maandag 30 januari sliep hij zijn roes uit en een gat in de dag. Op de - ongetwijfeld slaperige - vraag aan zijn vrouw of er nog nieuws was, antwoordde zij sarcastisch: '... niet veel ... Hitler is tot kanselier benoemd'. Het was begonnen.

Slechts enkele schrijvers vluchtten meteen ná de 30ste januari. Sommigen, zoals Kurt Tucholsky, Leon Feuchtwanger en René Schickele hadden het geluk (of de wijsheid), dat ze op dat moment al in het buitenland waren. De meesten keken het echter nog even aan. Aarzelend, panisch en 'n beetje met de hoop, dat het tóch nog anders zou lopen. Ludwig Marcuse, de veel te onbekende schrijver van een aantal leuke en goede boeken, beschreef dit aarzelen in zijn autobiografie, Mein zwanzigstes Jahrhundert (1968):

'Het was een zonnige middag in de winter, die 30ste januari. Zoals altijd om deze tijd slenterde ik door de stille lanen van Eichkamp. Sacha was thuis en mijn zuster Henni (...) nog bij ons. Bij mijn terugkeer vernam ik wat er gebeurd was. Op dat moment begon ik te emigreren. Enige weken lang pakten wij in en weer uit (...).

Hitler en die rijkelui regeerden al bijna drie weken, toen het Schutzverband deutscher Schriftsteller voor de 17de februari een vergadering bijeenriep. Ossietzky zou spreken, voor het eerst sinds zijn terugkeer uit de gevangenis. Met zijn essay 'Kavaliere und Köpfe' had hij de nieuwe heersers begroet: 'de contrarevolutie heeft zonder te vechten de hoogtes bezet. Zij beheerst het dal en wij leven in het dal'. (...). Die 17de februari was een avond in het dal. Erich Mühsam stormde op onze tafel - de tafel van de sprekers - af en spreidde het avondblad uit, dat net verschenen was. Daarin was Goerings historisch geworden 'vrijbrief tot schieten' gepubliceerd: dat hij iedere nationalistische persoon zou beschermen, die voor de nationale staat een schot zou lossen; liever één te veel dan te weinig.

Bij ieder lawaai bij de deur keken we op en verwachtten 'nationale schoten'. Ossietzky was geen redenaar. Hij hield zich vast aan de tafel, boog het hoofd en verhief nauwelijks zijn zachte stem. Hij had niets van de volkstribuun. Ook wat dat betreft was hij het tegenbeeld van de trommelaar uit Bohemen. Ondanks dat zweepte hij de overvolle zaal niet minder op dan de geweldige redenaar Erich Mühsam, die met zijn rode baard in vlammen leek te staan.

Rudolf Olden en ik waren de beide andere sprekers, die het programma vermeldde. Ik had niet willen komen. Ook al voor de 'vrijbrief tot. schieten' meende ik dat samenkomst van potentiële Hitler-offers levensgevaarlijk en zinloos was. Maar ik had de moed niet om laf te zijn; ik ging erheen en sprak. Tot op heden kan ik niet verkroppen, dat ik zó laf ben geweest'.

Half februari 1933 kon je zo 'laf' nog zijn. Tien dagen later, na de nacht van 27 op 28 februari, was dat niet meer mogelijk. De Rijksdagbrand, aangestoken door de daarna door links en rechts beschimpte Leidenaar Marinus van der Lübbe, was het startschot tot uitroeiing van de oppositie. De angstige vermoedens werden bevestigd. Nog even Ludwig Marcuse:

‘Joseph Roth, de romanschrijver Ernst Weiss en ik zaten in de Mampestube aan de Kurfürstendamm, in de buurt van het station aan de Savigny platz. De kellner, die zo op Rowohlt leek en ook nog een mooie bariton had, kwam bij onze tafel en zei: “de Rijksdag brandt. Een taxi-chauffeur, die zonet van de Brandenburger Tor kwam, heeft de brand gezien”. Ik ging naar de telefoon en vroeg naar een bevriende nachtredacteur. Daarna riep ik de zaal in: “de Rijksdag brandt. Wie heeft dat gedaan”? Van de tafeltjes, waar ik tussen stond, kwamen twee antwoorden: “dat hebben de nazi's gedaan; dat hebben de communisten gedaan”. Meestal zijn de antwoorden er eerder dan de vragen. Van nu af pakte ik nog slechts in, niet meer uit. De volgende dag waren Ossietzky, Mühsam en vele andere vrienden gearresteerd’.

Zo'n 300 kilometer verder in noordwestelijke richting, in Hamburg, ligt de man, die precies een jaar later in Nederland zoveel stof deed opwaaien, in zijn bed: Heinz Liepmann. In zijn roman *... Wird mit dem Tode bestrafft* (oorspr. 1935) vertelt hij over de reacties buiten Berlijn op de Rijksdagbrand:

‘De Rijksdag brandt. De Rijksdag is ver weg. De Rijksdag is in Berlijn en heeft een gouden koepel. Ik lig in mijn bed, midden in het strategisch centrum van de stad Hamburg. Ik voel me ellendig.

Ik sprong uit bed, kleedde me aan en ging de straat op. Opmerkelijk, hoe de stad zich vannacht in vergelijking met andere nachten veranderd heeft. Dat kon je zien aan uiterlijke dingen. In andere nachten bijvoorbeeld liepen hier om dit doodse nachtelijke uur meisjes heen en weer en lachtten zelfs de ellendigste onder de mensen angstig toe; nu stonden die treurige meisjes kakelend in groepjes bij elkaar als burgermeisjes overdag. Zonder een woord te zeggen lieten zij tal van oudere heren voorbijgaan. Ze gesticuleerden, spraken opgewonden met elkaar en keken niet eens naar de drie politiemannen, die op hun nachtelijke inspectietocht voorbijkwamen. Gewoonlijk vluchtten ze voor hen in de duisternis van de portieken. Maar ook deze drie keken zelfs niet naar de meisjes. Toen zag ik, dat de politiemannen hun helm met koppelriemen onder de kin hadden vastgemaakt. Dat voorspelde niet veel goeds.

Uit het noorden van de stad klonken schoten. Daaraan was men gewend. Het was gewoon en men zou ze gemist hebben als ze er niet zouden zijn geweest. Maar ik geloof niet dat ze ooit ontbraken. De nachtelijke hemel was vol donkere wolkenflarden. Vanuit de straten en zuilengalerijen, waarin zich gewoonlijk om dit uur een schuw, fluisterend en geheimzinnig leven afspeelde, klonk de ene rustige en harde voetstap na de andere; eerst een paar, daarna steeds meer. Uit de wazig-gele lichtkringen van de lantarens kwamen honderd en duizend mensen door de nacht: mannen en vrouwen. Ze fluisterden niet, maar spraken alert en luid. Er kwamen er steeds meer, ze gingen voorbij. De meeste mannen hadden geen pet of hoed op. Stil stond ik daar en liet hen voorbijgaan. Wat wilden ze? Waar kwamen ze vandaan? Wie organiseerde dit?

Enkelen keken naar me.

(...) Nooit zal ik deze nacht vergeten. De eerste in een lange rij avontuurlijke nachten. We zaten bijeen, vier vrienden. Aan het einde van deze reeks avontuurlijke nachten was één van ons vieren vermoord, één van ons vieren gek geworden en één van ons vieren een groot man.

‘Wat kunnen we doen’, vroeg Max.

Stilte.

‘We zouden precies moeten weten, hoe de politieke partijen zich zullen gedragen’, zei Herbert en boog een beetje naar voren.

De jazzband speelde. Er werd gedanst. Wij spraken. Toen de muziek even stopte hoorden we een samenzang uit de Jung-fernstieg.

Ze riepen ‘honger, honger, honger’.

De politie ontruimde die plek'.

De dag ná de Rijksdagbrand vluchtte Marcuse, evenals Becher, Döblin, Brecht, Kerr, Frank, Kesten, Mehring en ga zo maar door. Een exodus begon, die zijn gelijke in de geschiedenis niet kent. Een braindrain van duizenden schrijvers, filosofen, sociologen, natuurwetenschappers, musici, beeldende kunstenaars en opnieuw: ga zo maar door. Slechts enkele intellectuelen van de oude garde bleven. Sommigen van hen, omdat ze zich konden verenigen met de principes van het nieuwe rijk: Benn, Bronnen, Johst, Heidegger, Jünger, Von Salomon en nog een handjevol. In de meeste gevallen duurde dat overigens maar kort. Een nieuwe generatie 'intellectuelen' overwoekerde het culturele leven, zó dat zelfs de sympathisanten van het eerste uur het niet lang volhielden. Eén van hen, Gerhart Hauptmann, hing op 1 mei 1933 een swastika-vlag uit zijn raam. Onbegrijpelijk en onvergeeflijk voor zijn meeste collega's, temeer omdat Hauptmann in zijn theaterstukken (vooral in *Die Weber*) een min of meer socialistische levensbeschouwing had uitgedragen. Overigens raakte ook Hauptmann spoedig teleurgesteld. Pas aan het eind van de jaren '30 liet de toen bijna 80-jarige zich de gunsten van Goebbels c.s. weer aanleunen. Alfred Kerr veegde in een boek, dat in 1934 in Brussel verscheen (*Die Diktatur des Hausknechts*), de vloer met hem aan:

'Gerhart Hauptmann slijmt met het roversgespuis. Deze man, die zijn leven lang een altruistisch schrijver is geweest, dient zijn doodsvijanden. Hij vond ... niet alleen geen woord van protest tegen deze meest smerige vorm van barbarij. Hij wil zijn economische positie niet op het spel zetten. Hij knipt niet alleen, hij kwispelstaart. Er gebeurde iets onmenselijks onder zijn ogen. Zijn meest intieme vrienden vielen ten offer. Hij zweeg. Dergelijke privé-zaken tellen nauwelijks: ze zijn het minste.

Maar hij kon gezien zijn invloedrijke positie in de wereld het aanzien van de moordenaars, huisknechten, folteraars, leugenaars en rechtsverkrachters, die voor zijn ogen jacht maakten op "zijn wevers" - een jacht op mensen, wier schuld hun geboorte was - een slag toebrengen. De grote altruist bleef stil. "Ik kan niet zwijgen" heeft Leo Tolstoi een van zijn late geschriften genoemd. Een grijsaard als hij, dapper als hij, op 'n moment dat in Thüle (= op het laatste moment) een scheiding van geesten plaatsvond. Ja, de oude Rus riep nog aan de rand van het graf: "ik kan niet zwijgen".

Hauptmann ... kon het wel.

(...) De herinnering aan hem moet door distels overwoekerd worden; het beeld van hem begraven onder het stof'.

Wie ook niet kon zwijgen was Carl von Ossietzky, één van de meest kritische figuren uit de Republiek van Weimar en met Tucholsky uitgever van Die Weltbühne. En juist daarom weigerde hij om in ballingschap te gaan. 'Wie oppositie wil voeren en de grens overgaat, zal spoedig in een holle ruimte spreken. Wie de verpeste sfeer in een land effectief wil bestrijden, moet het lot delen, dat allen ondergaan'. Dat zei Ossietzky vlak vóór hij op 10 mei 1932 de gevangenis inging, vanwege een artikel, dat in Die Weltbühne verschenen was. Vonnis: 18 maanden. Door een algehele amnestie kwam hij eerder vrij en sprak (zie hiervoor) tot een vergadering in Berlijn op 17 februari. Tien dagen later werd hij opnieuw gevangen genomen en naar het 'tuchthuis' Sonnenburg (Berlijn) overgebracht. Tal van pogingen werden ondernomen om hem vrij te krijgen. Die pogingen waren succesvol: Ossietzky kreeg in 1935 de Nobelprijs voor de vrede; het resultaat ervan echter niet: hij overleed in 1938 'aan de gevolgen van zijn gevangenschap', zoals de boekjes eufemistisch weten te vertellen. Hier twee stukjes en een gedicht over deze onvermoeibare pacifist. Het eerste uit *Hirne hinter Stacheldraht*, een pamflet dat in 1934 door de Bond van Proletarisch-revolutionaire Schrijvers werd uitgegeven en opgenomen is in de bloemlezing van Heinz-Ludwig Arnold (*Deutsche Literatur im Exil. 1933-1945*, verschenen in 1974); het tweede uit de necrologie van een vriend en zijn opvolger, Hermann Budzislawski, uitgever van Die neue Weltbühne, waarin het ook verscheen; het gedicht komt uit het 9de deel van het Verzameld Werk van Brecht.

‘Buitenlandse journalisten, die met Ossietzky wilden spreken, vonden in Sonnenburg een gebroken man, die zwijgend en “in militaire houding” hun vragen aanhoorde. De berichtgevers konden eigenlijk alleen maar te weten komen, dat Carl von Ossietzky in het concentratiekamp geen tijd had voor intellectueel werk. Exercitie en turnoefeningen onder leiding van zijn cipiers vullen het bestaan van de laatste grote burgerlijke journalist van Duitsland’.

Carl von Ossietzky in het concentratiekamp.
Foto: Landsbildstelle Berlin.

‘Nog op de ochtend van de dag, waarop hij gearresteerd werd (op de idiote beschuldiging aandeel gehad te hebben in de Rijksdagbrand) hebben wij redactionele afspraken gemaakt. (...) Hij had kunnen vluchten; hij bleef, ‘niet uit loyaliteit, zoals hij in mei 1932 schreef, “maar omdat ik als gevangene het minst gemakkelijk ben”. En hoewel hij niets deed, slechts verdroeg, was hij ontzettend ongemakkelijk. Het beeld van de onschuldig vervolgde, die niets anders gedaan had dan pal staan voor de vrede, liet in heel de wereld de mensen met een goede instelling niet los. Het schudde hen wakker en dwong hem om - ondanks het slechte moment - met de Nobelprijs tegen zijn beulen te protesteren. Toen zijn vrienden in de emigratie de campagne voor dit eerbewijs begonnen, geloofden zij niet aan succes. Zó diep was het vertrouwen aan dat mysterieuze wereldgeweten gezonken’.

‘Auf den Tod eines Kämpfers für den Frieden’
Dem Andenken Carl von Ossietzkys

Der sich nicht ergeben hat
Ist erschlagen worden
Der erschlagen wurde
Hat sich nicht ergeben.

Der Mund des Warners
Ist mit Erde zugestopft.
Das blutige Abenteuer
Beginnt.
Uber das Grab des Friedensfreundes
Stampfen die Bataillone.

War der Kampf also vergebens?

> Wenn, der nicht allein gekämpft hat, erschlagen ist
> Hat der Feind
> Noch nicht gesiegt.’.

Ossietzky zal aanvankelijk wellicht gedacht hebben, dat onder de dictatuur van Hitler dezelfde normen golden als onder de rechtsstaat van Weimar. Een fatale vergissing, die hij ingezien moet hebben, toen het te laat was. Tragisch genoeg maakten velen dezelfde fout.

Naast de twee genoemde mogelijkheden (blijven uit sympathie, blijven om beter oppositie te kunnen voeren) deed zich nog een derde keuze voor, die het midden hield tussen vluchten en blijven; een keuze, die men met dat onvertaalbare begrip ‘innere Emigration’ omschreven heeft: intellectueel emigreren en lijfelijk blijven.

De meeste figuren uit deze Innere Emigration zijn op het moment min of meer vergeten. Of in ieder geval bij lange niet zo bekend als hun voormalige collega's, die uit Duitsland weggetrokken zijn. Schneider, Jünger (ná aanvankelijke sympathie), Wiechert, Huchs, Bergengruen e.v.a. spelen in de literatuurgeschiedenis, hoe belangrijk ze ook mogen zijn, onmiskenbaar een ondergeschikte rol in vergelijking met de Mann's, Döblin, Roth, de Zweigs, Brecht, Feuchtwanger, Toller, Werfel, Broch, Seghers etc. Een puur literaire verklaring kan dit onderscheid niet hebben, evenmin als het ‘vergeten’ van de Exilliteratur ná 1945 dat had.

Ná 1945 ontspon zich naar aanleiding van een oproep van Walter von Molo, een Oostenrijks schrijver van geromantiseerde biografieën, aan Thomas Mann om naar Duitsland terug te keren een discussie over de innere Emigration. Mann weigerde en veroordeelde op een voor hem vrij ongekend felle manier alles wat in Duitsland tussen 1933 en 1945 gedrukt was: ‘het is minder dan waardeloos en men kan het beter niet ter hand nemen. Er kleeft een geur van bloed en schande aan. Al deze boeken moeten vernietigd worden’. Wie aan deze discussie ook deelnam was de literator Frank Thiess, die onder Hitler in Duitsland geleefd en gepubliceerd had. Korte tijd week hij uit naar Italië. Uit zijn artikel, dat evenals de andere ramificaties van deze discussie is opgenomen in de genoemde documentatie van Arnold, hier twee fragmenten:

‘In 1933, toen ik nog de naïeve gedachte koesterde, dat de nationaal-socialisten voor rede vatbaar waren, heb ik aan Hinkel, de toenmalige Reichskulturverwalter, een protest gericht tegen de verbranding en openlijke afkeuring van enkele van mijn boeken. In een brief heb ik ongeveer het volgende gezegd: met de verdoeming en vogelvrij-verklaring van de niet-nationaal-socialistische literatuur zal men de creatieve vermogens van ons land niet in nieuwe banen kunnen leiden. Het Derde Rijk zal er geen vruchten van plukken, want de bereidwillige meelopers blijven zonder betekenis; en diegenen onder de Duitse intellectuelen, die volgens de nationaal-socialisten met hun werk en activiteit op het verkeerde spoor zijn geraakt, zullen door verbod of pressie van buitenaf nooit gedwongen kunnen worden om hun overtuiging te veranderen. Hen blijft geen andere mogelijkheid dan de Innere Emigration. (...) De wereld, waarheen wij emigranten binnen Duitsland ons begaven, was een plaats in het innerlijk, die Hitler ondanks alle pogingen daartoe niet heeft kunnen veroveren. Wèl was hij in staat om de Duitse ‘ziel’ in een hypnotische slaap te sussen; eveneens om de Duitse ‘geest’ van iedere deelname aan het cultureel proces uit te sluiten. Maar individuele personen kon hij niet verwoesten. Want, als hij daar wèl in geslaagd zou zijn, dan zouden wij voor altijd de hoop hebben moeten opgeven om ooit nog eens opgewekt te worden om aan de cultuur deel te nemen. Mannen als Kasimir Edschmid, Hermann Keyserling, Walter von Molo, Erich Kästner, Werner Bergengruen, ja zelfs uitgesproken ‘nationale’ schrijvers als Hans Grimm en Ernst Wiechert bevonden zich spoedig in een isolement, dat voor velen van hen een economische catastrofe betekende. Daarvoor in de plaats kregen ze een schat aan inzicht en ervaring, die voor hun toekomstig werk van de allergrootste betekenis kan zijn.

Ook mij heeft men vaak gevraagd, waarom ik niet geëmigreerd ben. Altijd gaf ik hetzelfde antwoord: als ik erin slaag om deze afschuwelijke periode (in de duur waarvan we ons allen overigens vergist hebben) levend door te komen, dan zal ik daarmee in geestelijk en menselijk opzicht dermate veel gewonnen hebben, dat ik rijker aan kennis en ervaring eruit tevoorschijn kom, dan wanneer ik vanuit de loges en parterreplaatsen in het buitenland de Duitse tragedie aanschouw. Het zijn nu eenmaal twee verschillende dingen of ik de brand van mijn huis zélf beleef of deze in het weekoverzicht zie; of ik zelf honger heb of in de krant over honger lees; of ik de bommenregen op de Duitse steden levend doorsta of de berichten erover aanhoor; of ik de voorbeeldloze vernietiging van een volk, dat verdwaald is, direct aan honderd afzonderlijke gebeurtenissen kan vaststellen of deze slechts registreer als een ‘historisch verschijnsel’. Hiernaast zou ik willen vermelden, dat velen van ons niet emigreren konden, omdat ze financieel daartoe niet in staat waren...’.

Frank Thiess had zonder twijfel voor een groot deel gelijk: ook de ‘emigratie’ laat zich niet beschrijven met het schrille contrast van zwart en wit. Thomas Mann (we zullen het hierna nog zien en zijn dagboek toont het overduidelijk) wist dat tot ca. 1936 beter dan wie ook. Overigens is de laatste opmerking van Thiess wèl uiterst discutabel: onder de emigranten waren er tenslotte tallozen, die moesten verdwijnen. Financiële middelen of niet.

Ondertussen zetten de nazi's Duitsland de duimschroeven aan. Als in een spiraal escaleerde de repressie. Daaruit slechts één aspect, dat in vergelijking met de massamoorden die volgden, natuurlijk onbeduidend is, maar de (gevluchte) intellectuelen en literaturen in ieder geval duidelijk maakte, wat het cultureel kaliber van het Derde Rijk zou zijn: de boekverbranding. Na een ophaalactie van zo'n twee weken verdween op 10 mei 1933 onder luid gejoel en gelach nagenoeg heel het puikje van de contemporaine Duitse literatuur in het vuur.

Eén van de personen, die deze ‘oneer’ bespaard bleef was Oskar Maria Graf. Zijn reactie verscheen enkele dagen later in enkele oppositionele blaadjes binnen Duitsland en inspireerde Brecht tot een gedichtje:

‘Verbrandt mij.

Zoals bijna alle links-georiënteerde en uitgesproken socialistische intellectuelen in Duitsland heb ook ik enkele zegeningen van het nieuwe régime mogen smaken: tijdens mijn toevallige afwezigheid uit München kwam de politie naar mijn huis om mij te arresteren. Zij nam een groot deel unieke manuscripten, met moeite verzameld bronnen- en studiemateriaal, al mijn zakelijke paperassen en een groot deel van mijn boeken in beslag. Dat alles ligt nu waarschijnlijk op verbranding te wachten. Ook heb ik mijn huis, mijn werk en - wat waarschijnlijk het ergste is - mijn vaderland moeten verlaten om aan het concentratiekamp te ontkomen. De mooiste verrassing is mij echter nu pas ten deel gevallen: volgens het Berlijnse Beursenblad sta ik op de ‘witte schrijverslijst’ van het nieuwe Duitsland. Al mijn boeken - met uitzondering van mijn hoofdwerk *Wir sind Gefangene* - worden aanbevolen. Ik heb dus de opdracht gekregen één van de exponenten van de nieuwe Duitse geest te zijn.

Tevergeefs vraag ik me af: waaraan heb ik deze voorkeur verdiend? Het Derde Rijk heeft bijna geheel de belangrijke Duitse literatuur afgestoten; heeft gezegd niets te maken te hebben met de werkelijke Duitse literatuur; heeft het merendeel van zijn invloedrijke schrijvers in ballingschap gedreven en publicatie van hun werk in Duitsland onmogelijk gemaakt. De naïviteit van enkele schrijvers - pochers en eendagsvliegen - en het ongeremde vandalisme van de op dit moment heersende machthebbers proberen alles wat in onze literatuur van wereldwijde betekenis is uit te roeien; zij proberen het begrip ‘Duits’ door een bekrompen nationalisme te vervangen. Een nationalisme, dat zelfs de geringste neiging tot vrijheidsdrang laat onderdrukken; een nationalisme, dat verordent dat mijn oprechte socialistische vrienden vervolgd, gevangen gezet, gefolterd, vermoord of uit vertwijfeling in de dood gedreven worden.

Boekverbranding.

En de vertegenwoordigers van dit barbaarse nationalisme, dat met het Duitse karakter niets, maar dan ook werkelijk helemaal niets te maken heeft, durven mij als één van hun geestverwanten op te eisen; durven mij op hun zogenaamde ‘witte lijst’ te zetten, die voor de ogen van de wereld alleen maar een zwarte lijst kan zijn. Dat gebrek aan eer heb ik niet verdiend.

Mijn hele leven, al mijn arbeid als schrijver, geven mij het recht te eisen, dat mijn boeken aan de zuivere vlammen van de brandstapel overgeleverd worden en niet in de met bloed besmeurde handen en verdorven hersenen van bruine moord-bendes terecht komen.

Verbrandt de werken van de Duitse cultuur. Deze zal even onuitwisbaar zijn als jullie smaak.

Alle nette kranten worden verzocht dit protest af te drukken’.

‘Die Bücherverbrennung

Als das Regime befahl, Bücher mit schädlichen Wissen
Offentlich zu verbrennen, und allenthalben
Ochsen gezwungen wurden, Karren mit Büchern
Zu den Scheiterhaufen zu ziehen, entdeckte
Ein verjagter Dichter, einer des besten, die Liste der
Verbrannten studierend, entsetzt, dass seine
Bücher vergessen waren. Er eilte zum Schreibtisch
Zornbeflügelt, und schrieb einen Brief an die
Machthaber.
Verbrennt mich! schrieb er mit fliegender Feder,
verbrennt mich!
Tut mir das nicht an! Lasst mich nicht übrig! Habe ich
nicht
Immer die Wahrheit berichtet in meinen Büchern?
Und jetzt
Werd ich von euch wie ein Lügner behandelt! Ich
befehle euch:
Verbrennt mich!’.

Nee, grootse poëzie is dit zeker niet. Maar wèl kenmerkend voor het documentaire karakter van de dichtkunst in de Exil. En zeker kenmerkend voor Brecht in deze jaren.

Bertolt Brecht en Helene Weigel in Zweden.

Ofter als die schuhe die lander wechselnd...

Ondertussen was de emigratie op gang gekomen. Haastig koffers pakken, vrienden verwittigen, papieren verbranden, bankzaken regelen (als het nog kon!), snel, veel te snel je woonruimte van de hand doen, een geliefd manuscript of boekje bij je steken. Taxi (of zo), naar het station. Angst voor controle. Alsmaar je zakken aftasten om te controleren of je alles nog hebt: paspoort, visum, papiertjes met adressen. De talloze brieven, mémoires, dagboekaantekeningen, verhalen en gedichten vertellen aanhoudend dit verhaal.

Van het allereerste belang was: Duitsland uit, de grens over. Die grens groeide uit tot een obsessie, een scheidslijn te vergelijken met de Alpen in het Romeinse Rijk. In een droom van Hans Sahl - een Berlijns criticus met brede belangstelling en medewerker aan tal van emigrantentijdschriften - kreeg de grens alle kenmerken van 'n persoon, dreigend en onpersoonlijk als het slot in de roman van Kafka. Een stukje uit de roman van Sahl, *Die Wenigen und die Vielen*, naar zijn zeggen geschreven in New York tijdens de oorlog. Gepubliceerd in 1959, herdrukt in 1977.

'Nu naderden we de grens. Deuren gingen open. Koffers werden uit het rek gepakt en klaargezet voor douane-inspectie. Iemand kon zijn pas niet vinden. 'Ik had hem zoéven toch nog...'. Hoofdschuddend en kloppend onderzocht hij zijn kleren. 'Windt u niet op', zei een ander. 'U zult hem nog wel vinden'. De grens kwam dichterbij. Plotseling stopte de trein. Ik dronk het restje cognac uit en wierp de lege fles op de rails. Een man, die in Dresden ingestapt was, zei: 'Nu komen ze eraan'. De gesprekken verstomden, allen keken naar de deur. Waar wachtten ze op? Ze wachtten op de grens. De grens ging door de trein. Men hoorde hem praten. Hij kamde de trein uit, van de locomotief tot de laatste wagen. Hij was heel hoffelijk. Hij liep op iemand toe en zei: 'Uw pas alsublieft'.

Achter hem, in de voorste wagons, waar hij al doorheen gegaan was, was men al in een ander land. Maar hier was het nog Duitsland. Hier kon men nog neergeschoten worden en uit het raam geworpen. Maar lang zou dat niet meer duren. Duitsland werd alsmaar kleiner. Nu bestond het alleen nog maar uit de afdeling, waarin ik zat.

Zo direct zou de grens door de deur naar binnen komen. Men hoorde hem op de gang. Hij droeg zware laarzen, krakende, Duitse leren laarzen. Hij had een lijst in de hand, waar vele namen opstonden. Duizenden namen, alfabetisch geordend en met een typemachine gecopieerd. Correct, netjes, overzichtelijk. Nu viel zijn schaduw over de deur. 'Uw pas, alsublieft', zei de grensbeambte. Hij droeg een donkergroen loden pak en een klein hoedje met een veertje, zoals houtvesters hebben. Achter hem stonden twee mannen met dolken en geweren. De eerste in de coupé gaf zijn pas af. De tweede. De derde. Toen stond hij vóór mij. Niets was er nog tussen ons. Duitsland was nog maar enkele centimeters groot, zo lang als de wijsvinger, waarmee hij de lijst langsliep. Uiteindelijk hield hij stil bij de letter K. 'Wat was uw voornaam', vroeg hij. Ik begreep het niet meteen. Hij sprak een beetje onduidelijk. 'Uw voornaam', fluisterde iemand naast mij. 'Georg', zei ik. Waar gaat u heen'. 'Naar Praag'. 'Wat moet u daar doen?' 'Zaken'. 'Hoelang?'. 'Twee weken'. 'Hm', zei hij. Hij kon zijn ogen niet van de letter K. afhouden. Er waren veel mensen, die met K. begonnen en de lijst was soms niet volledig. Er kwamen alsmaar nieuwe namen bij en zolang hij zijn vinger nog op de lijst had, was een man, die met K. begon niet veilig. 'Uw pas alsublieft', zei de grensbeambte. Het was een stem waar ik niets meer mee te maken had. Hij kwam als uit een ander land. De leren laarzen knarsten. Hij bewoog zich langs mij. Hij droeg een groen loden pak en rook als de gedoofde sigaren van mijn vader'.

Aan de andere kant van de grens leek je veilig. Het eerste gevoel moet opluchting geweest zijn. En verwondering over wat er in zo korte tijd kon gebeuren. Dat althans was de ervaring van Hermann Kesten, de latere uitgever van de Duitse afdeling van Allert de Lange. Het volgende fragment is een brief aan Toller, geschreven op 23 maart 1933 vanuit Le Bon Hotel, Parijs (opgenomen in *Deutsche Literatur in Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1949*, voor het eerst verschenen in 1964):

'Lieve vriend Toller,

Ik ben in Parijs en woon in hetzelfde hotel als Joseph Roth, in dezelfde straat als André Gide, vijf minuten van de Bon Marché, het warenhuis van Zola.

In Parijs voel ik me als gered. Weet je al, dat de SA je 's morgens in je woning in Berlijn gezocht heeft? Ze waren ook bij ons thuis. Plotseling ging de bel. Daar stond de vrouw van het huis onder ons; hij is ergens redacteur, ik ken hem van goeie-dag zeggen. Ze beefde, fluisterde, politie, SA, huiszoeking; die zouden zeker ook naar ons toe komen; we moesten langs de trap aan de achterkant naar beneden, verdachte papieren laten verdwijnen. Daarna liep ze de trap af, terug naar haar woning. Ik was geroerd. Wat zijn er toch een goede mensen en ik bedoel dan ook: wat een slechte mensen. Ze namen deze arme redacteur mee, hij kwam niet terug. Vaak denk ik aan hem, aan vrienden van ons, aan andere offers...

Lieve vriend, waarvan moeten wij leven? Ik heb een halve roman meegenomen. Hij heet *Der Gerechte.* Vlak vóór mijn vertrek uit Duitsland las ik voor de radio het eerste hoofdstuk, van half zeven tot zeven uur. Ik ging er met Toni heen, langs heel de straat stond SS. Iedere tien passen moest ik met de contract-brief van de radio tonen, dat ik naar een lezing ging. Daarna, van zeven tot eindeloos, sprak de Führer tot het Duitse volk. Dat een dergelijk schepsel de macht heeft is weerzinwekkend. Maar dat hij bij het halve Duitse volk in de smaak valt, miljoenen verrukt naar hem luisteren en aan dit gruwel-sprookje, dat bestaat en Hitler heet, ook nog geloven...

Ik leefde maar zes weken in het Derde Rijk, maar dat was voldoende leerschool voor een romancier. Een instructieve tijd aan de poorten van de hel. We hebben sinds 1914 toch al heel wat gezien, maar deze geluidsloze overgang van wet naar wetteloosheid ... Buren, die in een handomdraai van brave burgers moordenaars worden. Arm in arm met de slagers vervolgt de politie de unschuldigen.

Wat me iedere keer weer opvalt: hoe iedere omwenteling, iedere revolutie niet alleen door zeer weinigen op touw gezet, maar ook voor zeer weinigen gemaakt lijkt te zijn. Het gros van de bevolking begrijpt niets, heeft noch 'n voorgevoel, noch 'n diep wraakgevoel. Iedere verandering van het weer treft hem meer dan deze verandering van regering. Vermoedt het Duitse volk dan niet, dat deze nieuwe regering gevormd wordt door de doodgravers van Duitsland?

De hele dag kwamen mensen bij Kiepenheuer Verlag binnen om afscheid te nemen of om berichten uit te wisselen. Eenieder kende wel iemand, die gedurende de nacht zijn overtuiging of zijn vrijheid verloren had. De één werd door de SA gegrepen, de ander raakte in de ban van de SA. Voor beiden is het een weg in de afgrond, waaruit men niet meer terugkeert. De weg naar de morele of fysieke dood.

Ik ben verliefd op de stad Parijs. Ik kwam hier met Toni en omdat ze de stad nog niet kende, liep ik de hele dag met haar rond. Wat een droom is de verbanning. Op goed geluk overschrijd je de grens en direct al wordt de verschrikking 'iets van het buitenland'; direct al begin je te twijfelen aan de realiteit van deze gruwel in je thuisland; hebben we die gruwel daar thuis wel helemaal begrepen?

Schrijf me, lieve vriend. Vooral waaraan je werkt. Schrijf snel.

Hermann Kesten'.

Hermann Kesten.

‘Wat een droom is de verbanning!’. Walter Zadek, die in 1933 naar Palestina emigreerde en daarvoor ondermeer nog een tijdje in Amsterdam verbleef, weet ervan mee te spreken. Evenals Ernest Bornemann, die nu aan de psychologische faculteit van Salzburg doceert en in 1933 naar Engeland ontkwam. Beiden vertelden iets van hun belevenissen in een boekje, dat vorig jaar door het Duitse PEN-Zentrum werd uitgegeven: *Literatur des Exils.* Wat een nachtmerrie was de verbanning! Max Hermann-Neisse en Else Laske-Schüller verwoordden dat beter dan wie ook; poëzie beter dan wat ook.

‘April 1933. Amsterdams vluchtelingencomité. Overvolle wachtruimte. Wij, nieuw-aangekomenen, worden al na een half uur voor de almachtige geleid. Een volledig verhollandste, zestigjarige, joodse textielhandelaar.

‘Waarom bent u naar Nederland gekomen?’

‘Er dreigde een nieuwe arrestatiegolf van de nazi's’.

Onvriendelijk voer hij tegen ons uit: ‘Waarom nou net Nederland?’ ‘We moesten illegaal, zonder pas, over de grens vluchten en waren alleen van deze ene weg op de hoogte’

‘Maar bij ons heerst werkeloosheid. U heeft onverantwoordelijk gehandeld door hier te komen’.

Daarmee is onze beheersing voorbij: ‘Men heeft ons mishandeld, in de gevangenis gegooid. Angstig zijn we aan de achtervolgers ontsnapt. En u, van het comité dat gevormd is om de vervolgden te redden, ontvangt om als misdadigers?’

Maar al te snel kwamen wij tot inzicht, hoe fout we de taak van dit hulpcomité beoordeeld hadden. In alle Europese staten waren deze namelijk tegelijkertijd ook afweerorganisaties. In de eerste plaats moesten die de ongeordende stroom opvangen en registreren. Vervolgens de eigen arbeidsmarkt beschermen tegen deze vertwijfelde concurrentie. En tenslotte hand in hand met de politie zorgen voor een geluidloos afschuifproces. Ook verder dienden deze weldadigheidsorganisaties, in het leven geroepen voor ons mensen die zonder middelen gered waren, vaak doeleinden, die de onderzoekers van de emigratie tot nu toe verzwegen hebben. Zij zetten zich ervoor in om ons van kostgeld, kleding en huisvesting te voorzien. Maar de reusachtige geldsommen, die daartoe door de Nederlandse en vooral joodse bevolking werd opgebracht, vloeiden gedeeltelijk in de zakken van de mensen, die een huis of goederen ter beschikking stelden. En als hun goederen, bestemd voor ‘het goede doel’, eenmaal aan de begunstigden afgegeven waren, dan waren die vaak van mindere kwaliteit. Wij zelf zeiden altijd: ‘bedankt’. Maar er waren ook mensen, die spullen kregen en niets zeiden. Uit het westen van Duitsland kwamen namelijk mensen, die deden alsof ze vervolgd werden, die zich als jood uitgaven of dat ook werkelijk waren. Zij verzochten om een uitrusting, verdwenen daarmee en verpatsten deze in het oude vaderland. Ik was erbij, toen zo'n ‘emigrant’ de kleding, die hij gekregen had (ondergoed en sokken incluis) woedend op de grond smeet, omdat de staat waarin dit spul verkeerde onmiskenbaar toonde, dat de fabrikant dit op een andere manier niet kwijt had gekund. Dergelijke boeven - zowel onder de gevenden als onder de ontvangenden - hadden er schuld aan, dat de aanvankelijk goede wil van de merendeels vrijwillige helpers minder werd. (...) Zo werd ik al na mijn eerste illegale grensoverschrijding (er volgden er nog meer) getuige van enkele van de talloze tragedies, die al in de eerste maanden van de barbarij het gevolg was van de verdrijving uit Duitsland’.

‘De beperkingen van mijn verblijfsvergunning haalden een streep door de rekening van mijn mooie verwachtingen. Want daarin werd gesteld, dat ik de Staat niet tot last mocht komen en geen enkele engelsman een arbeids- of studieplaats mocht ontnemen. Om in Engeland te mogen blijven moest ik aantonen, dat ik me uit eigen middelen kon onderhouden. Om me te kunnen onderhouden moest ik toch eerst wat leren. Daarom wide ik naar de universiteit. Maar dat mocht niet, omdat toelating zonder een engels examen ('matric') onmogelijk was. Om de matric te halen zou ik ongeveer een jaar lang spoedcursussen ('crammers') moeten lopen. Die kostten veel geld. Maar geld mocht ik niet verdienen, want dat was in tegenspraak met mijn verblijfsvergunning. En mijn ouders konden mij niets zenden, omdat de Gestapo direct na mijn vertrek bij hen langsgekomen was en hen gedwongen had alle betrekkingen met mij te verbreken. Natuurlijk gebeurde dat niet: we hadden contact per brief en telefoon, maar via gefingeerde adressen en onbekende verbindingen. Eén ding was echter werkelijk onmogelijk: mij geld voor mijn studie te zenden.

Deze vicieuze cirkel - zonder verblijfsvergunning geen stipendium, zonder stipendium geen verblijfsvergunning - groeide na enige tijd tot een angstdroom uit. Tot op vandaag heb ik die niet overwonnen. Want ieder vergrijp tegen de voorwaarden van de verblijfsvergunning zou als gevolg kunnen hebben, dat ik het land uitgezet werd. Dat betekende concentratiekamp. En na alles, wat ik toen al wist over de concentratiekampen, betekende dat de dood. Iedere keer, dat ik naar het Home Office moest, stond het zweet op mijn voorhoofd. Iedere keer, dat een goedmoedige bobby bij me aanbelde, kreeg ik bijna een hartstilstand. Tot op vandaag raak ik in paniek van ieder uniform, ook al is het de postbode of een straatveger. (...) Om in Engeland dus te kunnen overleven moest ik illegaal mijn geld verdienen. Ik ontdekte een aantal bezigheden, waarbij het moeilijk was voor de politie om mijn verdiensten na te gaan. Ik waste borden in een chinees havenrestaurant en werd beloond met voedsel en logies. Ik speelde in een halfprofessionele jazzband, die cash betaald werd. Ik leerde rally rijden, waarbij je alleen betaald werd als je won. Dat was legaal. Ik schreef artikeltjes voor kleine tijdschriften. Ook dat was legaal. En het was het begin van mijn loopbaan als schrijver'.

'Ein Licht geht nach dem andern aus

Ein Licht geht nach dem andern aus,
Und immer dunkler wird das Haus.
Ich bin allein beim Lampenschein,
Ein Leuchtturmgeist in all der Nacht,
Der in dem Schlaf der andern wacht
Und Angst hat, auf dem Meer zu sein.

Von fern und nah umflattern blass,
Der andern Liebe mich und Hass,
Gelockt von meinem späten Licht;
Ihr Stöhnen tönt mit Lust un Leid
In meine grosse Einsamkeit,
Ihr Gram weht kühl un mein Gesicht.

Schon liegen sie, wie Tote tun,
Als probten sie, im Grab zu ruhn,
Und nur ihr Atem flackert sacht.
Ich fürchte dieses Schlafes Bann,
Der mich für immer halten kann,
Und bleibe wach in all der Nacht.

Für immer schloss vielleicht das Tor,
Von dem der Schlüssel sich verlor,
Bin ich vom Feind umstellt.
Verfallen ist mein Vaterhaus,
Ein Licht geht nach dem andern aus,
Und immer dunkler wird die Welt'
(Hermann-Neisse)

‘Mein blaues Klavier

Ich habe zu Hause ein blaues Klavier
Und kenne doch keine Note.

Es steht im Dunkel der Kellertür,
Seitdem die Welt verrohte.

Es spielen Sternenhände vier
- Die Mondfrau sang im Boote-
Nun tanzen die Ratten im Geklirr.

Zerbrochen ist die Klaviatur...
Ich beweine die blaue Tote.

Ach liebe Engel öffnet mir
- Ich ass vom bitteren Brote-
Mir lebend schon die Himmelstür-
Auch wider dem Verbote
(Lasker-Schüler)

Dergelijke ervaringen, gedachten, angsten-prozaïsch of poëtisch beleefd of beschreven - had het gros van de emigranten. Slechts een minderheid (Kesten behoorde daar ook toe) had het betrekkelijk goed: de Mann's, Vicki Baum, Stefan Zweig, Feuchtwanger; over het algemeen de meer succesvolle schrijvers. Maar hoe betrekkelijk dat ‘goed’ was toont bijvoorbeeld de zelfmoord van Stefan Zweig, gepleegd op een moment dat hij veilig en blijkbaar niet wel in Brazilië zat. Overigens één van de velen, die de hand aan zich zelf sloeg: Walter Benjamin, Walter Hasenclever, Kurt Tucholsky, Egon Friedell (de cultuurhistoricus), Ernst Toller en voor de derde keer: ga zo maar door. Redenen? Benjamin op zijn vlucht voor de Gestapo; Friedell op het moment, dat de Nazi's Wenen binnenvielen; Toller uit vereenzaming en liefdesperikelen (zegt men); Hasenclever in het Franse kamp Les Milles, uit angst voor de oprukkende Duitsers; Tucholsky...??. Omdat hij zo ziek was, zoals mijn literatuurgeschiedenis weet te vertellen? Misschien. Hieronder twee gedeeltes uit zijn brieven. De eerste van 27 oktober 1934 komt uit *Briefe aus dem Schweigen. Briefe an Nuuna, 1932-1935*, voor het eerst verschenen in 1977; de tweede aan Stefan Zweig en geschreven op 15 december 1935 - vier dagen vóór zijn zelfmoord - verscheen in *Ausgewählte Briefe* (1962).

‘Taal: ik studeer iedere dag ongeveer vijf uur en twee keer in de week komt er iemand en neemt de theorie met me door. Twee vrouwtjes praten met me. Het gaat natuurlijk heel langzaam, omdat ik het allemaal precies wil weten; maar langzaam, heel langzaam krijg ik de taal onder de knie. Het is heel moeilijk om die zware en taaie Germanen (Zweden) te verstaan; ze kletsen namelijk, zoals je weet, zo snel als de Parijzenaars en dat alles bovendien in een soort brij. Nou ja, het zal wel loslopen, het beslissende onderhoud vindt waarschijnlijk in februari plaats. Als het tenminste zover komt. Qui vivra, nous verrons’.

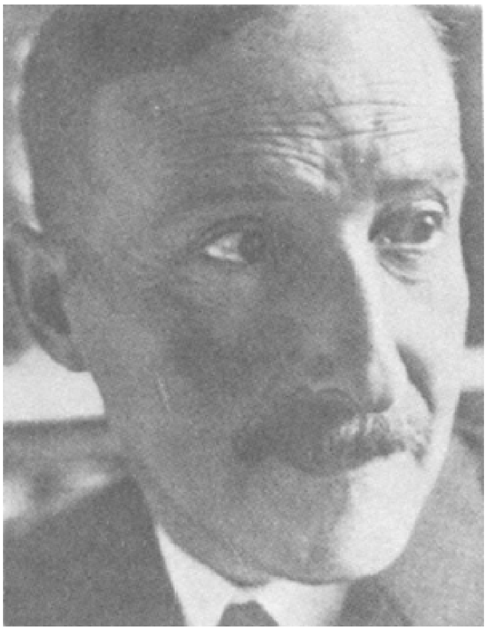
‘We hebben een nederlaag geleden. We hebben zo op ons donder gekregen als geen enkele partij, die alle triomf aan zijn zijde had, in lange tijd. Wat moeten we nu doen? Nu is het tijd voor zelfinkeer, met ijzeren energie. Nu moeten we een zelfkritiek ondernemen, waarbij zwavelloog in vergelijking zeepwater is. Het belachelijke gevaar, dat dat uitgebuit wordt, moeten we op de koop toe nemen. Nu moeten we - ook ik, ook ik - zeggen: dat hebben we verkeerd gedaan, en dat, en dat ... en hier hebben we gefaald. En niet alleen; de anderen hebben maar wij hebben allemaal!

Wat gebeurt er in plaats daarvan? In plaats daarvan krijgen we knoeierige lofzangen te lezen, waar ik niets van moet hebben; lof der joden, lof der socialisten en communisten. ‘Ze zitten daar en eren elkaar’, zegt men in het Zweeds (...). In plaats van zelfkritiek en zelfinkeer krijg ik zoiets als ‘wij zijn het betere Duitsland’ en ‘dat is Duitsland helemaal niet’ en dergelijke onzin te zien. Maar een land is niet alleen datgene, wat het *doet*; het is ook datgene wat het verdraagt, wat het duldt. Het is spookachtig om te zien, wat die mensen uit Parijs uithalen. Hoe ze met iets spelen, dat helemaal niet meer bestaat. Hoe scheel ze zijn, hoe ze zich Duitser voelen. Maar potverdomme, de Duitsers willen hen niet. Ze hebben het niet in de gaten.

Dat is Duitsland. Het uniform past, alleen de kraag is wat hoog. Een beetje ongemakkelijk, enigszins storend, zovéél pathos en zo weinig boter. Maar verder? Zoals Alfred Polgar zegt: ‘de ineenstorting begint, wanneer je hoort: iets moet men die mensen toch nageven...’. En ze geven hen dat ene na en het andere en dan alles. Het is wrang om dat te erkennen. Ik weet het sinds 1929. Toen hield ik een lezingencyclus en heb ik met ‘onze mensen’ van aangezicht tot aangezicht gestaan. Vóór het podium, tegenstanders en aanhangers. Op dat moment heb ik het begrepen. Van toen af ben ik steeds stiller geworden. Mijn leven is me te kostbaar om me onder een appelboom neer te zetten en deze te vragen om peren te laten groeien. Voor mij niet meer. Ik heb met dit land, waarvan ik de taal zo weinig mogelijk spreek, niets meer te maken. Moge het verrekken. Moge Rusland het veroveren. Ik heb ermee afgerekend’.

Uit deze brieven van Tucholsky spreekt (opnieuw) een aantal problemen, dat de emigranten tot wanhoop kon brengen. In de eerste brief de taal en de verblijfsvergunning. In Zweden was blijkbaar kennis van het eerste een vereiste voor verkrijging van het tweede (‘het beslissende onderhoud...’). Uit de tweede brief blijkt het schuldgevoel en het verlies van Duitsland. ‘Moge het verrekken!’ Het klinkt als een oplossing; het betekende het tegendeel: als Duitsland verrekt, verliezen de schrijvers hun basis (taal) en klankbord (publiek). Duidelijk klinkt dat door in een brief van Stefan Zweig aan Felix Braun, vermoedelijk uit de herfst van 1939, toen ook Oostenrijk al verloren was en de oorlog net begonnen. Deze brief staat in *Briefe an Freunde* (1978):

‘Lieve Felix, ik zit in Bath en loop, net als wij allemaal, doelloos rond. In de laatste oorlog kon ik spreken, tegen de oorlog spreken, omdat ik mijn taal had, kranten, tijdschriften, mogelijkheden tot contact. Onze vrienden in de neutrale landen en Frankrijk hebben dat alles nog. Wij zijn hier nutteloos. Waarschijnlijk zal de BBC mij op 'n dag willen gebruiken, maar - ondanks alle verbittering over Hitler - ben ik voor geen enkele vorm van oorlogspropaganda geschikt. Ik heb mijn werk over Balzac afgebroken: ik heb hier geen boeken, geen materiaal en het lijkt me zinloos.


Stefan Zweig.

Het enige wat ik doe is pogen om temidden van een chaotische wereld orde te scheppen in mijn privéleven. Ik heb een huis met aardappelen en groenten in de tuin op de kop getikt. Het is nog de vraag of ze me toestaan erin te wonen. In ieder geval heb ik mijn woonruimte in Londen opgegeven, een tijdje geleden al. Nog voordat er aan bommen gedacht werd. Ik kan de stad niet meer verdragen. Vooral Londen, waar je niet kan wandelen, is me onverdragelijk geworden. Ik heb niets geschreven, behalve in mijn dagboek (net als in de andere oorlog) en werk zo'n beetje aan een boek over de dood van Cicero: ook iemand, die aan de dictatuur bezweek; ook iemand, die hield van een rechtvaardige orde en aan het recht vasthield. Als ik mijn boeken maar hier had, dan zou alles gemakkelijker zijn. De stadsbibliotheek helpt maar een beetje. Maar eigenlijk zijn het niet de boeken, die ik zoek'.

Het is duidelijk wat Zweig wèl zocht: Bindung, zijn eigen omgeving, zijn publiek, zijn taal. Maar hij vergist zich, wanneer hij in de brief zegt (en verderop herhaalt), dat 'de vrienden in Frankrijk geestelijk niet zo eenzaam zijn als wij hier'. Tenminste, hij vergist zich wat betreft het merendeel van 'zijn vrienden', zeker in het jaar 1939.

In de jaren daarvóór ging het sommigen redelijk goed. Opnieuw waren dat de meer succesvolle schrijvers en ook wel zij, die tot een vrij monolithische groep behoorden: de communisten. Deze kliekten bijeen, hielden elkaar de hand boven het hoofd, lazen voor uit eigen werk en maakten zich sterk met het gevleugelde: 'wir sind das bessere Deutschland'. Helemaal ongelijk had Tucholsky dus zeker niet. Een van de plekjes, waar zo'n kleine Duitse samenleving bestond, lag in Zuid Frankrijk, tussen Marseille en Toulon: Sanary sur Mère en Bandol. Twee kleine vissersplaatsjes (toen althans), waar een Duitse 'mutual admiration society' de tijd verbeidde. Wie er ook woonde was Aldous Huxley, evenals zijn latere biografe: Sybille Bedford. Zij beschreef met een flinke dosis scepsis zo'n avond van 'Duitse emigranten bijeen' (in: *Aldous Huxley, a biography*, deel 1):

'De Haute Culture vormde een leeskring. Eens per week lazen Mann, Frank, Meier-Craefe en Schickele om de beurt aan familie en genodigden voor uit het werk, waar ze mee bezig waren. Ik moet een indruk van zo'n avond geven. Die speelde zich af in het huis van de meester. Een villa, die vreemd genoeg eigendom was van de schoonmoeder van de Duitse ambassadeur in Egypte.

Thomas Mann zit in het midden aan een hoge tafel op het terras. Zijn drie collega's naast hem. Achter hen stonden stoelen voor hun vrouwen en Erika Mann. Een verdieping lager dan dit platvorm zat 'het volk', op trappen, kussens en tuinbanken: een Zwitserse dichteres, de jonge kinderen van de Mann's, de schoolgaande zoon van de Schickele's, een bekend Engels criticus, Aldous Huxley en Maria, mijn moeder, Eddy Sackville-West, de maitresse van Heinrich Mann, die op Juno leek, en ikzelf. Erika naderde de verhoging met het manuscript van haar vader. Zo'n 50 minuten lang las hij een hoofdstuk uit *Joseph und seine Brüder*, op een niet erg luide toon. Daarna werd de hoge tafel volgezet met Riessling en kippensalade. Enkele verversingen op de juiste temperatuur - ik meen me 'n fruitcocktail en koekjes te herinneren - werden onder het volk daar beneden verdeeld. Alleen Meier-Graefe pakte onverstoorbaar een stoel en liet zijn jonge vrouw naast zich zitten. Van zijn eigen bord gaf hij haar het witte kippevlees. Dat was dan de avond dat Aldous erbij was'.

Natuurlijk is deze weergave gekleurd door de (wederzijdse) minachting van de practical englishman voor de schwebenden Deutscher. Maar erg overdreven lijkt dit toch niet. De dagboeken van Thomas Mann bijvoorbeeld schetsen eenzelfde beeld. Maar zelfs bij hem klinkt telkens opnieuw wanhoop door, bedolven onder een regiment medicijnen:

'31 maart 1933: Hesse heeft mij zijn Insel-uitgave van *Oorlog en Vrede* geleend ter vervanging van mijn ellendig vertaalde Reklam-uitgave. Voor het slapen heb ik lang in het eerste deel gelezen. Onrustig geslapen, doordat ik alsmaar bezig was met de gebeurtenissen in Duitsland: de boycott en gijzelingen, de waanzinnige oorlogssituatie, de stupiditeit en gemeenheid. Opnieuw een depressieve opwelling.

Nam tegen 5 uur Evipan en sliep daarna nog. K. (Katja) was bij me en liet de verbindingsdeur open.

Thomas Mann verwelkomt zijn broer Heinrich in New York.

30 juni 1933: Bracht gisteren de dag nog half ziek door, gedeeltelijk in een toestand van slopende zenuwzwakte en depressie. In al mijn gedachten en de omstandigheden vindt deze ruim voedsel. Vandaag is de hoofdpijn verder afgenomen, maar niet verdwenen. Neem verder de voorgeschreven druppels en wrijf míjn borst in (...). Aanhoudend ben ik bezig met de vraag hoe ik me moet gedragen en wat ik moet zeggen.

25 augustus 1933: Onrustig geslapen. 's Morgens het bericht (met een brief van K. 's moeder), dat het Poschingerhuis in beslag genomen is en door SA-lui bewaakt wordt. K. vertelde het me toen ik nog in bed lag. Ik verschoot van kleur. We hebben er 18 jaar geleefd. De dingen, die we nog hoopten te kunnen weghalen (vleugel, ijskast, tafellinnen, het alledaagse zilver enz.) zijn verloren. Vooral verdriet over alle spullen, waarmee we het onlangs nog hadden ingericht: de kroonluchters, planken en muurbespanningen, de bank in de hal, de tapijten. Maar de gedachte, dat we dit alles verloren hebben is niet nieuw en anderen verliezen nog meer. Toch doet het je heel wat.

3 december 1933: Gisteravond laat weer wat *Don Quichotte* gelezen. Vandaag weinig geschreven. Moe, melancholisch, half ziek. Het weer is grauw en ijzig koud. De scherpe wind was zo sterk, dat ik - met toch al weinig zin om iets te doen - spoedig afzag van mijn wandeling. Ná tafel las ik in de Rundschau en sliep in op het bed. Het onbehaaglijk gevoel en de ontregeling van mijn lichaam werden daardoor niet verbeterd. Opgeschreven hoe laat de vliegtuigen naar Lausanne gaan. Aan het einde van de dag klaarde mijn humeur een beetje op'.

Op 6 juni 1945, vlak na het einde van de Tweede Wereldoorlog en precies twee maanden vóór het drama van Hirosjima, sprak Thomas Mann in besloten kring. Het was zijn 70ste verjaardag. Hij memoreerde, dat het woord 'ellende' etymologisch 'in een ander land' (alja=elders en land) betekent. Een oude ervaring kreeg wel een nieuwe gedaante; geen nieuwe betekenis.

Vom brot der sprache blieben nur die brocken

Een van de meest fascinerende aspecten van deze (en iedere) literaire diaspora is het taalprobleem. Hiervoor kwam het al bij Zweig en Tucholsky ter sprake. Nu nog iets meer daarover.

Voor sommige figuren uit de wetenschap had de emigratie zijn voordelen. Paul Tillich bijvoorbeeld, de theoloog die al vanaf 1933 in New York doceerde, vertelde met enige ironie hoe opmerkelijk brabbelig professoren-Duits in plain english kon veranderen; een omslag overigens, die naar twee kanten werkte: een veel gehoorde klacht onder na-oorlogse (Engelse) sociale wetenschappers betrof de ‘Teutoons-Amerikaanse’ stijl, waarin de publicaties van de andere kant van de Oceaan gesteld waren. Dat geëmigreerde wetenschapsmensen daarin een aandeel gehad hebben staat wel vast. Denk maar eens aan de allerminst ‘heldere’ teksten van de filosofische guru van de jaren '60, Herbert Marcuse (geëmigreerd op 2 maart 1933, vlak ná de Rijksdagbrand).

Voor literatoren lag dit uiteindelijk anders. Begrijpelijk, zij immers wensten niet in de eerste plaats duidelijk, maar eerder ‘mooi’, ‘beeldend’, ‘vol gevoel’ of - wat dat ook precies mag zijn - ‘literair duidelijk’ te schrijven.

In 1943 maakte Feuchtwanger, wellicht de meest succesvolle schrijver onder de emigranten, de balans op van dit probleem. Het artikel verscheen in Mexico in het blad Freies Deutschland en is opgenomen in de bloemlezing van Loewy:

‘De eerste bittere ervaring is afgesneden te zijn van de levendige stroom van de moedertaal. Van jaar tot jaar ondergaat een taal veranderingen. In de tien of elf jaar, die wij in verbanning doorgebracht hebben, is het leven zeer snel voortgegaan. Voor duizend nieuwe verschijnselen zijn er duizend nieuwe klanken en woorden gevormd. Allereerst horen wij die nieuwe woorden voor deze nieuwe verschijnselen in de vreemde talen. Altijd en vóór alles klinkt die vreemde taal ons in de oren. Dagelijks, ieder uur, dringen de signalen ervan tot ons door en knabbelen aan ons uitdrukkingsvermogen. Het overkomt ieder van ons dat in sommige gevallen het vreemde woord en de vreemde tongval het eerst opkomen.

Enigen onder ons hebben met mager succes geprobeerd in de vreemde taal te schrijven. Niemand is het werkelijk gelukt. Het kan ook niemand lukken. Natuurlijk kan men wel leren om zich in een vreemde taal uit te drukken. Maar echt de gevoelswaarden van de vreemde tongval leren, dat kan men niet. De Grieken en Romeinen noemden iemand, die zich in hun taal niet kon uitdrukken, een barbaar. De dichter Ovidius, die naar dergelijke barbaren verbannen was, heeft in hun barbaarse taal gedicht en werd door hen nog geëerd ook. Toch heeft hij geklaagd: ‘Hier ben ik de barbaar, want niemand verstaat me’.

Het is wonderlijk om te merken in hoeverre het effect van ons werk niet uitgaat van de vorm, waarin wij het geschreven hebben, maar van een vertaling. De weerklank, die wij horen, is niet de weerklank van het eigen woord. Want zelfs de beste vertaling behoudt iets vreemds. We hebben gepiekerd over een zin, over een woord en na lang zoeken vinden we het woord, de zin, de gelukkige frase, die precies onze gedachte of gevoel uitdrukt. En dan staat daar het vertaalde woord, de vertaalde zin. Hij klopt, hij klopt tot op de details, maar de geur is eruit; het leven is eruit verdwenen.

Langzaamaan - of we het willen of niet - worden we zelf veranderd door de nieuwe wereld om ons heen. En met ons verandert alles wat we maken.

Er bestaat geen andere mogelijkheid dan het innerlijk weer te geven via uiterlijke vormen. Het nieuwe land, waarin wij leven, beïnvloedt onze stofkeuze, beihvloedt de vorm. De omgeving, waarin de schrijver leeft, verandert ook zijn innerlijk’.

Niet alleen de schrijver kampte met het probleem, dat door en in de emigratie de taal in stukken brokkelde; dat, zoals Hans Sahl het in een gedicht uitdrukte

> Vom Brot der Sprache blieben nur die Brocken
> Die ich verstreut in meinen Taschen fand.

Ook de uitgever had met dat probleem te maken. De volgende brieven van Fritz Landshoff (=Querido Verlag) aan Arnold Zweig, die sinds 1933 in Palestina woonde, tonen iets van deze uitgeversproblemen. De brieven zijn opgenomen in het Reclam boek over *Exil in den Niederlanden und in Spanien*, dat in 1981 verscheen. Ze zijn uit het eind van de jaren '30, de oorlogsperiode en van ná 1945: de periode, dat de Duitse uitgeverijen het nog moeilijker hadden dan in de eerste jaren ná 1933.

‘22 juni 1938, vanuit de VS. Ik zend u hierbij een bericht, dat in de loop van de volgende week naar de pers zal gaan. Hiermee wordt u in korte woorden op de hoogte gesteld van het resultaat van mijn Amerikaanse reis (=oprichting van een coöperatie tussen Querido, Bermann Fischer en Allert de Lange cvdh). Laat ik ter verduidelijking nog iets toevoegen: in de laatste weken en maanden heb ik vaak de indruk gekregen, dat het u niet helder voor ogen staat in welke onoverzichtelijke problemen zich de uitgeverij bevindt, die in de Duitse taal publiceert. In 1933 was het een experiment om zonder Duitsland duitse boeken uit te geven. De Nederlandse uitgeverijen zijn niet de enige geweest, die dat gelukt is, in de eerste jaren althans en zonder al te grote verliezen. En zij werkten niet met Duitsland, zoals de uitgeverijen in Wenen en hadden evenmin financiële steun van welke partij of privépersoon ook. Alleen een zeer zuinige economische politiek binnen de uitgeverij, die als een afdeling van de Nederlandse onderneming functioneerde, maakte dit resultaat mogelijk. De politieke ontwikkeling van de laatste tijd - het verlies van Oostenrijk en wat in de praktijk nog zwaarder weegt: van een groot deel van de andere landen in het oosten - heeft echter een situatie geschapen, die zelfs werken op de smalle basis van de laatste jaren uitzichtloos en onmogelijk maakt. De afzet van de boeken, die deze winter verschenen zijn, levert het bewijs voor de juistheid van onze angstige vermoedens. Het komt er nu eenmaal nog steeds op aan om een organisatie in het leven te roepen, die ook nu nog in staat is om met enig uitzicht op succes het werk van geëmigreerde schrijvers te beschermen en te verbreiden. Daarbij moet je je niet vergissen in de hele situatie en alle privéwensen, wrijvingen en concurrentieproblemen uitschakelen. Er bestaat geen twijfel over, dat de nieuwe firma, opgericht bij één van de meest vooraanstaande en grootste Amerikaanse uitgeverijen, alle mogelijkheden heeft om een markt te ontsluiten, die tot nu toe geen enkele Duitse uitgever bereikt heeft.

Uit Amsterdam. 24 oktober 1939. U vraagt mij naar de verkoop van uw boeken. Tot mijn spijt moet ik u meedelen, dat de ontwikkeling van de laatste maanden catastrofaal is geweest. Hele gebieden, die als afnemer voor ons van belang waren, zijn of volledig uitgevallen of zo bedreigd, dat er van afzet geen sprake meer is. Bovendien is het onzeker in hoeverre het mogelijk zal zijn om het transport van boeken (toch al heel wat duurder geworden) nog zonder gevaar voort te zetten naar die landen, die nog toegankelijk zijn. Hiermee loopt het aantal van de voor u verkochte boeken dit jaar terug. Dit betekent, dat het aantal boeken, dat uit Joegoslavië, Roemenië, Tsjechisch-Slowakije, Polen enz. teruggezonden wordt verre (vaak zelfs méér dan dat) het aantal overschrijdt, dat wij met u verrekend hebben.

Vanuit New York. 2 oktober 1941. Het is uitermate problematisch om in Noord en Zuid Amerika boeken uit te geven. In de laatste jaren heb ik mij intensiever dan wie ook met deze markt bezig gehouden en ik ken de afzetmogelijkheden - zowel hier als in Zuid Amerika - precies. De plannen van de boekenclubs in Zuid Amerika zijn nauwelijks serieus. Die mensen hebben zich al tot ons (dat wil zeggen: tot Bermann Fischer en mij) gewend met het verzoek of wij hun verplichtingen willen overnemen. Het enige bedrijf, dat nog altijd en redelijk functioneert is in Stockholm. Weliswaar zijn ook daar, gezien de omstandigheden, de mogelijkheden beperkt. Ook de Bataafse afdeling van Querido heeft daar enkele boeken laten maken (...). Het biedt geen enkel serieus perspectief om omvangrijke en belangrijke boeken in de Duitse taal uitsluitend voor de Amerikaanse markt te produceren, zolang een of andere organisatie een dergelijke onderneming niet steunt. De oplagen zijn te klein. De productie is in Noord Amerika te duur, in Zuid Amerika veel te slecht...

Uit Amsterdam. 17 maart 1948. Sinds het einde van de oorlog zijn nu bijna drie jaren verstreken. Wie had er gedacht, dat het hele Duitse en Oostenrijkse gebied drie jaar ná de nederlaag van Hitler practisch nog volledig gesloten zou zijn voor de schrijvers, die Duitsland in 1933 verlaten hebben. Het is een beschamend resultaat, dat de ‘emigranten’, zowel schrijvers als uitgeverijen, een harde slag toebrengt. Toen wij ná de oorlog onze correspondentie weer opvatten, kon ik dit resultaat niet voorzien en me evenmin een juist beeld vormen van de enorme productiemoeilijkheden, waar wij in Nederland mee te maken zouden krijgen. De manuscripten, die in de winter van 1945/46 in productie zijn gegaan, zijn gedeeltelijk enkele maanden geleden verschenen. Sommige verschijnen nu pas. Ieder boek opnieuw heeft zowel schrijver als uitgeverij niets dan ergenis en teleurstelling bezorgd. De productie verliep langzaam, de afzet was veel slechter dan in de periode tussen 1933 en 1939. En hoeveel tijd hebben wij niet besteed aan eindeloze onderhandelingen met de geallieerde machthebbers - zowel buiten als binnen Duitsland - om een of ander resultaat te behalen...’.

Die folgen der sicherheit

In de loop van de jaren '30 nam bij het merendeel van de emigranten de twijfel aan de toekomst toe. Naast allerlei persoonlijke redenen en zaken als taal, verblijfsvergunning en levensonderhoud, zijn daarvoor ook meer algemene oorzaken aan te wijzen, die vooral op het politieke vlak liggen. Daartoe behoren het succesvolle optreden van Hitler c.s. in de internationale politiek en de teleurstellende ervaringen bij de vorming en activiteit van een antifascistisch front.

Hitler begon voorzichtig. Een flemerij naar het ene land, een verzekering naar het andere. Met een ongekende (of in ieder geval: niet doorziene) handigheid verhoogde en verscherpte hij zijn inzet. In het Saarland, dat ná de vrede van 1918 onder protectoraat van de Volkenbond was gesteld, behaalde hij één van zijn eerste successen. Bij de stemming van 13 januari 1935, waarbij de Saarlanders zelf mochten bepalen of ze tot Duitsland of Frankrijk wilden behoren, sprak 90% van de bevolking zich uit voor een ‘terug naar het Rijk’. Welke slimme trucjes daarbij door de nazi's uitgehaald werden vertelde het Neue Tage-Buch in een artikel van 1 december 1934:

‘Westland, een weekblad dat Hitler vijandig gezind was en sinds herfst vorig jaar in Saarbrücken verscheen, is op een ongewone manier aan zijn einde gekomen. Handig en met succes had Westland tegen de overgave van het Saarland aan Hitler gevochten. Zonder twijfel hadden de redacteuren ervan de nationaal-socialistische propaganda moeilijke uren bezorgd. Onlangs veranderde het tijdschrift van eigenaar. Een in Parijs wonende advertentiecolporteur bracht de eigenaars in contact met een zekere heer Nolle, die 240.000 francs op tafel wilde leggen om enkele weken vóór het Saarland-plebisciet de enige aandeelhouder van het betreffende Westland te worden. De transactie verliep perfect, hoewel er toch heel wat naïviteit voor nodig is om niet even na te gaan, waar dat geld vandaan kwam. Bovendien moet men de heer Nolle wel voor een bijzonder soort belangeloze idealist gehouden hebben en voor uiterst vermogend... In ieder geval was er enkele dagen ná de wisseling van eigenaar (in tegenstelling tot daarvóór) geen twijfel meer mogelijk. De heer Nolle deelde de redactie van Westland mee, dat zij desgewenst nog tot 23 december kon blijven werken. Vanaf dat moment - dus in de twee weken, die voorafgingen aan de volksstemming in het Saarland - zou hij persoonlijk, de heer Nolle, bepalen wat er wel en niet in het blad geschreven zou worden. De redactie maakte daarop een einde aan haar werkzaamheid’.

(Tussen haakjes: op 9 januari 1935 schreef Menno ter Braak aan Eddy du Perron: ‘Ik heb nog een nieuwtje, dat je strikt geheim moet houden, behalve natuurlijk voor Bep; alleen Wim en Ant weten er verder van. Ik heb n.l. binnen een maand nadat ik op het balcon van een tram plotseling een inval had gekregen, een comedie in drie bedrijven tegen de wapenfabrikanten geschreven: De Pantserkrant’. De brief verscheen op 9 januari. Ongeveer een maand daarvoor had ter Braak zijn ‘inval’. Dus 9 december ongeveer.

Het artikel in het NTB verscheen op 1 december, in Parijs. Het moet enkele dagen geduurd hebben, voordat ter Braak (die diezelfde maand in dit blad publiceerde en het - getuige de briefwisseling - geregeld las) het in handen gekregen heeft. Laten we zeggen 4 december. Waarschijnlijk had hij geen tijd om het meteen te lezen. Zou hij het niet toevallig in diezelfde tram in handen gehad hebben? Het is maar een inval...).

Tucholsky wondt zich in zijn brieven aan Nuuna enorm op over de onverschilligheid van de Fransen inzake het Saarland. Een stukje uit een brief van juni 1934, geschreven vanuit het Grand Hotel du Château in Challes-les-Eaux, een Kurort in de Haute-Savoie:

Dat Genève de arme mensen uit het Saarland verraden heeft schrijven hier zelfs de kleine bladen (‘de haan heeft driemaal gekraaid’).

Je moet je eens in de situatie van die mensen verplaatsen: eerst houdt dat lachwekkende ouwewijf, Wilson, de mensen voor dat ze mogen stemmen. Dan stemmen ze en verklaren de Duitsers, dat wie tegen hen stemt opgehangen wordt. Jaja, en hangt hij, dan heeft hij het recht om zich te beklagen. Dat hebben ze in Genève besloten. Het lijkt erop, dat de Fransen van ieder gezond verstand verlaten zijn. Ze voelen helemaal niet (of althans, het is niet tot de publieke opinie doorgedrongen), dat de zekere overwinning in het Saarland voor hen een nederlaag betekent. Want de Duitsers hebben het zo gedraaid, dat het lijkt alsof de Fransen het Saarland willen hebben. Maar geen mens wil dat. De overwinning wordt dus zogezegd zonder tegenstander uitgevochten. En wederom, net als in 1918, ondersteunen de Fransen de onafhankelijken daar niet. Het maakt hen niets uit, ze weten van deze affaire niets af. Het is pijnlijk om dat alles aan te moeten zien’.

Nadat het Saarland bij het Rijk was gevoegd ging het een tijdlang sneller. In maart 1935 verwierp Duitsland de militaire accoorden van Versailles en stelde het de dienstplicht in. Een jaar daarna werd het Rijnland geremilitariseerd. In het jaar 1938 bereikte de Duitse diplomatie een hoogtepunt. Eerst de annexatie van Oostenrijk, op 13 maart. Talloze emigranten, die hier in 1933 heengevlucht waren, moesten opnieuw vertrekken.

> Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder
> wechselnd
> Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt
> Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

‘We wisselden veelvuldiger van land dan van schoenen’, zoals Brecht het in zijn lange oproep *An die Nachgeborenen* noemde. Gottfried Bermann Fischer, die tussen 1936 en 1938 in Oostenrijk verbleef, vertelde in de al genoemde Pen-Dokumentation over zijn tweede vlucht:

‘Spoedig zou er een einde komen aan de Oostenrijkse idylle. Op de ochtend van 11 maart 1938 schreven de koppen van alle kranten met reuzenletters: Schussnigg naar Berchtesgaden. Ik wist, dat dit alleen maar het einde kon betekenen.

We moesten echter nog één dag en nog één nacht in Wenen doorbrengen. Het was een heksenketel geworden. Joelende massa's, met witte kousen en een hakenkruis in het knoopsgat, trokken door de straten. Hakenkruisvlaggen wapperden uit alle ramen. Waar kwamen die toch allemaal vandaan? Honderden Duitse gevechtsvliegtuigen en bommenwerpers dreunden aan de hemel. 's Nachts hoorden wij, zelfs in de anders zo stille straten van Hiertzing, bloeddorstig gebrul: ‘Joden deruit ... als jodenbloed van het mes spat’.

Nog één keer ging ik naar mijn kantoor. Opnieuw een afscheid.

Niemand wilde geloven, dat ik weg moest gaan. 's Avonds laadde ik het gezin met lichte bepakking en slechts enkele kostbare voorwerpen, waar we zeer aan gehecht waren, in de auto. Ongemoeid reed ik hen naar het station. De kruier vroeg me wat voor een pas ik had. ‘Een duitse’, zei ik. ‘Dan is het goed’, meende hij. ‘Met een Oostenrijkse pas kwam u het land niet meer uit’.

Dat had ik wel nooit gedacht ... dat mijn nog geldige Duitse pas mijn vlucht voor de nazi's mogelijk zou maken. Maar het was werkelijk zo. Zonder moeite kwamen wij door de pascontrole heen en konden nog zien hoe anderen aangehouden en gearresteerd werden. De twee afdelingen met slaapwagons namen ons op. De trein vertrok’.

Deze Gottfried Bermann Fischer, schoonzoon van de Fischer van de gelijknamige uitgeverij en de man, die nog een tijdlang met Querido en Allert de Lange samenwerkte om te pogen de Exil uitgeverij te redden (zie de brieven van Landshoff), emigreerde pas laat uit Duitsland: 1936. In Das Neue Tage-Buch van 11 januari van dat jaar werd hij door Schwarzschild vrij fel aangevallen: ‘Hoe is het mogelijk’, zo vroeg deze zich af, ‘dat Bermann-Fischer als jood nog nooit door een nazistisch propaganda-orgaan is aangepakt? De suggestie van Schwarzschild ligt voor de hand: Bermann-Fischer collaboreert. Een week ná dit artikel publiceerden Thomas Mann, Hermann Hesse en Annette Kolb een verdediging van hun uitgever in Die Neue Zürcher Zeitung: ‘De ondergetekenden ... verklaren hierbij, dat de verwijten en veronderstellingen, uitgesproken en aangeduid in het Tage-Buch, voorzover zij weten ongerechtvaardigd zijn en de betreffende persoon groot onrecht aandoen’. Dit bracht de bal aan het rollen. Schwarzschild repliceerde in het NTB: het is kiezen of delen; uitgeven in Duitsland betekent samenwerken met het bewind; uitgesproken anti-nazisme is onder de omstandigheden, waarin Fischer-Verlag werkt, niet mogelijk. Ongeveer tegelijkertijd verscheen er in de Neue Zürcher Zeitung een artikel van Eduard Korrodi, waarin de emigrantenliteratuur ‘joodse romanindustrie’ werd genoemd. Meer impliciet dan uitgesproken ging het in deze discussie om de positie van Thomas Mann, die op dat moment nog steeds in Duitsland publiceerde. Zijn genuanceerde opstelling, zijn geschipper om te proberen zowel zijn Duitse publiek te behouden als loyaal te zijn met de emigranten, lag hiermee in de weegschaal. Thomas Mann moest kiezen en deed dat ook inderdaad, met een strofe uit een gedicht van Gottfried Keller: ‘Doch wer aus voller Seele hasst das Schlechte/Aus der Heimat wird es ihn verjagen’. Zonder nuances schaarde hij zich nu achter de emigratie! Binnen korte tijd en zeker vanaf 1938 was hij meer dan wie ook woordvoerder van de grote groep politiek ongebonden ballingen.

Terug naar de buitenlandse politiek van Duitsland. Ná de inlijving van Oostenrijk in maart 1938 zag het ernaar uit, dat Europa regelrecht op een nieuwe wereldoorlog afging. Tenminste, dat zeiden ‘de pessimisten’. De weerzin daartegen was onvoorstelbaar groot en is wellicht alleen te begrijpen vanuit de traumatische ervaringen in de oorlog daarvoor. Zowel links als rechts probeerde de vrede te redden. De vlucht van Chamberlain naar München leek de bekroning van een broze, maar succesrijke diplomatie. In heel Europa juichte men de Engelse politiek toe. Een minderheid slechts (daaronder het gros van de emigranten) schudde het hoofd of werd ronduit kwaad. Bij ons bijvoorbeeld Ter Braak met zijn *Verraad der Vlaggen.* Thomas Mann met *Dieser Friede*:

‘De geschiedenis van het verraad van de Europese democratieën aan de Tsjechisch-Slowaakse republiek, de uitlevering van deze staat (die een bondgenootschap heeft met deze democratieën en op hen vertrouwt) aan het fascisme met het doel deze te redden, stevig in het zadel te zetten en te gebruiken als bumper tegen Rusland en het socialisme ... deze geschiedenis behoort tot de smerigste spelletjes, die ooit gespeeld zijn. Dit spelletje wordt door een kliek, die in de internationale politiek domineert, over de hoofden van die volkeren uitgespeeld, die van dankbaarheid overvloeien "omdat de oorlog vermeden is". Zelfs nu nog zien ze niet in hoe ze bedrogen worden. Het misbruik, wat zeg ik: de schofterigheid, waarmee ingespeeld wordt op hun zenuwen en terechte en overal grote angst voor oorlog, is werkelijk weerzinwekkend. En dan gaat het nog over een oorlog ook, die nooit bedoeld was en ondanks verduistering, gasmasker en loopgraven nooit werkelijk gedreigd heeft. En als ik "volkeren" zeg, dan betrek ik ons allen daarin: we zijn allen misleid, gekweld; onze gevoelens zijn zo heen en weer getrokken tussen hoop en moedeloosheid, dat het een schande is'.

Directer nog kan men de woede van Thomas Mann in zijn dagboeken lezen. Enkele stukjes uit eind september, begin oktober 1938:

'30 sept. 1938. Bij de conferentie waarop Chamberlain hem (=Hitler) de hand reikte, heeft hij zich niet alleen gered, maar ook alles bereikt wat hij wenste. En Frankrijk dan? Italië, dat geenszins wilde vechten, zag het resultaat als een overwinning van de dictatuur op de democratie. Een democratie die tot strijd niet in staat zou zijn en deze niet zou willen. Chamberlain stormachtig gevierd in München. Ik walg ervan, voel me beschaamd en gedeprimeerd.

2 oktober. Overrompeling en vlucht in zone 1 van het Sudetengebied. Hitler en Chamberlain helden van de dag. In Italië reacties op de democratieën en zorg voor het heroïsme. Deze hele 'vrede' zonder twijfel een gemene leugen, die als resultaat een reusachtige versterking van Duitsland en een verbrijzelende slag voor de democratische idee heeft. Het betere deel van de wereld is in diepe vertwijfeling.

3 oktober. De NZZ (Neue Zürcher Zeitung) en de Prager Presse afschuwelijk om te lezen. Frankrijk als een boom zonder bladeren. Volledige verwezenlijking van Hitlers programma. Doodsstrijd van Praag. Roerende voordracht van Capek, alsof er nog wat te verdedigen viel. Alles zwaar te verdragen.

11 oktober. Mooie zomerse herfstdag. Me de hele dag goed gevoeld, vrolijk en sterk. Bekomen van de slagen, al gaat het in Europa de allerslechtste kant op'.

München 1938 betekende voor de meeste emigranten - en zoals spoedig zou blijken: eigenlijk voor iedereen - het 'einde van de hoop'. In deze periode schreef Brecht zijn zogenaamde *Svenborger Gedichte*, waaruit hier enkele strofen uit *Gedanken über die Dauer des Exils:*

> Schlage keinen Nagel in die Wand
> Wirf den Rock auf den Stuhl
> Warum Vorsorgen für vier Tage?
> Du kehrst morgen zurück.
>
> Lass den kleinen Baum ohne Wasser.
> Wozu noch einen Baum pflanzen?
> Bevor er so hoch wie eine Stufe ist
> Gehst du froh weg von hier.
> (...)
>
> Sieh den Nagel in der Wand, den du eingeschlagen hast:
> Wann glaubst du, wirst du zurückkehren?
> Willst du wissen, was du im Innersten glaubst?

Tag um Tag
Arbeitest du an der Befreiung
Sitzend in der Kammer schreibst du.
Willst du wissen, was du von deiner Arbeit hältst?
Sieh den kleinen Kastanienbaum im Eck des Hofes
Zu dem du die Kanne voll Wasser schlepptest!’.

Van hoop van wanhoop, uitgedrukt met het spijkertje aan de muur, met het water voor 'n boom.

The god that failed

Er bestaat, zoals gezegd, in ieder geval nog een tweede politieke reden, waarom tal van emigranten in de loop van de jaren '30 hun situatie zoveel mismoediger gingen inzien: het mislukken van de pogingen tot vorming van een antifascistisch front.

Tot 1935 bestond er geen enkele kans, dat de emigranten, ondanks hun gemeenschappelijke vijand, tot een blok konden komen. De voornaamste reden daarvoor was dat de (voor zo'n blok zo belangrijke) communisten weigerden met eenieder samen te werken, die niet tot hun groepering behoorde. Communisten aan de ene (goede) kant, sociaal-fascisten (socialisten), kapitalisten en fascisten aan de andere (slechte) kant: met die indeling werd dobr Moskou en zijn gehoorzame volgelingen politiek bedreven. Een politiek, die vooral zo fnuikend was, omdat tal van links-liberalen juist in deze periode zeer gevoelig waren voor de communistische heilsleer. De zogenaamde fellow-travellers.

Ná het VII^{e} congres van de Internationale in juli-augustus 1935 veranderden de communisten van taktiek: het Volksfront begon tot de mogelijkheden te behoren. Een maand daarop werd in Parijs in het gelijknamige hotel de zogenaamde Lutetia-kring gevormd: onder voorzitterschap van Heinrich Mann kwamen op 26 september in dit hotel op de Boulevard Raspail 22 sociaal-democraten, 4 communisten en 25 personen uit andere politieke richtingen bijeen. Allen emigranten. Binnen een jaar ná het congres in Moskou hadden zich in Frankrijk en Spanje volksfrontregeringen gevormd.

Bijna tegelijkertijd echter begonnen de grote processen in Moskou (nieuwe fase: augustus 1936) en brak de Spaanse Burgeroorlog uit. Het communisme ontpopte zich als een vredesduif met arendsklauwen. Het merendeel van de fellow-travellers keerde zich opnieuw van het communisme af; zelfs een verstokte communist als Willi Münzenberg, de voornaamste persoon van de antifascistische propaganda, moest niets meer van Moskou hebben. In sommige gevallen ontstond nu al een rabiaat anticommunisme, dat wij vooral kennen uit de Koude Oorlogperiode. En het pact tussen Hitler en Stalin van 19 augustus 1939 deed zelfs de twijfelaars beslissen: ‘De verrader Stalin, dat ben jij’, schreef Münzenberg. Honderden zeiden het hem na.

Een van de naaste medewerkers van Münzenberg is beroemd geworden door zijn strijd op twee fronten: Arthur Koestler, journalist, schrijver, parafilosoof, communist, Koude Oorlog ideoloog, Spanjestrijder etc. Zijn memoires geven een fantastisch beeld van de linkse intellectuelen in de jaren '30. Aan het einde van zijn verhaal in dat beroemde boekje, dat in 1950 verscheen en met zoveel goede bedoelingen zoveel slechte effecten had, vertelde hij over zijn teleurstellingen met het communisme: *The God that failed.*

‘Ergens in het voorjaar van 1938 moest ik een lezing houden voor de Vereniging van Geëmigreerde Duitse schrijvers in Parijs. Vóór de lezing vroeg een vertegenwoordiger van de Partij me om een passage in te voegen, waarin de POUM (=anarchistische oppositie tegen Franco) als agenten van Franco aan de kaak werden gesteld. Ik weigerde. Hij haalde zijn schouders op en vroeg me of ik er geen bezwaar tegen had om hem de tekst van mijn lezing voor te leggen en deze informeel te bespreken. Ik weigerde.

De bijeenkomst vond plaats in de hal van de Société des Industries Françaises, aan de Place St. Germain des Prés, voor een publiek van zo'n twee- à driehonderd gevluchte intellectuelen. De helft van hen was communistisch. Ik wist dat dit mijn laatste publieke optreden als partijlid zou zijn. Thema van de lezing was de situatie in Spanje.

De lezing bevatte geen enkel woord van kritiek op de Partij of op Rusland. Maar wel drie zinswendingen, die bewust zó gekozen waren, dat ze voor normale mensen platitudes, maar voor communisten een oorlogsverklaring betekenden. De eerste was: “Geen enkele beweging, partij of persoon kan het privilege voor zich opeisen, dat hij onfeilbaar is”. De tweede was: “Vrede sluiten met de vijand is even stom als de vriend vervolgen, die met andere middelen hetzelfde doel nastreeft”. De derde was een citaat van Thomas Mann: “Een schadelijke waarheid is beter dan een nuttige leugen”.

Dit deed de deur dicht. Toen ik klaar was, applaudiseerde de niet-communistische helft van het publiek; de communistische helft bewaarde een geforceerd stilzwijgen en de meesten van hen hadden hun armen over elkaar geslagen. Dat deden ze niet op bevel, maar uit spontane reactie op die noodlottige clichés. Voor hetzelfde geld zou je een nazipubliek kunnen vertellen, dat alle mensen, ongeacht ras of geloof, als gelijken geboren zijn.

Een paar dagen later schreef ik mijn afscheidsbrief naar het centraal partijcomité.

Dit is de tweede plaats waarop mijn verhaal zou moeten eindigen. En toch was er nog een tweede anticlimax. Mijn brief was een afscheid van de Duitse Communistische Partij, de Komintern en het régime van Djugashwili. Maar hij eindigde met een loyaliteitsverklaring aan de Sovjet-Unie. Ik verkondigde mijn oppositie tegen het systeem, tegen de kankerachtige groei van de bureaucratie en de onderdrukking van de burgerlijke vrijheid. Maar ik betuigde dat mijn geloof in de grondslagen van de Arbeiders en Boeren Staat onwrikbaar was gebleven; dat de nationalisatie van de productiemiddelen een garantie was voor een mogelijke terugkeer op het socialistische pad; en dat de Sovjet-Unie, ondanks alles, nog steeds “onze laatste en enige hoop” vertegenwoordigde op een planeet in snelle aftakeling.

Het koord was gebroken, maar voor de veiligheid was er een net onder gespannen. Toen ik daar landde bevond ik me in heterogeen gezelschap: oude acrobaten, die uit hun dialectische balans waren geraakt, Trotskisten, kritische sympathisanten, onafhankelijke crypto (communisten), new statesmen, nieuwe republikeinen, totalitaire liberalen enzovoort. In verschillende vreemdsoortige bewegingen dartelden ze in het net. We voelden ons allen verduiveld ongemakkelijk, hangend in niemandsland. Maar in ieder geval hoefden we onszelf niet als volledig gevallen engelen te beschouwen.

Tot op de dag dat de swastika op het vliegveld van Moskou werd gehesen ter ere van de komst van Ribbentrop en het Rode leger in het Horst Wessel lied uitbarstte, bleef ik in een staat van bezieling en onzekerheid. Maar dàt was het einde: vanaf dat moment kon het me niet langer schelen of de bondgenoten van Hitler me een contrarevolutionair noemden’.

Vielleicht-vielleicht bringt ons der marz ein wiedersehn

Elf dagen na het pact tussen Hitler en Stalin vielen Duitse troepen Polen binnen. Enkele dagen daarna begon de Tweede Wereldoorlog: eerst een langdurige drôle de guerre, zoals de Fransen het zo aardig weten te zeggen; iets meer dan een half jaar later volgde de aanval op het Westen. Ofter als die Schuhe die Länder wechselnd. Opnieuw! Walter mehring, de eeuwige zwerver die vlak voor zijn dood nog steeds niet meer bezat dan één koffer, vertelde over zijn vlucht uit Parijs, richting Marseille.

De twee volgende fragmenten komen uit zijn boekje *Wir müssen weiter* (1981), bestaande uit de resten van een manuscript, dat ‘ergens in januari 1976 tussen München en Zürich verloren ging’.

'Opnieuw begon de vluchtdroom. Leeg waren de marktstraatjes, kaal de gezellige pleintjes. Over de Boulevard St. Michel, langs de lege terrassen van de cafés en de boekenstalletjes van de antiquairs, spookte de exodus in limousines, vrachtauto's, groentekarren, kinderwagens, te voet, te fiets of met paardewagens.

Arthur Koestler.

Walter Mehring.

Over het ronde plein, waar het theatertempeltje het Odéon ligt, trippelde de Russische schrijver Ilya Ehrenburg, in elkaar gedoken en met een grijns om zijn half-tandeloze mond. Hij en ik deden alsof we elkaar niet zagen. Lange tijd waren we onafscheidelijk geweest, in die tijd dat hij als verloren zoon van het Sovjet moedertje Rusland de bar La Coupole tot stamkroeg had. Ontredderd door heimwee en ambitie was hij berouwvol in de schoot van de USSR teruggekeerd. Nu hij weer in genade was aangenomen, keek hij ‘marxistisch verlicht’ en als een kil medewerker van de Russische ambassade toe bij het verderf van het imperialistische Frankrijk.

Voorlopig waren we eindelijk eens verlost van de angst om gecontroleerd, opgezocht, gearresteerd en - het ergste - gescheiden te worden. Daarmee waren we ook de beschermers van een orde, die niet meer bestond, kwijt. Want van toen af volgden we de wetten van de rimboe. We liepen als het ware met onze neus op de grond, de geur van alle levende wezens achterna, die aan de Seine (rive droite en rive gauche) hun woonen broedplaatsen hadden: van Montmartre tot aan de Montparnasse, van Montrouge tot en met de Mont Saint-Valerien. Wij volgden, samengedreven, voortgedreven door het jachtinstinct van de machtsbeluste hunnenbendes, een bijbelse exodus, aangegroeid tot 2,5 miljoen mensen, die door de Porte d'Orléans uitzwermde over de faubourgs en banlieue. We volgden een holderdebolder van samengeraapte huisraad, die sinds gallische tijden niet meer gelucht was: matrassen, kookspullen, bidets, huwelijkscadeau's, vogelkooitjes, schoothondjes. Op de rug, of op fietsen, bromfietsen en ladderwagens volgden wij kind en kraai.

In aller vroegte ontbeten we aan de bar van de eerste de beste bistro, die open was: Bien venu. De waardin van ons hotel sliep nog en we mochten haar niet wekken vanwege de armzalige rekening en het petit déjeuner, dat bij de kamerprijs was inbegrepen.

‘Er is een weer een grote razzia aan de gang’, vertelde de garçon, die bij ons kwam zitten. ‘Mijn zwager - hij werkt bij de prefectuur - heeft 't me zonet over de telefoon verteld. Alle doorgangshuizen en pensions worden uitgekamd. Men zegt - vetrouwelijk - ook de residentie van de bisschop... Onze bisschop, de opperpaap, zou vluchtelingen onder zijn bescherming genomen hebben ... een joodse zelfs. Ze hebben er al 28 gesnapt’.

‘Is er een verbinding met Marseille?’

‘Aha’, zei de garçon en werd plotseling wantrouwend. ‘l'Autobus, non ... wellicht een speciale trein vanmiddag’.

Toen we, zoals gebruikelijk via omwegen, op het station aankwamen, werd de trein al bestormd door vertwijfelden, die zich lomp gedroegen; door kijvende vrouwen, blèrende kinderen en ontelbare buitenlanders, voor wie er geen plaats meer was, zelfs niet in de gevangenissen. Ook de vreemdelingenpolitie (tenslotte waren dat ook maar mensen) wilden geen arrestaties meer verrichten. Er waren ook geen controleurs meer, noch kaartjes en evenmin mensen, die ontroostbaar afscheid namen.

Tegen de avond dampte de middagtrein er vandoor. De bagage bleef op het perron achter.

‘Tijd voor ons' maande mijn vriendin “om er nú op te springen”. Erop en weg zijn we, naar Marseille, aan de middellandse zee, in de vrije zóne...’.

Kort hierna had Peter de Mendelssohn, biograaf van Thomas Mann en al sinds 1935 in Engeland, een droom. Beschreven in *de Pen-Dokumentation*;

‘De Duitsers waren geland. De invasie van Groot-Brittannie was gelukt. Nazitanks en soldaten kwamen in Wimbledon onze straat op. We brachten ons kleine dochtertje naar het Ursulinenklooster aan de andere kant van de straat - waar ze later gelukkig naar school ging - zonder de nonnen te zeggen wie het kind was. Daarna pakten we geweren en handgranaten (in een droom heb je zelfs met de hantering van de meest ingewikkelde wapens geen problemen, zoals je ook vloeiend russisch en chinees spreekt) en streden samen met het Britse volk tegen de indringers. We waren ons er goed van bewust, dat neutrale grenzen, waarover je kon uitwijken, niet bestonden. De Nazi's rukten op en drukten de Engelsen, die vertwijfeld vochten, stapje voor stapje naar achteren, heel het eiland op, tot Schotland. Uiteindelijk drongen ze ons de zee in. Met een geweer in de hand stond ik tot mijn heupen in het water en overwoog wat nu te doen. Heel in de verte, aan de horizon, zagen we de contouren van een torpedojager. Iemand zei ons, dat die de koning en Churchill naar Canada bracht. Toen verdronken we’.

Na de verovering van het grootste deel van het vasteland van Europa door Hitler vluchtten horden emigranten naar de andere kant van de Oceaan. Als ze er niet al waren... Ook hier gold hetzelfde als in Frankrijk en de andere Exillanden: een klein deel van hen had het goed; het merendeel leefde in erbarmelijke omstandigheden. In Amerika kwam hier nog iets bij; iets wat moeilijk te omschrijven is, in Frankrijk en Engeland ook wel bestond, maar toch in mindere mate: zoiets als een ‘cultuurbreuk’. Nergens heb ik die leuker en beter beschreven gevonden dan in de volgende short story van een meester in dit genre, Alfred Polgar. Dit verhaal, getiteld ‘Sein letzter Irrtum’, verscheen in *Anderseits* (1948).

‘De heer Gladham Fröhlich, redacteur bij het populaire weekblad Panorama, hield een manuscript van de heer Bederich, die hij nog goed kende uit zijn Europese tijd, in de linkerhand. In zijn rechterhand hield hij een rode stift. Het manuscript, bedekt met strepen uit deze rode stift, zag eruit alsof het de mazelen had.

'I'm sorry, maar u bent niet geschikt voor Amerika', zei Gladham tot zijn oude collega uit Europa. 'Ik zal u dat aan de hand van de 27 verhalen, waarover u mijn oprechte mening gevraagd heeft, duidelijk maken. Laten wij bijvoorbeeld meteen het eerste het beste hier nemen: "Zijn laatste vergissing".

"Het is mijn beste".

"Nou, dat bespaart ons bespreking van de overige 26". Mijnheer Gladham leunde in zijn stoel achterover, plaatste zijn platvoeten op het bureau en schoof zijn hoed op het laatste ronde stukje van zijn schedel. Hij was pas sinds kort ingezetene van de Verenigde Staten en erop gebrand de nieuwheid van dit burgerschap te compenseren door heel erg op een Amerikaan te lijken.

"Uw verhaal", zo begon hij zijn kritiek op het manuscript van Bederich, "vermijdt schrille kleuren, bespaart de lezer de schildering van opwindende gebeurtenissen en werkt eigenlijk in zijn geheel kalmerend op het zenuwstelstel".

De schrijver mompelde nauwelijks verstaanbaar: "Nou en".

"Nou en", zo vervolgde de heer Gladham, "dergelijke verhalen worden in Amerika door weinig mensen geschreven en door nog veel minder mensen gelezen. Al was het alleen maar omdat bijvoorbeeld mensen zoals u beslist nooit gedrukt worden”.

Misschien zou ik wat kunnen ... veranderen’, wierp Bederich tegen. ‘Veranderen’, lachte Gladham. ‘O boy! Als u wilt veranderen, wat u moet veranderen, dan blijft er van uw werk nauwelijks meer dan de titel over. Kijk nu hier bijvoorbeeld. Hier schrijft u: “Hij hief zijn stok boven zijn schedel”. Een goede zin. Een zeer goede zin. Onaanvechtbaar. Maar wat voor een stok? Een goedkope of een dure? Daaraan besteedt u geen woord. Daarentegen vertelt u, wat de man met de stok *dacht*, toen hij die stok ophief. Hier verlangt men de feiten van het verhaal. Men verlangt dat hier feit aan feit geregen wordt, zoals steen aan steen op een goed bestrate weg. Op uw straat, lieve vriend, zijn er meer spleten dan stenen en daarin groeit welig het overtollige gras’.

‘En thuis heeft u mij voor pulp-literator uitgescholden’, dacht Bederich bitter.

‘Verder. Uw hoofdpersoon zit urenlang in een gezellig koffiehuis. In Amerika bestaan er geen koffiehuizen, waar men urenlang zit en als er zo een zou zijn, dan was het niet gezellig en als het gezellig was dan zou het allang verdwenen zijn. Als in uw verhaal de mensen elkaar tegenkomen, dan geven ze elkaar de hand. Dat doet men in dit land niet. Uw hoofdpersoon krijgt een oorveeg van zijn tegenstander. In Amerika gaan ze op de vuist en geven ze geen klappen. Uw hoofdpersoon zet zijn schoenen voor de deur van zijn hotelkamer om ze te laten poetsen. In Amerika is dat niet gebruikelijk. Uw vrouwelijke hoofdpersoon heeft een buiten-echtelijk kind. In Amerika bestaan geen buitenechtelijke kinderen, in ieder geval niet in tijdschriftverhalen. In de garderobe van het theater laat u bij het afgeven van de kleren een gedrang van jewelste ontstaan. In Amerika neemt de bezoeker van een theater zijn jas en dergelijke mee de zaal in’.

‘Ook de natte paraplu?’

‘Ook de natte paraplu. U laat een Europese toneelspeler hier binnen een kwartaal drie keer mislukken. Dat bestaat in Amerika niet. In Amerika moet een mislukte Europese toneelspeler zes maanden wachten voor hij weer een keer mag mislukken. Ook wordt hier niet, zoals in uw verhaal, uitgefloten, maar uitgesjouwd. En hier - wat een verzinsel -, hier laat u een oude wijze Amerikaan zeggen: “zoiets bestaat niet in Amerika”. Maar geen enkele oude wijze Amerikaan zou zoiets zeggen, want er bestaat niets wat er in Amerika niet bestaat’.

Het was een zachte herfstdag. Door het raam van het kantoor van Gladham, dat op de 32ste verdieping lag, stroomde krachtige oceaanlucht naar binnen. Ondanks dat stonden de zweetdruppels op het voorhoofd van Bederich.

Gladham ging door met zijn opsomming van fouten in het verhaal, met verwijzing naar Amerikaanse gebruiken, opvattingen, manieren, smaak, methoden en taboes. ‘Om kort te gaan’, zo vatte hij samen, ‘wat er in uw verhaal gedaan wordt, dat doet men in Amerika niet. Zoals men bij u elkaar liefheeft, zo gaat dat niet in Amerika.

Zoals er bij u gelachen en gehuild wordt, zo lacht respectievelijk huilt men niet in Amerika. Zoals er bij u geleefd en gestorven wordt, zo leeft en sterft men niet in Amerika’.

Bederich snakte naar lucht. Om beter lucht te kunnen happen stond hij op en ging naar het raam. ‘Het zal wel het verstandigste zijn’, zei hij met ongepaste wrangheid, ‘dat ik het manuscript meeneem en in de plee gooi’.

‘In dit land gooit men niets in de plee, mijnheer Bederich’.

‘Ik bedoelde dat ook niet letterlijk, mijnheer Gladham’.

‘In Amerika drukt men zich exact uit, mijnheer Bederich’.

Bederich stond bij het raam en keek naar de wolken. ‘O lieve hemel’ wilde hij roepen, aarzelde echter en vroeg eerst voorzichtig: ‘Bestaat er een lieve hemel in Amerika?’

‘Daarover kan ik u geen betrouwbare opheldering verschaffen’, antwoordde de heer Gladham licht gepikeerd. ‘Maar wanneer het u interesseert zal ik het bij ons research department navragen’ Hij nam de telefoon van de haak.

Bederich was te nerveus om het resultaat van de aanvraag af te wachten. Popelend om het office van Gladham te verlaten koos hij daartoe de kortste weg: door het raam.

‘In Amerika springt men niet uit het raam’, schreeuwde Gladham, nu werkelijk geërgerd, hem na.

Maar Bederich, die al bij de 7de verdieping was aangeland, hoorde dat niet meer. En zo bleef hem de pijnlijke kennis bespaard, dat hij nog in zijn laatste Amerikaanse minuut een Europese misstap had begaan’.

Epiloog

Ernst Loewy, die in 1979 met enkele anderen een sublieme bloemlezing uit de Exilliteratur samenstelde, vertelde elders (in de *Pèn-dokumentation*) over zijn terugkeer naar Duitsland ná de oorlog. Een totaal ander land, dat zijn verleden meesleurde: ‘Twintig jaar na de grensoverschrijding bij Salzburg volgde de grensovertreding in omgekeerde richting bij Basel. Wat ons het eerste opviel was de vriendelijkheid van de Badense douane. Deze contrastreerde sterk met de voorstelling, die ik had van het gedrag van Duitse beambten. Een voorstelling, waarin de herinnering voortleefde aan de kille atmosfeer, waarin de overhandiging van de pas op het hoofdbureau van de politie van Krefeld plaatsvond. Die pas bezat een ‘kosteloos’ visum, waarop de formulering ‘voor terugkeer in het rijksgebied’ geschrapt was en vervangen door de handgeschreven woorden: ‘Voor eenmalige reis uit het rijksgebied’. Ondanks dat was ik blij, dat ik het document in handen had. Het was begin 1936, ik was nog geen zestien. Mijn ouders waren vérziend genoeg om mij, weliswaar alleen, naar Palestina te sturen. Dit keer leek alles anders. De beambte wisselde enkele woorden met ons en wenste ons een goede reis. Rega kwam uit het Zwarte Woud en hierheen verlangde zij ook in de eerste plaats. Het dorpje Badenweiler, haar geboorteplaats, was ons eerste doel.

Uiterlijk herinnerde hier weinig aan de oorlog. De huizen, meende Rega, stonden er nog als vroeger. Ook het stadhuis, waarin zij op de bovenverdieping ter wereld gekomen was. Het diende nog altijd tevens als school. De eerste welvaartsgolf moest het dorp al overspoeld hebben, want er leken een paar huizen bijgekomen. Enkele dorpsbewoners konden zich Rega nog goed herinneren en waren verrast haar weer te zien. Overigens had ze christelijke familie in het dorp, die van onze komst op de hoogte was. (...). Natuurlijk was deze familie het lot van het zeskoppige gezin niet onbekend en evenmin het feit, dat de vader ervan door de nazi's in Polen vermoord was. Waarschijnlijk wisten zij méér van ons dan wij van hen.

Bij gesprekken, die Rega met een neef voerde, die evenals de meesten hier in het dorp in de bossen werkzaam was, bemerkte zij spoedig, dat er iets niet klopte met hem; dat hij iets voor haar verborgen hield. Op een dag, tijdens een borrel, kwam het eruit: hij was bij de SS en in Buchenwald geweest. Rega had hem gevraagd wat hij tijdens de oorlog uitgevoerd had, want in Franse gevangenschap moest hij toch niet zo zachtzinnig behandeld zijn. Meteen probeerde hij zich te rechtvaardigen: hij had niemand kwaad gedaan, in het kamp alleen maar wacht gelopen, niets ervan vermoed en niets van dat alles gezien. Als er nog een keer oorlog zou komen, dan zonder hem. Tenzij het tegen de ‘Rus’ ging. Het was een pijnlijke ervaring. We moesten er echter op voorbereid zijn, dat we die 'n keer in een of andere vorm zouden opdoen. We waren in Duitsland'.

Joseph Roth
Het bittere brood

De dag verheft zich, en de arme man wenst de nacht nog te rekken. Het is weliswaar december, dus een late dag, en toch komt hij nog te vroeg. De ochtenden zijn erg, maar in de loop van de tijd heeft de man geleerd dat je ze moet verdragen, tot iedere prijs, want de dag wacht al. Niet alle dagen zijn zo erg als hun voorlopers, de ochtenden. Sommige, zeldzame, waren zelfs verrassend gunstig, heel wat waren ronduit slecht. Maar je kunt 's morgens, bij het opstaan, nog niet weten hoe een dag wordt.

Het is een klein hotelkamertje op de vierde verdieping, het behang is scharlakenrood met gele zonnebloemen. Een torenklok in de nabijheid slaat acht. In de buizen van de waterleiding dreunt het doordat een huurder op de eerste of tweede verdieping de kraan heeft opengedraaid. Ook de arme man gaat naar de wastafel. Al twee weken hangt dezelfde handdoek aan de geelkoperen stang. Aan de handdoek kleeft het vuil van de voorgaande dagen, van de gunstige, de middelmatige of de ronduit slechte dagen. Ook het beddegoed is al vier weken oud. Maar 's morgens hoef je er niet echt naar te kijken, en 's avonds zie je het niet, want het elektrische peertje aan de zolder verlicht alleen het midden van het witte plafond: een lamp voor vliegen. Maar de spinnen wachten in de donkere hoeken, achter de dichte grijze weefsels, die ze zelf hebben gesponnen; waarschijnlijk wachten ze op het ogenblik dat de arme man het licht uitdoet en op de tast, op blote voeten, van de deur naar het bed sluipt. Dan raken waarschijnlijk de vliegen in de netten gevangen en worden ingesponnen, uitgehold en verteerd. Want elk schepsel moet roven, stelen, doden, eten, leven. Alleen de arme man moet geld hebben, anders kan hij niet leven.

Dat juist een arme man geld moet hebben is allang geen nieuws meer. Althans een beetje geld moet een arme man hebben, veel heeft alleen een rijke nodig. Maar een rijke man krijgt gemakkelijker veel geld dan een arme een beetje; en ten slotte is het misschien net zo iets als met de spin. De spinnen die in goede hoeken zitten en van dichte grote webben zijn voorzien krijgen meer vliegen. Maar ook dat kan de arme man niet troosten.

In het bijzonder niet op donderdag, en vandaag is het donderdag. Want die dag vervalt de hotelrekening. Als je nu maar een hele maand vooruit zou kunnen betalen, dan zou je niet elke week bang hoeven te zijn voor de hotelier, en dan zouden zelfs de donderdagen verdraaglijke dagen kunnen zijn. Maar zo beginnen ze juist bijzonder onaangenaam. En vandaag is het, zoals we al hebben gezegd, donderdag.

Toch wast de arme man zich net als op dinsdag en woensdag, en hij probeert nog een schone doek aan de handdoek te vinden om zich daarmee af te drogen. Maar een handdoek heeft maar vier hoeken, en alle vier zijn vuil. Om van het midden maar helemaal niet te spreken.

Zijn overjas hangt aan de deurkruk, want de klerenhaak zit zo los in een veel te wijd gat in de muur, dat die alleen een hoed kan dragen. De arme man zet zijn hoed in de kamer op, maar zijn jas trekt hij pas op de gang aan, en de kamer sluit hij niet af. Alleen de sleutel trekt hij uit de deur, want die moet hij beneden afgeven. Hij sluit de kamer niet af, in een zeker opzicht uit protest tegen de armoede en alsof er in het trappenhuis of ergens anders iemand zou kunnen zijn, die tegen hem zoiets zou zeggen als: ‘Wees toch voorzichtig!’ - En alsof hij, de arme man, dan gelegenheid zou hebben om te antwoorden: ‘Wat kunnen ze bij mij nu stelen? Ik heb toch niets!’ - Maar geen mens denkt er ook maar over een arme man voor dieven te waarschuwen.

Joseph Roth, midden jaren twintig.

Alles wat de arme man bezit neemt hij mee. Het heeft zijn plaats in een klein valiesje, en je kunt niet eens zeggen dat alles wat daarin zit werkelijk van hem is: de potloden, de monsterhemden, de boordeknoopjes, de klosjes garen, de kunstzijden kousen, de stukjes zeep, de flesjes parfum - hij heeft het allemaal ‘in commissie’. Eerst moet je de waren verkopen, de opbrengst afrekenen, dan heb je een beetje geld. De arme man grijpt naar zijn borstzak, waar zijn notitieboekje zit. Daar zijn de belangrijkste ‘recommandaties’ opgetekend, dat wil zeggen, adressen van mensen, die er van worden verdacht meer geld te hebben dan een arme man, althans zo veel, dat ze geloven hun kamer te moeten afsluiten. Deze mensen zijn de arme man aanbevolen. Maar de mensen willen hun kennissen niet lastig vallen. Ze denken dat het minder schaadt, als de arme man hen lastig valt.

Zonder die ‘recommandaties’ zou je werkelijk niet weten waar je heen zou moeten zodra je het hotel hebt verlaten. Zo weet je ten minste welke richting je moet nemen, en het is misschien beter hoger te klimmen, want de hoop duurt langer hoe hoger de gerecommandeerden wonen. Maar op de eerste verdieping, zo schijnt het de arme man, wacht je gewoonlijk een teleurstelling.

Hij wil een dozijn potloden verkopen. Je moet niet denken dat je aan potloden meer verdient dan aan bij voorbeeld boordeknoopjes, en ze zijn bovendien moeilijk ‘af te zetten’. Als de arme man maar eenmaal een dozijn potloden zou hebben afgezet, zou hij kunnen zeggen dat hij ‘een transactie heeft afgesloten’. Maar nu hij alleen potloden per stuk verkoopt zegt hij tegen en van zichzelf, dat hij op de ‘detailhandel’ kan rekenen. En hij voegt er aan toe: tegenwoordig. De tijden zijn slecht, geen twijfel aan! Voor rijke mensen misschien. De arme man komt als het ware dichter bij hen, als hij ‘tegenwoordig’ zegt.

Maar deze donderdag schijnt betere tijden te willen inluiden. Want één ‘recommandatie’ heeft achttien potloden en zes boordeknoopjes gekocht en gezegd dat de arme man niet binnen twee maanden terug moet komen. Twee maanden zijn voor een welgesteld persoon een heel lange tijd: hij kijkt het in zijn agenda na. Dat is alles. Voor een arme man zijn twee maanden twee eeuwigheden. Als iemand een afspraak met hem zou maken, over twee dagen, morgen zelfs, hij zou het niet met zekerheid kunnen toezeggen. Je weet nog niet uit welke richting je vandaag naar huis zult terugkeren. De arme man weet nog niet of hij vandaag thuis zal komen. Hij gaat een bistro binnen, drinkt koffie en sopt er een croissant in. Hij geeft zich niet volledig over aan het genot, want hij is niet vergeten dat het vandaag donderdag is.

Toch is het een goede donderdag. Want nog voor dat de avond is gevallen - en in december heeft de dag weinig tijd en verdwijnt gauw - heeft de arme man zowaar drie paar dameskousen verkocht en een bestelling op drie overhemden (met vaste boord) in ontvangst genomen. Wie weet wat hij vandaag niet nog allemaal zou kunnen verkopen, als het maar niet alleen donderdag was, maar ook niet nog de negenentwintigste december. Op die dag moet de arme man namelijk ook naar de politie. Hij heeft een papier waar opgeschreven staat hoe hij heet en waar hij vandaan komt en waar hij woont. Maar er staat niet op hoe lang hij er kan wonen en waar hij heen mag.

Er wordt niets tegen hem gezegd. Hij wacht. Dan zet hij zijn koffertje neer en staat voor een loket, en een meneer zet meteen een stempel op het papier; zo vlug dat de arme man zou willen vragen of de meneer geen potloden nodig heeft. Maar hij bedenkt zich en gaat heen, de arme man. Wat wil hij nog meer? De kastelein kan hij betalen. Veertien dagen mag hij nog blijven. Een worstje, een stuk kaas, bier kan hij betalen. De arme man is van vertrouwen vervuld. En dat nog wel op een donderdag.

Hij rijdt naar huis, betaalt, klimt naar zijn kamer en gaat in bed liggen. Vandaag maakt hij niet eens licht: zo tevreden is een arme man.

Pariser Tageszeitung, 3 jan. 1939

Vertaling: Huib van Krimpen

Joseph Roth
De kinderen der ballingen

1

In deze tijd, dat dieren over mensen heersen en zij, blijkbaar om een wit voetje bij ze te krijgen, zich aaneensluiten in verenigingen ter bescherming van dieren, heeft het misschien niet veel zin over kinderen te spreken. In het bijzonder over de kinderen van de emigranten. Maar toch geloof ik dat er een klein kansje is dat enkele mensen, zelfs als ze liever over papegaaien en herdershonden zouden horen dan over vluchtelingen, nog niet in staat zijn onverschilligheid te koesteren jegens kinderen, die eenvoudigweg uit hun wieg zijn verdreven, zoals de ouderen uit hun huis. Misschien is het niet zonder nut eens te laten zien, dat een bepaalde categorie kinderen de vanouds bekende zogenaamde ‘onschuldige kinderblik’ niet meer heeft; de Medusa die ze hebben ontmoet heeft de uitdrukking in hun ogen veranderd.

Ik heb (maar al te vaak) gelegenheid met emigrantenkinderen samen te zijn. Soms kom ik ze tegen in de wachtkamer van de prefectuur van politie, waar zij die zoveel gezworven hebben eindelijk eens mogen wachten: om te worden aangewezen, uitgewezen, toegewezen, afgewezen, terugverwezen. Ik geef toe dat ik graag in dergelijke wachtkamers vertoef. Vanwege de kinderen, maar ook vanwege het leed, dat zich hier verzamelt. Pas de opgehoopte smart wordt draaglijk.

Aanvankelijk, toen ik begon met vertrouwd te raken met het leed dat de gastvrijheid veroorzaakt, had ik alle reden om te geloven dat de kinderen niets of maar heel weinig weten van het ongeluk dat hun ouders heeft getroffen. En juist vanwege hun onwetendheid hield ik meer van ze en beklaagde ze allen meer dan hun ouders. Je bent gemakkelijk geneigd te denken dat een onwetend menselijk wezen, een kind met de ‘onschuldige kinderblik’ dus, meer lijdt dan een volwassene die ziet en weet. Maar hoe groot was mijn verbazing toen ik de ervaring opdeed dat de kinderen meer wisten dat hun ouders! En hoeveel heftiger werd toen mijn verdriet om hen! Want is er iets dat smartelijker is dan het zien van *wetende* kinderen? Ze weten meer dan hun ouders. Ze zien zo scherp en onverbiddelijk, dat ik veeleer geloof dat de ouders een onschuldige kinderblik schijnen te hebben. Je kunt daaruit afleiden in wat voor tijd we leven! De kinderen weten - en zij die hen hebben grootgebracht schijnen argeloos naast hen. Zonder te beseffen hoe verschrikkelijk zij door het noodlot, dat zij zelf hebben voorbereid, zijn getroffen, staan ze naast hun wetende kinderen, wier onverbiddelijk oog al bijna niet meer een klacht jegens de misstappen van hun opvoeders uitdrukt, maar reeds vergiffenis.

In het volgende geef ik ten bewijze hiervan een gesprek weer, dat ik met de achtjarige zoon van een Oostenrijkse schoenmaker in de wachtkamer van de prefectuur van politie mocht voeren. De vader werd binnengeroepen voor een aanwijzing, afwijzing, uitwijzing of verwijzing. Hij vroeg me een oogje op het kind te houden.

2

‘Ken je al Frans?’ vroeg ik.

‘Bijna,’ zei hij. ‘Ik ben hier al drie maanden’.

‘Wil je hier blijven?’

‘Dat weet ik niet. Ik ben nog te klein om dat te beslissen.’

‘Waarom zijn jullie eigenlijk uit Wenen weggegaan?’

‘Om de rassenwetten. Mijn moeder is Joods.’

‘En waarom is je vader dan niet van haar gescheiden?’

‘Hij houdt van mijn moeder. Ik ook.’ (Langdurige stilte - dan:)

‘Dan komt voor!’

‘Heb je de Führer gezien?’

‘Ja.’

‘Hoe vond je hem?’

‘Bent u soms een spion?’

‘Welnee. Ik ben hier toch met je vader.’

‘Spionnen kunnen alles.’

‘Maar ik ben geen spion.’

‘Dat zeggen ze in Wenen allemaal, ook in Ottakring, daar hebben we gewoond.’

‘Wat zou je willen doen?’

‘Schieten het liefst.’

‘Waarop?’

‘Op de rotzakken.’

‘Waar vind je die?’

‘Overal. Misschien bent u er ook wel een.’

‘Zou je met mij mee naar het circus willen?’

‘Nee. Wie denkt er nu aan circus?’

Op dit ogenblik kwam de vader, de schoenmaker die - o wonder - van zijn vrouw hield, uit het bureau van de politieambtenaar. Hij had alleen een aanwijzing gekregen, geen afwijzing. Hij was opgewekt. In zijn ogen lag de ‘onschuldige kinderblik’, precies die kinderblik die, zodra hij zich meester maakt van de ogen van een volwassene, deze niet alleen tot dwaasheid verplicht, maar veroordeelt.

Hij gaf me een hand en bedankte me dat ik met hem mee was gegaan naar de politie. Plotseling kreeg ik het gevoel dat ik tegen hem moest zeggen: ‘Wees voorzichtig! Laat je zoon je bij de hand nemen!’ Maar ik zei alleen tegen de jongen: ‘U moet uw vader geen ogenblik alleen laten!’

‘Ja, dat weet ik,’ antwoordde hij. En hij gaf me een knipoog, klein, tenger, een jongetje - en een grijsaard.

3

Zojuist zie ik in sommige kranten een foto: een Engels kind dat beweerdelijk sinds tien uur op Chamberlain en zijn vrouw heeft staan wachten, komt in de middag eindelijk aan de beurt om het echtpaar te begroeten en de minister-president uit naam van de Engelse kinderen te danken voor zijn vredesmissie naar Duitsland. Het is een allerliefst klein Engels meisje.

God behoede het voor het weten, dat het achtjarige zoontje van mijn Oostenrijkse schoenmaker heeft getroffen.

Die Zukunft (Parijs) 12 oct. 1938

Vertaling: Huib van Krimpen

Martin Mooij
Anna Seghers

Kennismaking. De eerste, die mij een boek van Anna Seghers te lezen gaf, was de dichter Freek van Leeuwen. Dat boek heette *Aufstand der Fischer von St. Barbara* en het behelsde de geschiedenis van een staking van arme vissers, die door hun reders werden uitgebuit. De staking werd een opstand, die uiteindelijk door militairen op bloedige wijze werd neergeslagen. De schrijfster koos in haar verhaal duidelijk partij voor de vissers, zij gaf aan hoe deze opstandige mensen in hun gemeenschappelijke strijd samengroeien tot een collectief, hoe de solidariteit het belangrijkste wapen wordt en hoe zelfs de nederlaag het vertrouwen in de eigen kracht versterkt.

Aufstand der Fischer von St. Barbara was in 1928 verschenen - en met de Kleistprijs bekroond -, ik las het pas meer dan twintig jaar later en ik voel mij er nu, na weer meer dan dertig jaar, nog altijd bij betrokken. In ieder geval droeg het lezen van dat boek indertijd bij mij bij tot een zekere vorming, ook tot het besef van het bestaan van klassentegenstellingen en de noodzaak van een klassenstrijd. Dat besef is in de loop der jaren wat genuanceerder geworden, je leert nu eenmaal meer te relativeren en soms ook anders te gaan zien, maar de leeservaring van toen is gebleven.

Van Freek van Leeuwen kreeg ik ook nog de verhalenbundel *Auf dem Wege zur amerikanischen Botschaft*, waarin het in het titelverhaal gaat om een protestdemonstratie tegen het over Sacco en Vanzetti uitgesproken doodvonnis. De demonstranten worden door de politie uit elkaar geslagen, er stroomt ook bloed. Alweer een verhaal, dat zeker indruk op mij maakte, al had ik dan toch moeite met de manier waarop Anna Sehghers het thema had uitgewerkt. Dat gold ook voor de andere verhalen, zoals voor ‘Grubetsch’, toen in mijn ogen ‘alleen maar’ de studie van een psychologisch geval. En in het verhaal ‘Die Ziegler’ was het een meisje, dat de communistische partij moest symboliseren of zoiets, dat probeerde de vrouwelijke hoofdpersoon uit haar eenzaamheid en verdriet te verlossen. Er was ook iets religieus in: grootste daden, lijden en de moed om voor een overtuiging te sterven.

Van de schrijfster Anna Seghers wist ik niet veel, alleen dat zij een emigrante was geweest. Maar dat waren meer Duitse schrijvers geweest, wier werk ik in die eerste naoorlogse jaren leerde kennen. Wat dat betreft kreeg ik door De Vlam - socialistisch weekblad voor vrijheid en cultuur, bovengrondse voortzetting van de illegale Vonk - een goede leerschool. Met het werk van Anna Seghers hield ik mij daarna heel lang nog slechts incidenteel bezig. Er hing zoveel aan de boom van de literatuur. Pas in een later stadium kreeg ik weer met haar proza te maken.

Biografische notitie. Anna Seghers is heel spaarzaam met haar persoonlijke gegevens. In haar proza spreekt zij zich nauwelijks over zichzelf uit, behalve dan in het verhaal ‘Ausflug der toten Mädchen’ (1946), waarin onverhuld persoonlijke, biografische en pychische ervaringen worden prijsgegeven. Haar terughoudendheid blijkt ook uit haar pseudoniem. Anna Seghers wist op haar 20e, toen zij kunstgeschiedenis en sinologie studeerde, dat zij alleen maar wilde schrijven. ‘Er waren daarbij twee lijnen: vertellen wat mij bezighield en de bontheid van sprookjes. Dat zou ik het liefste hebben verenigd, maar ik wist niet hoe.’

‘Die twee lijnen’, schrijft haar Oostduitse collega Christa Wolf in *Lesen und Schreiben* (1972), ‘zijn zoals je in heel haar werk kunt lezen, vaak verenigd: legendarische elementen in realistische verhalen, heel reële in sagen en sprookjes

- ze kunnen ook samengewerkt hebben in dat vroege, wilde zeeliedenverhaal, waarin de held een Nederlandse kapitein was, die Seghers heette en van wie de schrijfster een kleindochter heette te zijn. Dat is zij dan ook tot op heden gebleven. In “Bei Anna Seghers' (*Lesen und Schreiben*) laat Christa Wolf haar zeggen: “Ik moest hem toch ook een naam geven. Op zoek naar een Hollandse naam kwam ik op Seghers, dat is een graficus uit de tijd van Rembrandt. (...) Nu moest ik het verhaal ook nog ondertekenen en toen vond ik dat ik als kleindochter van die oude baas ook Seghers moest heten”. Zuiver toeval, zegt Christa Wolf, als je niet weet dat zij - Anna Seghers - als kind verschrikkelijk veel hield van de zee en huilde en brulde als ze er thuis 's zomers eens een keer niet naar toe zouden gaan; dat zij de Belgische en Hollandse vissers van jongsaf kende; dat zij haar dissertatie had geschreven over het thema “Jude und Judentum im Werke Rembrandts”... Van dat soort zijn in haar leven de “toevallen”.'

Netty Reiling, zoals zij volgens de burgerlijke stand heet, werd op 19 november 1900 in Mainz geboren. Zij komt uit een intellectueel, joods gezin. Al in haar studententijd ontmoette zij emigranten, die om politieke of andere redenen uit hun landen moesten vluchten en dat bleek van invloed op haar politieke ontwikkeling. In 1925 trouwde zij met de uit Hongarije geëmigreerde socioloog en publicist Laszlo Radvanyi en in 1928 werd zij lid van de communistische partij, hetzelfde jaar, waarin de ‘Aufstand der Fischer von St. Barbara’ verscheen. Bij de literaire kritiek was zij toen nog volstrekt onbekend, al had zij al verhalen als feuilleton gepubliceerd. Anna Seghers gold als een ontdekking, men wist echter aanvankelijk nog niet of het nu een man of een vrouw was.

Zij was al gauw actief in de revolutionaire schrijversorganisaties en liet van haar overtuiging ook blijken in haar werk. In 1933, na de machtsovername, werd zij aangehouden, maar na een verhoor weer vrijgelaten. Zij wist met haar kinderen naar Frankrijk te vluchten, was in de eerste periode van haar ballingschap lid van de redactie van het tijdschrift Neue Deutsche Blätter (Praag), nam deel aan drie Internationale Schrijverscongressen voor de Verdediging van de Cultuur (1935, 1937 en 1938) en werkte voor het anti-fascistische Volksfront. In 1940 vluchtte zij voor de Duitsers uit, eerst naar het onbezette deel van Frankrijk en vervolgens naar Mexico. In 1947 keerde zij terug naar Duitsland en vestigde zich in Oost-Berlijn.

Anna Seghers speelde daarna een leidende rol in de Wereldvredesbeweging, maakte verschillende grote reizen, o.a. naar de Sowjet-Unie en China, en werkte voorts aan een omvangrijk literair oeuvre. Op haar naam staat een tiental romans. Verder omvat haar verzamelde werk vier bundels verhalen, twee banden essays, opstellen en toespraken, enz. Enkele boeken van haar werden verfilmd.

Als schrijfster en vertelster komt zij heel dicht bij de werkelijkheid. Een voorbeeld. Toen haar roman *Die Toten bleiben jung* verschenen was, kreeg zij een brief van een vrouw, die zij vluchtig kende. Ook haar zoon. Die zoon was aan het eind van de oorlog precies zo doodgeschoten als vroeger zijn vader, ze waren alletwee communisten. In uw boek hebt u hen allebei zeker bedoeld, had de vrouw geschreven. Maar hoe wist u alles zo precies? Anna Seghers vertelde hierover aan Christa Wolf dat zij het er koud van had gekregen.

In de romans en verhalen zijn de helden vaak eenvoudige mensen. Geloof in de eigen zaak en een haast religieus of mystiek aandoend vertrouwen komt men vooral in het vroege werk vaak tegen. Anna Seghers heeft in haar lange leven voor een groot oeuvre gezorgd. Zelf zegt zij er echter over: ‘Overigens, dat wat ik heb gemaakt, niet bijzonder veel, niet bijzonder weinig, is alleen maar tot stand gekomen omdat ik er iedere dag een beetje aan hebt gewerkt...’

Emigratie. In 1932 publiceerde Anna Seghers haar eerste roman: *Die Gefährten.* Anders dan in *de Aufstand der Fischer von St. Barbara*, waarin het niet goed mogelijk is te bepalen waar en wanneer de opstand heeft plaatsgevonden, staan tijd en locaties in dit boek wel vast. Het gaat hier om het lot van Hongaarse, Poolse, Italiaanse, Bulgaarse en Chinese communistische revolutionairen in de periode van 1919 tot 1929. Het is hen niet te doen om een hoger loon, maar om de verandering van de wereld. Zij zijn nog in de ban van de Russische revolutie. Maar overal worden zij door de machthebbers op een barbaarse wijze gefolterd en vermoord of tot een vlucht naar het buitenland gedwongen.

In Duitsland verscheen het boek op de vooravond van de machtsovername door Hitler. Daardoor hebben de romanfiguren iets van martelaren en worden hun lot en strijd bijna van die al gesignaleerde religieuze en mystieke betekenis. Ondanks alle nederlagen moet het communisme winnen. Een overtuiging, die helemaal niet zo ongebruikelijk was in die dagen in Duitsland.

Een jaar later moest Anna Seghers zelf vluchten. Ze ging naar Parijs. Haar eerste boek in ballingschap was *Der Kopflohn. Roman aus einem deutschen Dorf in Spätsommer 1932* (1933). Hoofdpersoon is een jonge arbeider, die door de politie wordt gezocht. Uiteindelijk wordt hij verraden en gevangengenomen. Het boek geeft een goede indruk van de politieke en sociale structuur van het Duitse platteland in die tijd. Ook wordt de vraag gesteld hoe de Nazi's de macht aan zich konden trekken en wat de oorzaken waren van de catastrofe in 1933. In dit boek is er dus sprake van een nationaal aspect.

Dat is ook het geval in de roman *Der Weg durch den Februar* (1935), die de Oostenrijkse arbeidersopstand van februari 1934 tot thema heeft. Uit de vele personen in dit boek komt tenslotte de arbeider Willaschek het duidelijkst naar voren. Nu eens staat hij aan de kant van de sociaal-democraten, dan weer aan die van de communisten, zonder nu echt goed te weten wat ze precies willen. Dat dringt pas tot hem door wanneer hij na de mislukte opstand tegen de regering Dolfuss voor de rechter staat. Hij wordt ervan beschuldigd tijdens de straatgevechten een gendarme te hebben neergeschoten en hoort twaalf jaar tegen zich eisen. Hij roept dan alleen maar: ‘Wij zullen de rechters van morgen zijn’ en ergert zich dat hij dat niet hard genoeg geroepen heeft. In deze roman zocht Anna Seghers naar een wat experimentele schrijfwijze, er is sprake van invloeden van film en fotomontage, en het is ook allemaal niet zo erg gelukt. Maar net als in *Der Kopflohn* gaat het ook hier om een nationaal thema.

De omvangrijke roman *Die Rettung* (1937) is traditioneler van structuur. Daarin wordt eigenlijk de vraag gesteld waarom het de Duitse arbeidersklasse niet is gelukt het fascisme te verhinderen. Centraal staat hier de biografie van de mijnwerker Bentsch, die na een mijnongeluk tijdens de crisis werkloos wordt, aanvankelijk gedemoraliseerd raakt, maar uiteindelijk toch zijn weg vindt naar het verzet tegen de Nazi's. Tegelijkertijd is het ook de geschiedenis van de noodlottige verdeeldheid van de Duitse arbeiders. Ook Bentsch blijft lang passief. Hij weet wat solidariteit is, hij kent de klassentegenstellingen, maar het heeft tijd nodig voordat hij de weg naar het illegale verzet vindt.

In die tijd was Anna Seghers in Parijs actief in de strijd tegen het nationaal-socialisme. Ze werkte in antifascistische organisaties voor kunst en cultuur, sprak op schrijverscongressen in Moskou, Amsterdam en Madrid en ze bleef ook schrijven. Bij voorkeur in een café. Haar schrijver-collega Manès Sperber herinnert zich hoe zo haar beroemdste boek, *Das Siebte Kreuz*, ontstond;

> In een intussen verdwenen ordinaire kroeg was zij vlijtig aan het schrijven. De vele vlug wisselende gezichten, de gesprekken aan de tafeltjes naast haar, het soms plotseling opkomende en snel wegstervende lawaai - dit alles zou haar hebben moeten storen en afleiden. Maar het had een tegengestelde werking, het isoleerde haar als een muur van de wereld.

Haar lotgenoot Bruno Frei hierover: ‘Vaak verdween zij op raadselachtige wijze. Ik zocht en vond haar. In een café in een voorstad zat ze dan in de herrie van bierdrinkende chauffeurs aan een tafeltje en beschreef de blaadjes van een schoolschrift.’

In *Das Siebte Kreuz* wordt de vlucht geschilderd van zeven gevangenen uit het concentratiekamp Westhofen, kort voor de Tweede Wereldoorlog. In de zeven daaropvolgende dagen wordt er op hen gejaagd door een perfect functionerend achtervolgingsapparaat. Zes vluchtelingen worden gegrepen en aan de kruisen gehangen, die voor hen zijn opgericht. Eén kruis blijft leeg, één vluchteling weet Nederland te bereiken.

Maar deze roman, hoe spannend ook, is meer dan de geschiedenis van zeven mensen van wie er één het vege lijf weet te redden. Het is tegelijkertijd een stuk Duitse historie, omdat al die mensen in de Duitse dorpen en steden voor de keuze worden gesteld de voortvluchtigen te helpen of hen aan de Nazi's uit te leveren.

De roman heeft overigens ook een eigen verhaal. Toen de Duitse troepen in 1940 naar Parijs kwamen, was *Das Siebte Kreuz* voltooid. Het scheen echter alleen maar geschreven om zo snel mogelijk te worden vernietigd. De hospita, die haar onderdak verleende, wilde niet dat er ook maar iets aan de schrijfster en haar werk zou herinneren. Anna Seghers verbrandde zelf het laatste exemplaar van haar manuscript. Maar een kopie werd door een Franse leraar gered. Enkele jaren later, in 1942, veroverde *Das Siebte Kreuz* vanuit Amerika de wereld. Het boek bereikte daar een miljoenenoplaag en het werd in 1944 verfilmd. Het maakte de schrijfster in de laatste jaren van haar ballingschap financieel onafhankelijk.

Anna Seghers moest vluchten uit Parijs, samen met haar twee kinderen. De eerste poging mislukte echter, ze moest zich verborgen houden. Maar in die tijd had ze ook ontmoetingen met Duitse soldaten. Zelf zegt zij daarover in een artikel ‘Deutschland und wir’ (Freies Deutschland, Mexico, D.F., november 1941):

> Het vreemde aan die gesprekken was de indruk van een gezonde jonge, binnen zijn eigen kleine persoonlijke sfeer volstrekt normaal denkende man, die men in een waanzinnig wereldbeeld had opgevoed, dat hij nooit aan zijn ervaringen testte.

Ze sprak met de soldaten over hun gewone leven, maar als de oorlog ter sprake kwam, haalden ze Hitlers foto uit hun zak. Zo werden ze ook gevonden op de slagvelden, met het portret van Hitler op hun hart. Er waren er ook, die vonden dat ‘alles was toegestaan’. In de ogen van Anna Seghers belichaamden zij meer het fascisme dan de jongens die voor hun Führer gingen sterven.

> Voor hen was de oorlog, die de uiterste consequentie van het fascisme is, werkelijk de uiterste mogelijkheid, hen door het fascisme gegeven, zich Herren te voelen, zwakkeren in

> de buik te trappen, arme volkeren te minachten omdat die zich lieten overwinnen.

Er waren er ook, die Hitler met Duitsland identificeerden en die vonden dat je je land niet in de steek kon laten. Anderen, die eigenlijk geen standpunt hadden, maar zich overwinnaars voelden, terwijl ze thuis nog niet eens de kleinste loonstrijd hadden gewonnen. Die thuis overbodig waren, golden nu als dringend nodig, met lijf en ziel. ‘... die in Duitsland niets van sociale gelijkheid hadden gezien, zagen plotseling de onloochenbare gelijkheid voor de dood...’ Er waren er, die terugwilden naar hun gezin, naar hun werk en die hun angst, walging en doodsangst uitspraken. En:

> In een dorp bij Parijs viel een soldaat luidkeels Hitler vervloekend op de straat. Hij had zojuist met verlof zullen gaan, toen kwam het bericht van de dood van zijn vrouw bij een luchtaanval. Zijn vloek was misschien de eerste luide vloek in het Duitse leger.

Anna Seghers slaagde er tenslotte in te vluchten. Met behulp van vrienden kwam zij in het onbezette deel van Frankrijk. Eerst in Pamiers, bij een hospita die waarzegster was. Daar schreef zij het verhaal ‘Weisse Hochzeit’, over een huwelijk dat alleen voor de schijn wordt gesloten om de bruid aan papieren te helpen, die je alleen maar krijgt als getrouwde vrouw. Het manuscript van dit verhaal is verloren gegaan, maar de geschiedenis herhaalt zich nog iedere dag.

In Marseille moest Anna Seghers op haar ‘transit’ wachten, een magisch woord voor duizenden vluchtelingen, die daar waren samengestroomd. Met hen deelde zij de ‘tot in het absurde opgevoerde ervaringen met de hersen- en gevoelloze bureaucratie.’ Maar zij kon er een boek over schrijven: *Transit.* Zelf zegt zij hierover:

> Het boek is in Marseille ontstaan, waarschijnlijk in de daarin genoemde cafés als ik te lang moest wachten in de wachtkamers van de consulaten, vervolgens op schepen, ook toen ik geïnterneerd was op eilanden, op Ellis Island, en het slot in Mexico.

Transit is het verhaal van een jonge Duitse monteur, die uit een concentratiekamp is gevlucht, over de Rijn is gezwommen en aanvankelijk een min of meer veilig heenkomen in Frankrijk heeft gevonden. Maar als de Duitsers in Parijs zijn wil hij ook weg naar het Zuiden. Hij neemt een koffer mee van een landgenoot, die zelfmoord heeft gepleegd maar die hij nooit heeft gekend. Hij komt echter wel ongewild in het bezit van de papieren en van een manuscript van die dode. Dat leidt tot verwikkelingen en ook tot een merkwaardige liefdesgeschiedenis van twee mannen - de monteur en een eveneens gevluchte Duitse arts - voor een jonge Duitse vrouw, die wanhopig blijft zoeken naar en wachten op haar man - de in Parijs overleden schrijver. Maar daarnaast is *Transit* de roman van het wachten op visa en transits, van wachten op schepen die niet vertrekken, van vergunningen die men niet krijgt. Hoe men er zich ook tegen verzet, altijd wordt men het slachtoffer van bureaucratie en willekeur. *Transit* doordringt de lezer van wat dit wachten en leven voor emigranten en ballingen is.

Eigenlijk is de monteur helemaal niet zo principieel, eigenlijk wil hij Marseille niet eens verlaten. Het is hem meer te doen om Marie, die vaak even nabij als onbereikbaar is. Als hij tenslotte met de papieren van de dode zou kunnen vertrekken, blijft hij. Hij overweegt zelfs in het Franse verzet te gaan.

Dit slot van de roman doet wat merkwaardig aan. Het is duidelijk dat de schrijfster het na het monsterverdrag tussen Hitler en Stalin moeilijk moet hebben gehad met haar communistische overtuiging. Door het wat geforceerde slot probeert zij bij haar politiek geloof te blijven.

Na Marseille wordt Mexico City zes jaar lang een verblijfplaats voor Anna Seghers. Daar schrijft zij de novelle *Der Ausflug der toten Mädchen* (1943). In de beschrijving van een schooluitstapje uit de jeugd van de schrijfster vindt men de latere levensloop van de leerlingen en leraren in het Derde Rijk. Hier gaat het vooral om de eigen ervaringen en gedachten en de vraag hoe mensen zo konden veranderen. De compositie en stijl van deze novelle zijn heel knap, de geschiedenis alleen maar waar. De Duitse criticus Marcel Reich-Ranicki spreekt in dit verband van een soort pendelbeweging: tussen de tijd van de Eerste en de Tweede Wereldoorlog, tussen terugblik en anticipatie, droom en wakker zijn.

Duitsland. In 1947 keerde Anna Seghers terug naar Duitsland, naar Oost-Berlijn.

> Er is mij vaak gevraagd waarom ik na de oorlog naar dit deel van Duitsland, dat indertijd de Sowjet-zone was, ben gegaan en niet naar mijn geboortestreek aan de Rijn. Daarop antwoord ik: Omdat ik hier de weerklank heb, die een schrijver hebben wil. Omdat er hier een nauwe samenhang bestaat tussen het geschreven woord en het leven. Omdat ik hier kan uitdrukken waarvoor ik geleefd heb.

Dat is duidelijke en niet mis te verstane taal, het is ook van invloed geweest op de receptie van het werk van Anna Seghers in het Westen, met name in de Bondsrepubliek.

In de DDR verscheen in 1949 de roman *Die Toten bleiben jung.* Aan dit boek was zij al in Mexico begonnen, in dezelfde tijd dat zij oo aan een aantal verhalen werkte. Wat dit boek betreft bestaat er ook een relatie met *Der Ausflug der jungen Mädchen.* Er wordt een periode van dertig jaar Duitse geschiedenis - te beginnen in 1919 - in verwerkt. *Die Toten bleiben jung* is wel typerend genoemd voor het werk dat Anna Seghers in de DDR heeft geschreven. Verschillende critici hebben met dit boek moeite gehad. Men vond dan de figuren te clichématig, ze bleven te zeer binnen hun eigen maatschappelijk bepaalde grenzen: de industrieel steunt natuurlijk Hitler, de Baltische baron is een oplichter, de sociaal-democratische arbeider is door zijn partij op een dwaalspoor gebracht, maar de communistische functionaris is zoals hij moet zijn en de zoon van de vermoorde arbeider vecht in het anti-fascistische verzet. Reich-Ranicki zegt er nog wel meer over, maar hoe je het ook draait of keert: ‘Die Toten bleiben jung’ is een goede roman en de lezer krijgt er toch een beeld door van wat er in Duitsland is gebeurd.

Na dit boek heeft Anna Seghers nog verschillende verhalenbundels gepubliceerd: *Die Linie* (1950); *Die Kinder* (1951); *Der Mann und sein Name* (1952); *Der erste Schritt* (1953); *Der Bienenstock* (1953); *Brot und Salz* (1958). Ik heb ze lang niet allemaal gelezen en eigenlijk spijt mij dat. Het proza van Anna Seghers heeft op mij vaak een grote indruk gemaakt. Het is mogelijk dat haar taal van na de oorlog droger is geworden, kaler, misschien ook directer. In 1956, op het congres van de Schriftsteller der DDR, heeft zij gezegd:

> Er is geen pakkende fabel denkbaar zonder conflicten. Alle boeken, die mensen boeien, boeien door de fabel, door de conflicten, waarop de fabels berusten... Alleen in het conflict kan de beschreven individuele mens zijn karakter onthullen, al zijn particuliere en maatschappelijke relaties... In onze boeken (komt) misschien helemaal geen echt conflict tot stand, maar een schijnconflict, vaak geen echte ontwikkeling, maar een schijnontwikkeling, zodat de lezer koud blijft. (...) Je herkent ogenblikkelijk, zoals in de mysteriespelen uit de Middeleeuwen de engelen

> aan hun vleugels en de duivels aan hun horens. En de personen handelen zoals dat bij hun insigniën past.

Wellicht is het soms ook van toepassing op het werk van Anna Seghers, maar zij is tegelijkertijd zo'n knappe auteur dat zij ook kritische lezers blijft boeien.

Het is niet nodig alle titels van deze schrijfster te vermelden. Misschien moet de roman *Die Entscheidung* (1959) nog wel worden genoemd, die als plaats van handeling Russische zone en de DDR heeft in de periode van 1947 tot 1951, maar ook West-Duitsland, Amerika en Frankrijk. Alweer een omvangrijk boek en met zoveel personen, dat het je moeite kost om ze uit elkaar te houden. Die moeite moet het ook Anna Seghers hebben gekost, want het is haar niet gelukt tot een goed compositorisch geheel te komen. In fragmenten blijft de roman echter wel boeien, vooral ook wanneer zij haar visie geeft op het ronselen van ingenieurs en andere technische experts in de DDR lieden uit het Westen.

Anna Seghers in het Westen. Er is in de jaren '50 en '60 in de Bondsrepubliek nogal wat te doen geweest om Anna Seghers of anders gezegd: haar werk is daar in die periode bepaald niet gepropageerd. In Die Horen (no. 124, december 1981) vindt men hierover in een goed gedocumenteerd essay van Friederike Hassauer en Peter Roos enkele boeiende details. Toen zij in 1970 hun eindexamen gymnasium deden, gebeurde dat zonder dat zij ooit één regel van Anna Seghers hadden gelezen. Ze kenden niet eens haar naam. Pas in de studentenbeweging leerden zij dat werk kennen. Voor die tijd werd het opzettelijk ver van hun gehouden.

Het ging echter verder. Toen in 1962 *Das Siebte Kreuz* bij Luchterhand zou verschijnen, brak er een storm van protesten los. Anna Seghers had niet tegen de bouw van de Muur geprotesteerd, zij had niets voor haar gearresteerde collega's gedaan, zij had zich laten onderscheiden in de communistische landen, zij was ‘één van de vermogendste persoonlijkheden van de DDR’. Volgens Friederike Hassauer en Peter Roos werd Anna Seghers tot ver in de jaren '60 uit de Duitse schoolboeken gehouden.

Intussen is haar verzameld werk natuurlijk wel in de Bondsrepubliek verschenen, maar als ik het goed begrepen heb is Anna Seghers nu eindelijk zoiets als ereburger van haar geboortestad Mainz. SPD en FDP hebben samengewerkt in deze kwestie. ‘Wij willen vrede sluiten met het meisje Nettie Reiling uit Mainz dat niet zo wil leven als wij, dat echter onze taal spreekt’, heeft de fractievoorzitter van de FDP in de herfst van 1981 gezegd. Maar het moet slechts een half eerbetoon zijn geweest. De CDU was tegen: ‘De actieve communiste woonde in een onrechtsstaat, waarin dagelijks mensenrechten geschonden worden; zij had voor deze staat propaganda gemaakt, hem verdedigd en voor een deel het systeem verheerlijkt.’

Laat ik het zo zeggen: Ik geloof niet dat ik nu het politieke standpunt van Anna Seghers deel. Ik heb grote moeite met een regime dat - om maar iets te noemen - aan zijn auteurs (ik heb het nu niet over de 81-jarige Anna Seghers) de mogelijkheid onthoudt zich uit te drukken op de wijze, dat zij nodig achten. Ik voeg daaraan toe dat het schrijvers zijn geweest als Anna Seghers die ertoe hebben bijgedragen dat die nieuwe - en nu weer niet toegestane-literatuur -getuige de 27 auteurs die na Wolf Biermann de DDR hebben (moesten) verlaten - mogelijk hebben gemaakt. Met alle voorbehoud wat dit betreft, zie ik in Anna Seghers een van de grote Duitstalige auteurs van deze eeuw. Haar literatuur staat boven de spanningen van deze tijd. Met romans als *Das Siebte Kreuz* en *Transit* heeft zij ons werk geschonken van een universele waarde. Mensen als Friederike Hassauer en Peter Roos hebben er in de Bondsrepubliek tot na 1970 op moeten wachten voor zij van het werk van Anna Seghers kennis konden noemen, naar zij zeggen met rode oortjes. Misschien moet ik toch blij zijn dat ik het zoveel eerder leerde kennen.

vervolg van pag. 11

ten, die eerst naar ons land gevlucht waren, maar hier geen asylrecht konden verwerven, in haar gebied op te nemen, waar het asylrecht beter gehandhaafd wordt. Ieder land heeft de plicht zelf voor zijn eigen toevlucht-zoekenden te zorgen. Geen land heeft het recht, als iemand op haar gebied gastvrijheid gezocht heeft, achtervolgd als hij wordt door zijn fascistische tegenstanders, deze opgejaagde heimelijk over een andere grens af te schuiven.

De vorige maand is dan ook overeengekomen tussen de Belgische en onze Regering, dat België de vluchtelingen, die Nederland dit laatste jaar heimelijk over de Belgische grens heeft geleid, naar ons land terug zal voeren. Van Belgisch standpunt bezien begrijpelijk en te billijken. Maar voor de personen zelf, die dit treffen zal, allerminst aangenaam. Waren zij in België vrij en genoten zij daar asylrecht, er is sprake van, dat zij bij terugkeer in Holland (hun aantal wordt voorlopig gesteld op 29) opgesloten zullen worden zonder uitzicht op spoedige invrijheidstelling. Waarschijnlijk zal het fort Honswijk daartoe wederom in gebruik worden genomen. In ons land is *asylrecht dus: opgesloten worden voor onbepaalde tijd in een concentratiekamp!*

We meenden juist te mogen verwachten, dat de nieuwe Minister van Justitie in dezen onze historische roem een weinig meer indachtig zou zijn. Na maandenlang voorarrest zijn toch onlangs eerst Lauer en Müller, later Meister en nog enigen onder zekere (vrij zware) voorwaarden in vrijheid gesteld, echter met de bepaling, dat zij binnen zekere, soms zeer korte, termijn ons land verlaten moeten hebben.

Maar waarheen? Alleen de duitse grens staat voor hen open! Mogen wij één opgejaagden anti-fascist hiertoe veroordelen?

Geen asylrecht bestaat in ons land, verklaart men van regeringswege. Echter ook de regering heeft haar geweten. En dat geweten zijn wij. Dat deze toestand onbevredigend is, beseft de Regering zelf ook; getuige de instelling van de regerings-commissie-Donner. Men merkt van deze commissie echter niets, men merkt niets van haar, tenzij wij, het geweten der Regering, haar wekken. Openen wij onze ogen en zien wij de toestand in al haar ermbarmelijkheid! Overtuigen wij ons ervan, dat deze toestand dringend veranderd moet worden. Denken wij ons in het lot van deze mensen, mensen als wij, welk lot morgen ons kan treffen!

Het zijn vaak de besten, die Duitsland hebben moeten ontvluchten, de dragers van de duitse cultuur in al zijn grootheid en veelzijdigheid. En ieder mens heeft het recht, als mens te kunnen leven!

Doen wij Nederland zijn oude roem weer waardig zijn, dat het steeds een gastvrije schuilplaats biedt aan hen, die om hun gewetenswille vervolgd en opgejaagd worden. Zelfs in de vroegste tijden hebben de landen asylrecht gekend en in praktijk gebracht. De democratie en de vooruitgang, vroeger zowel als nu, gaan ongetwijfeld ten gronde, als zij de verdedigers van hun hoogste principes niet bescherming verlenen en in staat stellen te leven. Het gaat niet om het leven en de vrijheid van dezen alleen, het gaat om het leven en de vrijheid van ons allen.

Anna Seghers
Transit
Een fragment

Vertaling: Martin Mooij

Met door de mistral vertrokken gezichten verdrongen de mensen elkaar in de wachtkamer van het Amerikaanse consulaat. Hier was het tenminste warm. Sinds een paar dagen was ook nog een bittere kou de ellende van de reizigers in spé komen vergroten.

De portier van de kanselarij van het consulaat van de Verenigde Staten stond, zo sterk als een bokser, achter de met dossiers beladen tafel, die de toegang tot de trap versperde. Hij had met een kleine beweging van zijn machtige borstkas het hele schrale zootje reismaniakken, dat deze morgen door een ijzige windvlaag naar de Place Saint-Ferréol was gedreven, de deur uit kunnen duwen. Als kalk lag de poeder op de van kou verstijfde gezichten van de vrouwen, die niet alleen zichzelf en hun kinderen, maar ook hun mannen hadden opgedoft om reeds in de ogen van de portier genade te verkrijgen. Hij duwde zo nu en dan met zijn geweldige heup de met dossiers beladen tafel opzij, zodat er een spleet vrij kwam, een oog van de naald, waardoor een bevoorrechte transitair de trap op mocht.

Zonder zijn zonnebril kon ik de dirigent nauwelijks weer herkennen. De ijzige mistral van de laatste dagen had hem volkomen afgetakeld, voor zover een mistral een skelet nog kan aftakelen. Hij had echter een keurige scheiding in zijn haar, hij beefde van vreugde. ‘U had eerder moeten beginnen. Ik zal vandaag het consulaat met mijn transit verlaten.’ Hij drukte zijn ellebogen stijf tegen zich aan, opdat zijn zwarte jasje in het gedrang niet in de knoei zou komen.

De wachtenden werden plotseling razend. Mijn eigen buurvrouw uit het hotel, in haar bonte kledij, kwam onverschillig binnenlopen met haar twee doggen aan strak getrokken riemen. Maar de portier, die allang wist, dat zij een streepje voor had bij de consul, baande voor haar onmiddellijk een doorgang tussen de tafel en de trap met een stompzinnige eerbied, alsof die twee honden de door toverkracht veranderde borgen waren. Ik had van die kleine bres geprofiteerd en sprong de hondenvrouw na. Ik wierp de portier mijn aanmeldingsformulier toe, Seidler, bijgenaamd Weidel. De portier begon al te brullen, toen hij zag hoe de honden mij begroetten als een oude bekende, waarna hij mij liet opstijgen naar de regionen van de consulaatssecretarissen.

Ook hier waren weer wachtkamers. De honden joegen hier boven een stuk of zes kleine joodse kinderen de stuipen op het lijf. Die verdrongen zich om hun ouders en hun grootmoeder, een gele stijve vrouw, die zo oud was dat zij niet door Hitler maar reeds door het edict van keizerin Maria Theresia uit Wenen was verdwenen. Om te constateren wat dit lawaai te betekenen had, verscheen uit een van de deuren van het consulaat een jongedame, die stellig de hele oorlog, de hele verwoesting van de aarde op een wolkje zwevend had doorgebracht, zo teer en rose was haar gezicht. Zij begeleidde glimlachend en met haar vleugels fladderend de hele familie, die echter benauwd en somber bleef, naar het bureau van de consul. Ik voelde in mijn besmetting met de transitmanie, in mijn eigen beneveling van visumbezetenheid een paar ogen op mij gevestigd. Ik vroeg mij af waar ik die man al eens eerder had ontmoet, die mij nu rustig stond op te nemen, omdat hij de andere wachtenden al gemonsterd had en op het ogenblik niets beters te doen had. Hij had zijn hoed in de hand - Ik had gisteren op het reisbureau niet kunnen waarnemen dat hij bijna kaal was. Wij begroetten elkaar niet. Wij glimlachten alleen maar spottend naar elkaar, omdat wij er allebei immers van overtuigd waren dat wij elkaar goedschiks of kwaadschiks als medetransitaires nog wel honderd keer moesten tegenkomen, omdat hierdoor onze levens nu eenmaal met elkaar waren vervlochten, zelfs tegen onze neiging en tegen onze wil en zelfs tegen het noodlot in. Toen kwam ook mijn dirigentje. Hij had rode vlekken op zijn kaken. Zijn knokkeltjes trilden. Hij telde de foto's af, waarbij hij ons voortdurend verzekerde: ‘In het hotel waren het er twaalf, ik zweer het u’. Mijn buurvrouw uit het hotel maakte van de gelegenheid gebruik haar honden te borstelen.

Ik schaam mij het te moeten bekennen: Mijn hart klopte toen bang. Ik lette een tijdlang niet meer op de mensen, die na mij een voor een, met dunne adem, deze tweede hogere wachtkamer binnentraden. Ik dacht: Hoe die man, die ze consul noemen, er ook mag uitzien, hij heeft macht over mij, dat is zeker. Weliswaar is zijn macht om te binden en te ontbinden slechts tot zijn eigen land beperkt. Maar als hij mij nu het Amerikaanse transit weigert, dan ben ik gebrandmerkt als een mislukte transitaire, gebrandmerkt voor alle ambtenaren in deze stad en voor alle consulaten. Dan zal ik opnieuw moeten vluchten en nog voordat ik haar gewonnen heb, mijn liefste moeten verliezen.

Maar toen de naam Weidel werd afgeroepen, werd ik rustig. Ik was niet bang meer voor een mogelijke ontmaskering, niet bang meer voor een weigering. Ik voelde de onmetelijke, de nimmer in te halen afstand, die deze opgeroepen man van de consul scheidde, die, van vlees en bloed, dor het ene, dun het andere, achter zijn bureau zat. Ik stond, alsof ik buiten mijzelf was getreden, nieuwsgierig toe te kijken bij deze geestenbezwering, die reeds lang in een van die vage, tot ontbinding overgaande dodensteden onder het hakenkruis was vervluchtigd.

Maar hij, de consul, monsterde mij, de levende die tussen hem en de schim in stond, met een hoogmoedige nauwkeurigheid. Hij zei: ‘Uw naam is Seidler? U schrijft onder de naam Weidel. Waarom?’ Ik zei: ‘Bij schrijvers komt zoiets herhaaldelijk voor.’

‘Wat heeft u ertoe gebracht, meneer Weidel-Seidler, om een visum voor Mexico aan te vragen?’

Ik antwoordde op zijn strenge vraag met bescheiden openhartigheid: ‘Ik heb daar geen speciale moeite voor gedaan, ik heb het eerste het beste visum genomen dat mij werd aangeboden. Dat was een uitvloeisel van mijn situatie.’

Hij zei: ‘Hoe komt het, meneer, dat u nooit moeite hebt gedaan om als schrijver naar de Verenigde Staten uit te wijken, net zoals de meesten van uw collega's.’ Ik antwoordde deze man: ‘Waar had ik die aanvraag dan moeten indienen? Bij wie? Hoe? Ik, die helemaal buiten de wereld sta. De Duitsers kwamen binnenrukken! Ik voelde mij alsof de wereld verging.’

Hij tikte met zijn potlood. ‘Het consulaat van de Verenigde

Staten is niettemin zijn diensten blijven verlenen op de Place de la Concorde.'

'Hoe had ik dat moeten weten, meneer de consul? Ik kwam niet meer op de Concorde. Mensen als ik vertoonden zich niet meer op straat.' Hij fronste zijn wenkbrauwen. Ik merkte dat achter zijn rug schrijfmachines het hele verhoor meetikten. Nog wat meer geraas in het grote lawaai, in de grote angst voor de stilte.

'Aan welke omstandigheden, meneer Seidler, hebt u de uitreiking van het Mexicaanse visum te danken?' - 'Waarschijnlijk aan een gunstig toeval', antwoordde ik, 'en misschien aan de een of andere goede vriend.' - 'Waarom de een of andere? U hebt zekere vrienden in de kringen van de voormalige regering van de voormalige Spaanse republiek, die tegenwoordig in contact staan met zekere kringen van de Mexicaanse regering.'

Ik dacht aan mijn arme overledene, inderhaast onder de grond gestopt, aan zijn jammerlijke nalatenschap. Ik riep: 'Bij een regering? Vrienden? Geen sprake van!'

Hij vervolgde: 'U hebt de voormalige republiek zekere diensten bewezen, voor haar pers gewerkt.'

Ik dacht aan het bundeltje papieren op de bodem van de koffer, aan dat rare verdichtsel dat mij - wat was dat alles alweer lang geleden - op een trieste avond had beneveld. Ik riep: 'Ik heb nooit iets van dien aard geschreven.'

'Neemt u mij niet kwalijk dat ik ook wat dit betreft uw geheugen even moet opfrissen. Er bestaat bijvoorbeeld van uw hand een zekere, in talrijke talen vertaalde beschrijving van de executies in Badajos.' - 'Van wat, meneer de consul?' - 'Van de massale executies van de roden in de arena van Badajos.'

Hij keek mij scherp aan. Hij schreef kennelijk mijn verbazing toe aan de weergaloze volledigheid van wat hij allemaal wist. Ik was inderdaad buitensporig verbaasd. Wat mijn dode ook mocht hebben bewogen om dit voorval te beschrijven, dat hem waarschijnlijk door iemand was verteld, hij had dit stellig de betovering verleend, die nu met hem in het graf lag. Gedoofd, gebroken lag die daar bij hem, die wonderlamp, die alles voor eeuwig verlichtte, waarop hij die maar gericht hield, meestal op vreemde, verwarde avonturen, maar ook een keer op deze arena. Hoe onnozel was mijn dode toch geweest, dat hij die zelf had uitgeblazen. Wie die lamp heeft, zo heette dat toch, niet waar, aan hem gehoorzaamt ook de geest van de lamp. Ik zou er daarom veel voor over hebben gehad om die reportage eens te kunnen lezen.

Ik zei: 'Ik heb nooit tevoren, noch achteraf ooit iets dergelijks geschreven.' De consul was nu recht overeind gaan staan en keek mij aan met een blik, die je doordringend had kunnen noemen, als de ware persoon er maar was geweest om te worden doordrongen.

Hij vroeg: 'Hebt u hier een borg?'

Waar ter wereld moest ik een borg vandaan halen, die de consul zou kunnen bezweren dat mijn dode nooit tevoren, nooit achteraf ooit iets dergelijks had geschreven, die onder ede zou verklaren dat mijn overledene nooit meer over de executies van roden in welke arena dan ook zou schrijven? - Tegelijk met het verhoor waren ook de schrijfmachines verstomd. En toen de stilte zelfs dit kantoor begon te bedreigen, bedacht ik hoe deze langdurige episode eigenlijk was begonnen, moest ik aan Paultje denken. Ik zei: 'Ja zeker, mijn vriend Paul Strobel van het hulpcomité in de rue Aix.' Die naam kwam bij het andere proces-verbaal, dit dossier bij de andere dossiers en ik kreeg een oproep voor de achtste januari.

Na een dergelijk verhoor moest ik op een drafje naar het dichtstbijzijnde café. Maar toen ik de trap afliep van de consulaatskantoren naar de grote hal beneden, kon ik mij geruime tijd niet door het gedrang heenwerken. Daar heersten ontsteltenis en schrik. Een ambulance stopte voor de deur en toen ik naar buiten ging, legden ze juist iemand op een brancard en droegen hem weg. Ik herkende de kleine dirigent. Nu was hij dood. De mensen zeiden: Hij is in de rij in elkaar gezakt. Hij zou vandaag zijn visum krijgen. Toen heeft de consul hem teruggestuurd, omdat hij een foto te weinig had. Daardoor zou dan zijn convocatie tot een andere datum worden uitgesteld en zijn mogelijkheid om te vertrekken vervallen, wat hem verschrikkelijk heeft opgewonden. En toen wij hem hielpen zijn foto's na te tellen, toen bleek dat hij zich alleen maar verteld had, er waren twee foto's op elkaar geplakt, toen is hij nog een keer in de rij gaan staan en toen is hij in elkaar gezakt. Ik had de wagen nagekeken, die mijn dirigentje voorgoed van mij wegbracht. Mijn gevoel van onbehagen verdween, ik was immers sterk en jong. Ik ging café Saint-Ferréol binnen. Dat ligt slechts drie minuten van het Amerikaanse consulaat. Ik had nu immers ook recht gekregen op het café van de Amerikaanse transitaires. Ik hoorde stappen achter mij. Mijn kale collega-transitaire kwam achter mij binnen. Wij gingen aan twee afzonderlijke, maar tegen elkaar aan geschoven tafeltjes zitten, waardoor wij alletwee te kennen gaven dat wij hier alleen kwamen om iets te drinken, maar dat wij als het moest ook bereid waren een paar woorden met elkaar te wisselen. Ieder van ons bestelde zijn Cinzano. Hij boog zich plotseling naar mij toe en klonk met mijn glas. Hij zei: ‘Op zijn welzijn! Waarschijnlijk zijn wij de enigen die nu en later nog eens aan hem denken.’ Ik zei: ‘Ik ontmoette die man voor het eerst op de avond van mijn aankomst in Marseille. Zijn eerste papier was altijd net verlopen, zodra hij zijn laatste kreeg.’ - Dat komt ervan als je niet met het laatste begint. Ik heb eerst iemand gezocht die zijn passagebiljet aan mij wilde afstaan. Pas daarna ben ik met de jacht op het visum begonnen.’

Ik vroeg hem of er dan mensen bestonden, die van hun plaats op een schip afzagen. Hij zei: ‘In dit geval was het een vrouw, die ergens bij mij in de buurt woont.’ Zij verheugde zich op die reis. Toen werd ze plotseling ziek. Toen heeft ze dat gehol en geren moeten opgeven. Zij heeft mij haar plaats afgestaan.’ Ik zei: ‘Hé, wat was dat voor een vrouw? Wat mankeerde haar?’ Hij keek mij voor de eerste keer aandachtig aan. In zijn grijze ogen lag geen goedheid, maar iets dat zwaarder weegt dan goedheid. Hij antwoordde glimlachend: ‘Uw nieuwsgierigheid is er niet op achteruit gegaan. U vraagt een onbekende naar de onbekende ziekte van een onbekende vrouw.’ Toen keek hij mij nog opmerkzamer aan, toen vroeg hij: ‘Of bent u misschien een schrijver? Dat u alleen maar vraagt om er over te kunnen schrijven?’ Ik riep geschrokken: ‘Ik? Nee! Geen sprake van!’ Ik schrok voor de tweede keer. Mijn antwoord was ondoordacht geweest. Nu kon ik niet meer terugkrabbelen. Ik voegde er aan toe: ‘Ik heb zelf in elk geval een biljet gereserveerd.’ Hij riep: ‘In elk geval! In elk geval een biljet! In elk geval een visum! In elk geval een transit! En als al deze waarborgen nu eens een keer verkeerd voor u aflopen? Als al deze maatregelen tegen eventuele gevaren meer van uw krachten vergen dan de gevaren zelf? Wanneer u verstrikt mocht raken in dit net van voorzorgen?’

Ik antwoordde: ‘Och kom! U gelooft toch zeker niet dat ik die flauwekul teveel overschat. Dit is een spelletje, net als elk ander. Een spel om het verblijf hier op aarde.’ Hij keek mij aan of het nu tot hem doordrong met wie hij te maken had. Hij wendde zich af. Hij had nu duidelijk zijn aparte tafel betrokken, die toch tegen de mijne aan stond. Zijn gezicht was streng, zijn houding stram. Ik zat er tevergeefs over na te denken wat voor iemand hij mocht zijn.

Fragment uit *Transit*, dat in vertaling van Martin Mooy dit jaar zal verschijnen bij Allert de Lange.

Huib van Krimpen
Egon Erwin Kisch*

Egon Erwin Kisch heeft in het complex, dat gemakshalve wordt aangeduid als de Duitse Exil-Literatur geen erg duidelijke plaats. In de jaren dertig werd hij, overigens ten onrechte, beschouwd als een man van het tweede garnituur, want hij was naar het oordeel van velen geen ‘echte schrijver’, geen ‘letterkundige’, zoals de enigszins zotte Nederlandse beroepsaanduiding luidt (een soort vertaling van het Franse ‘homme de lettres’) - hij was en voelde zich in de eerste plaats journalist, verslaggever: de titel van zijn bundel uit 1925, *Der rasende Reporter*, is aan hem blijven kleven en door hem in latere jaren als een soort geuzennaam gevoerd. Het kan geen kwaad hier te citeren wat Joseph Roth (van wie nimmer wordt betwijfeld dat hij wél een ‘echte schrijver’ was, maar wiens oeuvre óók voor een aanzienlijk deel uit journalistiek bestaat) in het october/november-nummer van de Neue Deutsche Blätter te Praag schreef naar aanleiding van Kisch' vijftigste verjaardag, die overigens pas op 29 april 1935 zou vallen. Roth schrijft daar:

> De literaire verdiensten van de schrijver Egon Erwin Kisch zijn algemeen bekend. Toch wil ik die hier nog eens noemen, als blijk van de vriendschap, die ons ondanks alle politieke tegenstellingen verbindt: Egon Erwin Kisch is geen razende reporter; dat is een bijnaam, die hij zich niet zonder zelf-ironie heeft gekozen. Hij is een gewetensvolle en degelijke verslaggever. Wat hem echter tot een voortreffelijk schrijver maakt en zijn reportages tot werken van literatuur is - de materialist Kisch moet mij dat maar vergeven - de genade; de genade van de ware schrijver, die daarin bestaat, dat deze de werkelijkheid beschrijft zonder de waarheid geweld aan te doen; dat hij ondanks de gedoucumenteerde werkelijkheid niet nadat de waarheid te zeggen. Alleen al dit vermogen geeft Egon Erwin Kisch een heel bijzondere, ik zou bijna willen zeggen, volstrekt eigen en unieke betekenis.

Aldus Joseph Roth, die al tien jaar eerder (Frankfurter Zeitung, 19 dec. 1925) in een recensie over *Hetzjagd durch die Zeit* zijn bewondering had uitgesproken voor Kisch' schrijverschap. Roth heeft daarbij ook het een en ander te zeggen over de vooroordelen jegens gebundelde journalistiek (door Roth zelf niet beoefend: zijn journalistieke arbeid is pas door Hermann Kesten in de *Werke* bijeengebracht):

> Ik koester ... geen achterdocht jegens de boeken van auteurs, die voor de dagbladen schrijven. Er is al heel wat ware literatuur door de rotatiepersen van de kranten gegaan, en eeuwige waarheden hebben de waarde verhoogd van het papier, waarvan het lot is in ongenoemde oorden aan zijn eind te komen.

(F.L. Bastet zegt het in onze tijd wat onbekommerder: ‘Wie voor de krant schrijft, schrijft voor de kattebak.’) en Roth vervolgt:

> Het krantepapier heeft aan Alfred Polgar en Egon Erwin Kisch veel meer te danken dan honoraria ooit kunnen vergoeden.... Het tempo van een ‘drijfjacht door de tijd’, die Kisch beoefent, veroorzaakt geen vluchtigheid in zijn waarnemingen en geen kortstondige geldigheid van zijn

---

* Gedeelten uit de inleiding bij een keuze uit het werk van Egon Erwin Kisch, die binnenkort verschijnt bij Allert de Lange onder de titel *Egon Erwin Kisch - verslaggever.*

> constateringen. Die kunnen eeuwiger zijn dan de eenheid van de zogenaamde 'beschouwelijkheid'...

En tot slot: 'Snelheid is een deugd van de goede journalist. Maar traagheid nog lang geen bewijs voor de echtheid van de dichter, als hij het tempo veracht en daarom door het tempo wordt veracht.'

Egon Erwin Kisch.

De 'politieke tegenstellingen' waarop Roth zinspeelt zijn al evenmin bevorderlijk geweest voor Kisch' letterkundige reputatie. Terwijl wij Roth kunnen karakteriseren als een 'progressieve conservatief', een Oostenrijks nationalist vooral, met legitimistische trekjes en een duidelijk heimwee naar het keizerrijk, was Kisch ronduit en officieel communist. Hij behoorde daardoor tot een duidelijk afzonderlijke groep onder de Duitse schrijvers, die zich na 30 januari 1933 gedwongen zag het land te verlaten. De West-europese maatschappij in de jaren dertig was nog aanzienlijk 'burgerlijker' dan de naoorlogse, en dat geldt evenzeer voor de letterkundige wereld.

Duitsers ontvluchtten Hitler's Derde Rijk in de eerste plaats omdat ze Joden waren die - ondanks een wel degelijk bestaand latent anti-semitisme in de rest van Europa - wel in andere landen werden toegelaten ... mits ze althans konden aantonen over middelen van bestaan te beschikken. Maar menige schrijver week uit om 'politieke' redenen: omdat hun geschriften de toorn en het misnoegen opwekten van de nieuwe machthebbers en blijk gaven van 'cultuur-bolsjewisme'. Tegenover hen stonden de autoriteiten van de meeste Europese landen heel wat kritischer. Humanisten en burgerlijke liberalen hadden het niet al te moeilijk om een grens te overschrijden, al werd overal en altijd de eis gesteld, dat ze over middelen van bestaan moesten beschikken en werden verblijfsvergunningen slechts voor korte perioden afgegeven, met onaangename en beledigende meldingsplicht bij de vreemdelingenpolitie. Socialisten in verschillende schakeringen van radicaliteit werden al met enige achterdocht bejegend, om maar te zwijgen van communisten. De middelen, waarmee Nazi-Duitsland aan zulke toch gevaarlijke lieden het zwijgen werd opgelegd werden elders wel niet bijzonder chic geacht, op zichzelf was het toch wel verklaarbaar en zelfs enigszins te rechtvaardigen, dat men daarginds maatregelen nam tegen mensen, die er op uit waren de grondslagen van de bestaande samenleving te ondergraven... Vaak buitenlanders ook nog: Oostenrijkers, Tsjechen, Hongaren...

Dat gold ook voor Egon Erwin Kisch, die de Tsjechische nationaliteit bezat. De eerste geheime lijst van de nazi's bevatte reeds zijn naam als ongewenst vreemdeling. Op 28 februari 1933 werd hij gearresteerd, één dag na de Rijksdagbrand en een week vóór de ‘verkiezingen’ waarmee Hitler zijn dictatuur legitimeerde door zich te beroepen op de ‘communistische brandstichters’. Kisch werd in de vesting Spandau gevangen gezet, maar na tussenkomst van de Tsjechische regering vrijgelaten en uitgewezen naar zijn vaderland.

Kisch was op 29 april 1885 te Praag geboren, als zoon van een Joodse stoffenhandelaar - afkomstig dus uit de Joodse middenstand van Praag, waaruit - om er enkelen te noemen - ook Franz Kafka en Max Brod afkomstig waren. Uit Kafka's dagboeken (notities uit 1911 en 1912) blijkt dat hij de familie Kisch en ook Egon Erwin kende, maar zeker niet bevriend was met hem, die in die tijd redacteur was bij het dagblad Bohemia.

Praag was in die dagen een merkwaardige stad. De onmetelijke Habsburgse dubbelmonarchie had twee hoofdsteden, Wenen en Budapest; Praag was weinig meer dan een belangrijke provinciestad, omdat Bohemen en Moravië in economisch en industrieel opzicht het meest bloeiende deel van het rijk waren. Tegelijk was Praag ook de hoofstad van de Tsjechische natie, die van uit Wenen politiek onderdrukt werd. Een wonderlijke stad, met een bevolking die voor 95% Tsjechisch was, maar waar de toon werd aangegeven door de 5% Duitstaligen. De Joodse middenstand had zich bij de Duitstaligen aangesloten, al beheersten allen de Tsjechische taal (het was waarschijnlijk zo goed als onmogelijk in Praag te leven zonder Tsjechisch te kennen) en aanvaardden ze in 1918 in overgrote meerderheid het staatsburgerschap van de door Masaryk uitgeroepen republiek Tsjechoslowakije (die, evenals Polen, uit afkeer van al wat Duits was, het Frans als ‘officiële taal naar buiten’ koos). Niettemin is het Duits tot op de huidige dag de lingua franca van de Tsjechische intellectuelen gebleven, waarvan ze zich als vanzelfsprekend bedienen in de omgang met buitenlanders.

Maar het verschijnsel van de Duits-Tsjechische schrijver is sinds veertig jaar gaandeweg uitgestorven. Het werk van deze schrijvers heeft in het huidige Tsjechoslowakije een onduidelijke en ogenschijnlijk enigszins verdachte positie. Kafka wordt praktisch doodgezwegen, hoewel al zijn werken in het Tsjechisch zijn vertaald en in 1970 nog overal werden verkocht. Dat dat nu niet meer het geval is heeft ongetwijfeld politieke redenen, die voor een buitenstaander niet te doorgronden zijn.

Kisch is dit lot, voor zo ver wij weten, bespaard gebleven, waarschijnlijk omdat hij communist was. Hij speelde zelfs in zijn sterfjaar 1948 een bescheiden politieke rol, waaraan een gedenksteen aan zijn geboortehuis (dicht bij dat van Kafka, dat ook een gedenksteen draagt, nog steeds) herinnert. Naar Kisch is ook een straat in Praag vernoemd.

Hoezeer Kisch ook in zijn latere leven een zwerver en cosmopoliet was (hij reisde in Rusland, China, Australië, Noord-Amerika en Mexico - en schreef daarover), hij is in de allereerste plaats een Joods schrijver uit Praag. De indrukken die hij in zijn jeugd in het Praagse ghetto onderging zijn onuitwisbaar gebleven. Op enkele minuten afstands van zijn geboortehuis in de oude stad bevindt zich de Oudnieuwe synagoge, de Altneuschul’, waar op zolder volgens de legende de Golem werd bewaard en bijgezet, de uit leem gebakken homunculus, die door de wonderrabbi Löw tot leven was gewekt. De Praagse bankier Meyer, die later de schrijver Gustav Meyrink werd, heeft deze geschiedenis vastgelegd in zijn roman *Der Golem*; in zijn bundel *Geschichten aus sieben Ghettos* (1934) beschrijft Kisch de dood van de Golem en wat er verder gebeurd zou zijn. Op het Oudestadsplein, de Starimesto Námecki, in het Duits de 'Altstädter Ring', staat de Tynkerk, maar het beeld van Simon Abeles, wiens dood voor de katholieke clerus aanleiding was een 'rituele moord' te ensceneren. Daar vlakbij ligt het Joodse kerkhof, waar de wonderrabbi Löw begraven is.

Het Praagse ghetto en de oude stad vormen de onuitputtelijke inspiratiebron voor Kisch, niet alleen in het begin van zijn schrijverscarrière, maar ook later: telkens opnieuw keert hij tot het thema Praag terug.

Als stadsverslaggever van het Duitstalige dagblad Bohemia schrijft hij als jongeman (van omstreeks 1910 of 1911 af) korte reportages over de kleine en de grotere misdaad, schetst sociale toestanden (niet zelden misstanden) en milieus. Deze stukken, waarin de latere Kisch al volledig te herkennen is, zijn gebundeld als *Aus Prager Gassen und Nächten* (1912), *Prager Kinder* (1913) en *Die Abenteuer in Prag* (1920). In deze laatste bundel nam Kisch ook stukken uit de eerdere op, al dan niet min of meer ingrijpend veranderd en herschreven. Ook schrijft hij gedichten (niet opgenomen in zijn verzamelde werken), korte verhalen en een roman van matige kwaliteit, *Der Mädchenhirt.* Als in 1914 de eerste wereldoorlog uitbreekt wordt hij in militaire dienst geroepen. Van 31 juli 1914 tot 22 maart 1915 (als hij, gewond, enige tijd met verlof in Praag terugkeert) houdt hij een oorlogsdagboek bij, dat 'niet voor de druk is gedacht'. Niettemin geeft hij het in 1922 uit onder de titel *Soldat im Prager Korps*, en opnieuw in 1930 onder de titel *Schreib' das auf, Kisch!* In die tijd wordt hij socialist. In 1918 maakt hij deel uit van de illegale soldatenraden en wat later is hij een van de leiders van de Rode Garde in Wenen. Een van zijn eerste acties is de bezetting van een kranteredactie! Hij is inmiddels tot de communistische partij toegetreden, wordt als oproerige revolutionair gearresteerd en naar Tsjechoslowakije uitgewezen. Zonder veel succes schrijft hij in Praag (een keer in samenwerking met Jaroslav Hasek, de schepper van soldaat Swejk) en vervolgens in Berlijn toneelstukken.

Naam als journalist gaat hij maken in 1923 met een bloemlezing uit de 'klassieke journalistiek', de 'Meesterwerken van het Dagblad' en met zijn reportagebundels *Der rasende Reporter* (1924), *Hetzjagd durch die Zeit* (1925) en *Wagnisse in aller Welt* (1927).

In deze reportages geeft Kisch waarnemingen, constateringen. Zijn schrijfwijze is snel en flitsend, men zou bijna zeggen: filmisch, verwant aan de techniek van de Russische cineasten. In het middelpunt staat steeds de verslaggever, die er zelf bij is, die zijn commentaren geeft, zijn associaties, die zijn lezer schokt met de feiten, en sarcastisch spot en hoont. In het voorwoord van *Der rasende Reporter* brengt hij de ontwikkeling in zijn denken en opvattingen aldus onder woorden:

'Ook al kan dit boek een zekere betekenis voor zichzelf opeisen, daarin steekt nog geen verdienste van de schrijver. Integendeel:

> Heel gewone en banale mensen kunnen dank zij het onderwerp heel belangrijke boeken schrijven, omdat ze toevallig toegang tot dat onderwerp hadden, bij voorbeeld beschrijvingen van verre landen, ongewone natuurverschijnselen, uitgevoerde experimenten, geschiedenissen waarvan ze getuige zijn geweest of die ze, door daar bijzondere moeite voor te doen, aan de hand van de bronnen hebben onderzocht.

'De weinige pogingen die zijn gedaan om het heden vast te leggen, de tijd te laten zien waarin wij leven, gaan meestal mank aan het feit, dat de schrijvers daarvan niet die 'heel gewone mensen' zijn, van wie in het citaat van Schopenhauer sprake was. Hun memoires zijn rechtvaardigingen, hun berichten zijn tendentieus, hun boeken zijn geschreven van uit hun standpunt - dus uit *een* standpunt.

'De verslaggever streeft geen strekking na, hoeft niets te rechtvaardigen, heeft geen standpunt. Hij moet een onbevangen getuige zijn die een onbevangen getuigenis aflegt, zo betrouwbaar als een verklaring maar kan zijn - in elk geval is ze (om de zaken duidelijk te stellen) belangrijker dan de geniaalste rede van de procureur-generaal of van de pleiter.

'Zelfs een slechte verslaggever - een die overdrijft of onbetrouwbaar is - verricht nog nuttige arbeid; hij is afhankelijk van de feiten, hij moet dienaangaande kennis verwerven, door eigen aanschouwing, door een gesprek, door waarneming, door inlichtingen in te winnen.

'De goede moet op grond van zijn ambacht, dat hij liefheeft, in staat zijn mee te beleven. Hij zou ook meebeleven als hij er niet over hoefde te schrijven. Maar hij zou niet schrijven als hij niet meebeleefde. Hij is geen kunstenaar, hij is geen politicus, hij is geen geleerde - hij is misschien die 'banale mens' van Schopenhauer, en toch is zijn werk 'dank zij het onderwerp zeer belangrijk'.

'De plaatsen en de verschijnselen die hij beschrijft, de experimenten die hij uitvoert, de geschiedenissen waarvan hij getuige is, de bronnen die hij raadpleegt hoeven volstrekt niet zo schaars en zeker niet zo ontoegankelijk te zijn als hij, in een wereld die overstroomd is door leugens, een wereld die zichzelf wil vergeten en daarom slechts op onwaarheid uit is, toegewijd is aan zijn object. Niets is zo verbluffend als de simpele waarheid, zo exotisch als onze omgeving, zo fantastisch als de zakelijkheid.

> Er is niets ter wereld zo sensationeel als de tijd waarin wij leven.
> De reporter is in dienst van de sensatie - dat ligt al in het vreemde woord opgesloten, waaronder men zich de verslaggever in het Amerikaanse tempo voorstelt. Niet Amerikaans is misschien de onafhankelijkheid van het effect op dit ogenblik, het streven naar zakelijkheid, naar waarheid....

Dit is het credo van de verslaggever Kisch in 1924, aan de oprechtheid waarvan niet mag worden getwijfeld, ook al is het misschien niet helemaal juist. Kurt Tucholsky maakte er korte metten mee en noemde de stelling, dat de verslaggever geen strekking zou nastreven, geen standpunt zou hebben: 'Kletskoek. Iedereen heeft een standpunt. Ook Kisch.'

Zijn reportages uit de Sowjet-Unie, *Zaren, Popen, Bolschewiken* (geschreven 1925/26, verschenen 1927) logenstraffen zijn credo en zijn uitdrukkelijk partijdig. Zijn engagement met de communistische partij wordt ook sterker. Zijn artikelen verschijnen in de partijpers, hij werkt mee aan opleidingscursussen en is actief in de Internationale Rode Hulp.

Ook zijn daaropvolgende bundel getuigt van een standpunt: 'Egon Erwin Kisch heeft de eer te presenteren: *Paradies Amerika*' - het sarcasme in de aankondiging in snorkerige filmstijl is niet mis te verstaan: hij stelt het drogbeeld, dat de Europeaan in die dagen (de reportages zijn geschreven in 1928/29 en verschenen in 1930) van de Verenigde Staten heeft, genadeloos aan de kaak, als het 'land van de kapitalistisch begrensde mogelijkheden' (in de woorden van Günter Wallraff). Het is een van zijn indrukwekkendste bundels, die na vijftig jaar weinig van zijn actualiteit heeft verloren.

In 1931 verschijnt een van zijn boeiendste verzamelingen, waarin Kisch de thematische stof opnieuw aan Praag heeft ontleend: de *Prager Pitaval.* Het woord 'Pitaval' is ontleend aan de naam van François Gayot Pitaval, advocaat bij het parlement van Parijs, die in 1734 een verzameling beroemde en interessante rechtszaken publiceerde, die meermalen uitgebreid en opnieuw uitgegeven werd en kortweg 'de Pitaval' werd genoemd. Friedrich Schiller bewerkte het boek in 1792 voor een eerste Duitse uitgave, waarin veel corruptie-zaken werden beschreven, die tot de Franse Revolutie hadden geleid. Gedurende de gehele negentiende eeuw verschenen telkens nieuwe en vermeerderde edities van de Pitaval, zowel in het Frans als in het Duits. Roman- en toneelschrijvers hebben er stof uit geput.

Kisch' Pitaval van Praag bevat korte en lange verhalen uit zijn eigen tijd en uit de geschiedenis. Ongetwijfeld is een deel er van veel eerder geschreven: al in *Abenteuer in Prag* van 1920 draagt een hoofdstukje de titel 'Aus dem Prager Pitaval', terwijl verscheidene verhalen uit de *Pitaval* van 1931 in licht afwijkende versies in de *Abenteuer* te vinden zijn. Kisch ging trouwens vaker zo met zijn stof om: van sommige stukken bestaan niet minder dan vier versies, waaronder dan ook een toneelbewerking.

Ook in de jaren van ballingschap bleef Kisch reportages schrijven en bundels (*Landung in Australien, Eintritt verboten, Geschichten aus sieben Ghettos, Abenteuer in fünf Kontinenten, Entdeckungen in Mexiko*). Dit laatste boek verscheen in 1942 in Mexico, waar Kisch de oorlogsjaren doorbracht. Tegelijkertijd vond hij tijd en energie voor aanzienlijke activiteiten ten behoeve van zijn mede-emigranten. Wallraff citeert Bruno Frei: 'Er was geen actie onder de anti-fascistische schrijvers in Parijs, of Kisch vervulde er een leidende rol in.' Hij reist heel Europa door en spreekt overal op vergaderingen tegen het fascisme. In 1936, bij het uitbreken van de Spaanse burgeroorlog spoedt hij zich naar dat land om de Internationale Brigade te steunen.

Misschien het meest verrassende aspect van Kisch' schrijverschap is, dat het ondanks zijn engagement voortreffelijk leesbaar is gebleven. Het doet zelden gedateerd aan, ook al is het sterk gebaseerd op de actualiteit van tóen. Hij is een onderhoudend schrijver, wat op zichzelf natuurlijk geen bijzondere verdienste is. Gebrek aan onderhoudendheid kán een boek onleesbaar maken, maar 'onderhoudend' is geen garantie voor letterkundige waarde.

Wat hem tot de belangrijkste schrijver maakt, die hij ongetwijfeld is (en we mogen vermoeden, dat zijn belang nu, ruim dertig jaar na zijn dood, duidelijker zichtbaar is dan bij zijn leven, toen hij toch 'nou ja, een journalist' was) is zijn beheersing van de taal, zijn scherpe en sobere tekeningen van situaties, zijn soms ironistische, soms bijtend sarcastische commentaren op wat hij nuchter en zakelijk presenteert ('zonder standpunt').

Hij maakt het een bloemlezer en vertaler niet gemakkelijk. Zijn oeuvre is omvangrijk - rond 4000 dichtbedrukte bladzijden. Een representatieve keuze daaruit van een 250 pagina' is eigenlijk een onmogelijke opgave.

Niet minder frustrerend is het feit, dat Kisch een in de diepste grond onvertaalbaar Duits schrijft, namelijk Praags Duits, een idioom, dat weliswaar de meeste woorden gemeen heeft met beschaafd Hoogduits, maar dat een zeer eigen geur en kleur heeft, bepaald door enerzijds de arabesken van het negentiende-eeuwse Oostenrijkse taalgebruik, anderzijds door talrijke slavismen. Vooral in zijn vroege werken staat Kisch' taalgebruik sterk onder deze Praagse invloed. Hoe graag de vertaler daarvan ook meer zou hebben vastgehouden, hij heeft dit voornemen (met bloedend hart) moeten laten varen en moeten besluiten Kisch weer te geven in hedendaags Nederlands en slechts bij uitzondering, waar dat pas gaf, gebruik gemaakt van enigszins archaistische woorden of zinswendingen en van het typisch Praagse gebruik van het betrekkelijk voornaamwoord 'welke', waar ieder ander 'die' zou kiezen.

(Voor deze inleiding is mede gebruik gemaakt van de algemene inleiding in deel 1 van de *Gesammelte Werke* van de hand van Bodo Uhse, en van het voorwoord bij de *Geschichten aus sieben Ghettos* (Konkret Literatur Verlag) van Günter Wallraff).

vervolg van pag. 42

personalia door de immigratiecommissie duren uren, van zes uur 's morgens tot ver in de middag.

Aan Doktor Becker, die als beroep ‘author’ heeft opgegeven, wordt gevraagd wat voor schrijver hij is.

‘Verhalen en romans schrijf ik.’

‘Ook politiek?’

‘Not at all,’ antwoordt hij met een glimlach.

Dus mag hij naar beneden, naar de aankomsthal, en Amerika binnen.

Egon Erwin Kisch
Dokter Becker voor de poorten van het paradijs

Eerste hoofdstuk van de bundel Paradies Amerika, *reportages die Kisch in de winter van 1928-'29 schreef, en die in 1930, bij Erich Reiss Verlag in Berlijn, in boekvorm werden gepubliceerd. In hetzelfde jaar verscheen een goedkope editie in de Universum Bücherei. Voor deze vertaling is de tekst van de* Gesammelte Werke *(Weimar en Berlijn, 1978, Aufbau Verlag) gevolgd. In verscheidene van deze stukken gaat Kisch schuil achter de figuur van 'Doktor Becker'.*

Vertaling: Huib van Krimpen

Dokter Becker, zo moeten we onze man maar noemen, is met onvaste gevoelens aan boord van het Engelse passagiersschip.

Zijn gevoelens zijn niet zozeer onvast doordat het schip slingert en stampt, ook niet doordat de slaapplaats van Doktor Becker juist boven de schroef ligt en evenmin doordat de eet-en rookzaal van zijn klasse door het draaien van de machines onaangenaam vibreert.

Doordat ze midscheeps wonen merken de passagiers van de tweede klasse, laat staan die van de eerste, aanzienlijk minder van het stampen en slingeren van het schip, en van de schroefas helemaal niets. Bovendien worden ze afgeleid door wandelingen op het honderd meter lange afgeschutte promenadedek en door de nummers van de jazz band en de zangers, wier klankrijke prikkelingen door luidsprekers opgewekt worden overgebracht naar de passagiers van de minder bemiddelde klassen.

De minder bemiddelde klassen, waartoe Doktor Becker behoort, huizen tussendeks, maar ze worden geenszins 'tussendekspassagiers' genoemd; als een instelling onmiskenbaar gecompromitteerd is veranderen ze gewoon de naam. Het tussendek is dus afgeschaft doordat ze het gehalveerd hebben en de helften verschillende namen hebben gegeven: 'toeristenklasse' achter en 'derde klasse' voor. Deze twee onderorden verschillen voornamelijk van elkaar door de passageprijs, door het reisdoel van de passagiers (die van de derde klasse zijn voor het merendeel landverhuizers met veel kinderen) en in de bejegening. Zo dragen bij voorbeeld de plee's in de toeristenklasse de opschriften 'Gentlemen's Lavatory' en 'Ladies' Lavatory', terwijl op die in de derde klasse 'Men' respectievelijk 'Women' staat, en dat dan in alle Europese talen, omdat ze bij dat armzalige zoodje geen kennis van de Engelse taal verwachten.

Doktor Becker had van dat bordje 'Gentlemen's Lavatory' graag afgezien, als hij zijn tussen stalen kabels en balken weggestopte hut niet had hoeven delen met drie slaapgenoten, hoewel hij wel wat van hen kon leren; van de ene hoe je vóór het naar bed gaan je aambeien naar de regelen van de kunst behandelt, van de ander hoe je de nagels van je tenen knipt zonder je sokken uit te trekken.

Meermalen werpt Doktor Becker een blik in de verblijfplaatsen van de hogere klassen, waar minder begaafden van zijn beroepsgenoten wel vaker de vaart over de Grote Vijver ondernemen, namelijk diegenen, die op de rustige deining van een behoorlijke wereldbeschouwing, zonder stampen en slingeren, eerste-klas over de wereld mogen zwerven. Hij is niet jaloers op hun privé kajuit, al had Doktor Becker ongetwijfeld bevredigender vriendschap gesloten met zijn donkerogige Hongaarse tafelbuurvrouw als hij niet met vier in zijn hut sliep en zij niet met vier in de hare. Doktor Becker benijdt zijn meer begunstigde voorzaten en nazaten ook niet omdat op het promenadedek de vakken voor het ‘shuffleboard’-spel met verf zijn aangebracht, terwijl ze op het tussendek elke dag opnieuw met krijt moeten worden getekend. Hij benijdt ze ook niet omdat hun het aanschouwelijk onderricht wordt bespaard hoe je vóór het naar bed gaan je aambeien naar de regelen der kunst behandelt en hoe je de nagels van je tenen knipt zonder je (overigens op daartoe strekkende wijze van gaten voorzien) sokken uit te trekken.

Neen. Hij benijdt hen - als hij hen al zou benijden - alleen maar omdat ze de lange reis niet met zulke gemengde gevoelens moeten maken als hij.

Maar waarom, zeg op, zijn die gevoelens van Doktor Becker zo gemengd? De gevoelens van Doktor Becker zijn gemengd uit hoop en vrees.

De hoop van Doktor Becker, van algemene aard en gemakkelijk verklaarbaar, komt voort uit zijn vreugde een nieuw werelddeel te zullen zien, Amerika, het land, het onvoorstelbare, het alleronvoorstelbaarste volgens de reisbeschijvingen. Zijn vreugde wordt ingegeven door de zekere verwachting dat Amerika, dat geen oudheid en geen middeleeuwen kent, bij wijze van spreken de Kaspar Hauser onder de werelddelen, zijn ontwikkeling onmogelijk er toe kan hebben beperkt, de ontwikkeling van de Oude Wereld in te halen en voorbij te streven, dus dassen en vesten en bretels en religies en cosmetica en bankinstellingen en politiespionnen en beurszaken en kitschfilms uit te vinden en te vervolmaken.

Maar wat de vrees van onze vriend betreft, die is al van meer persoonlijke aard. Dit luidt: Zal ik, Dokter Becker, Amerika eigenlijk wel te zien krijgen? Zullen de aan de reis bestede geldmiddelen en tijd niet verkwist blijken als ze mij, Doktor Becker, helemaal niet in het land toelaten, maar óf op het eerste het beste naar Europa terugvarende schip zetten óf op het landverhuizersstation Ellis Island vasthouden tot mijn, Doktor Becker's, karakter als oplichter en zwendelaar is bewezen en mijn, Doktor Becker's, overbrenging naar Sing Sing verzekerd is?

Ja, onze vriend - mogen we hem nog wel zo noemen? - deugt naar Amerikaanse opvattingen helemaal niet. Al drie keer is hem een inreisvisum geweigerd. Een keer omdat zijn paspoort door Russische stempels gestigmatiseerd was, op grond van welke verdachte omstandigheid hem werd meegedeeld dat eerst bij de persdienst inlichtingen moesten worden ingewonnen; maar daar liet Doktor Becker het niet op aankomen. En toen hij een andere keer, in een andere stad en met een ander paspoort, een inreisvergunning aanvroeg hoefde er niet eens bij de persdienst te worden geinformeerd om hem te zeggen dat hij, door in het openbaar te beweren dat er op Sacco en Vanzetti een barbaarse justitiële moord was gepleegd, voor nu en alle eeuwigheid het recht had verspeeld Gods Eigen Land ooit te betreden. De derde keer, toen Doktor Becker dacht, dat zijn schuld nu wel vergeten zou zijn, ging het net zo.

Zijn vrienden rieden hem nu aan, dat hij bij de Amerikaanse consulaire autoriteiten in een ander land zijn geluk moest beproeven, of een vervalst visum moest zien te krijgen, of door middel van steekpenningen een echt, of met valse papieren moest reizen en dergelijke meer. Al deze voorstellen wees Doktor Becker van de hand en hij volgde er maar één.

Met behulp hiervan bevond hij zich dus aan boord van het Engelse schip en op weg naar Amerika, hetgeen hem met vreugde vervulde, terwijl hij tegelijkertijd de vrees koesterde, aan de overkant op zijn minst niet te zullen worden toegelaten.

Schriftelijk verklaard en op erewoord bevestigd had Doktor Becker, dat hij de Amerikaanse Constitutie volledig erkende, dat hij de gewelddadige omverwerping van regeringen in genen dele billijkte, dat hij noch anarchist noch communist was.

Overigens gaf Doktor Becker zich over aan het gadeslaan van het leven en de activiteiten, die zich op het schip ontplooiden.

In de haven aan Southampton, noch op de vaart langs de Engelse kust en tot Cherbourg aan de overkant, waar de passagiers uit het vasteland van Europa zich inscheepten, hadden genoemd leven en activiteiten zich opgewekt ontwikkeld. Fleurige meisjes, zo te zien vijftien tot zeventien jaar oud, huppelden over alle scheepsbenodigdheden en deden gymnastiek aan de reeling, lieten hun rokjes opwaaien en hun broekjes zien. Ernstige mannen dobbelden in de rooksalon bij gin, brandy, whisky en cocktails. Dames speelden in de salon piano dat het een lust was, soms zong er iemand bij of danste zelfs. Jongelui schreven in hun dagboek het tijdstip van de afvaart en noteerden voor een bord, dat het schip nu 487 zeemijlen had afgelegd. Bij het diner praatte men met elkaar en men wist weldra van iedere medereiziger of hij naar St. Louis of naar Philadelphia op weg was en de hoeveelste overtocht dit voor hem was.

In een ander vertrek was gedekt voor kinderrijke gezinnen, en daar zat ook, alleen aan een tafeltje, een Neger, een naar zijn uiterlijk te oordelen gestudeerd man op leeftijd met een bril, en nuttigde zijn maaltijden. Enkele Europeanen waren daar verbaasd over en zij hoorden, dat geen Amerikaan met een colored man, een kleurling, aan één tafel zou gaan zitten. Als die enkele Europeanen dan verbaasd bleven, dan kregen ze het superieure antwoord: ‘U gaat wel anders over de niggers denken als U eenmaal een paar weken in Amerika bent.’

Kan zijn, 't zou kunnen - misschien zijn alleen wij Europeanen zulke dwaze ‘sentimentalists’, die denken dat Negers ook mensen zijn. Laten we maar afwachten of we anders over de niggers denken als we eenmaal een paar weken in Amerika zijn.

Kortom, aanvankelijk was het aan boord prettig en leerzaam. Maar weldra liet de Atlantische Oceaan, die je bijna over het hoofd had gezien, zijn bestaan merken. Hij maakte golven, het slingeren en stoten en stampen begon. De machines ratelden in de hersenen en de maagstreek, het was om van te kotsen, en dat werd dan ook gedaan.

Aan dek werd het erg leeg, in de salons en de eetzalen eveneens. 's Nachts lag je op je smalle bed, maar twee planken behoedden je voor er uitvallen. Het was niet zozeer een bed, meer een doodkist, een armeluisdoodkist, een kistje van ruw hout. Aan het hoofdeind hing de steward een mandje met papieren voering op dat, als het volgebraakt was, door een nieuw werd vervangen. Bovendien waren er voor vier personen twee waterglazen om uit te drinken en te gorgelen, een wasbak en twee po's aanwezig. De lucht daar beneden was - zonder overdrijving - overeenkomstig.

Na twee of drie dagen werden de mensen door die lucht en de honger weer naar boven gedreven, hoewel het niet meeviel je in die toestand aan te kleden, je aambeien te verzorgen en de trappen te bestijgen, op te wankelen.

Zo verzamelden zich aan dek een paar vrouwen van een jaar of veertig, die zich gebroken op ligstoelen wierpen, waarbij een bries de rokken liet opwaaien en de broekjes liet zien en daardoor kon de toeschouwer tot zijn verbazing constateren, dat de middelbare dames en de huppelende stoeiende bakvissen van het begin van de reis identiek waren.

Gaandeweg kwamen mannen de rooksalon binnen, ze waren bleek geworden en het duurde geruime tijd voor de brandy hun weer smaakte, die ze aanvankelijk alleen ter versterking tot zich namen, en dan de whisky, de gin, de port en de cocktails.

Het gauwst waren de pianospelende ladies weer op hun post en de kinderen die op die klanken dansten. Aan dek werd scheepstennis gespeeld, als bal diende een ring van rubber, die je met de hand moet vangen en dan weer over het net slingeren. Andere vermaken bestaan hierin om rubberplakken op de genummerde velden van een bord te gooien of ringen op een stok. De belangrijkste sport is 'shuffleboard', het schuiven van houten schijven naar met nummers gemerkte vakken op ongeveer vier meter afstand.

Gesprekken komen op gang, en velen uiten de angst bij aankomst moeilijkheden te zullen krijgen. Soms eist het Amerikaanse arbeidsbureau een borgtocht van vijfhonderd dollar van hen die alleen een toeristenvisum hebben, opdat ze de immigratiewet niet zullen overtreden en geen betaald werk zullen doen. Soms ook weigert de door de reiziger als borg opgegeven Amerikaanse burger deze dienst te vervullen, en zo meer.

Ervaren Amerikareizigers wimpelen zulke bezorgdheden af. De immigratiecontrole is tegenwoordig niet meer zo streng. Niemand die een visum heeft wordt teruggestuurd. Alleen met bolsjewieken kijken ze uit, daarover zijn ze onverbiddelijk. Er zijn er wel geweest die zich met een kunstgreep een visum hadden verschaft, maar dat komt altijd uit, want de passagierslijsten worden immers van tevoren naar New York gestuurd, en daar heeft de politie heel nauwkeurige geillustreerde registers van alle politiek-verdachte personen uit de hele wereld.

Wat Doktor Becker ook niet bevalt is: van tijd tot tijd duikt in het gebied van de minder bemiddelde passagiersklasse een keurige jongeman op met een onwaarschijnlijke hoornen bril, die weliswaar beweert dat hij voor het eerst naar de USA reist, maar zich bekwaam via de meest verboden deuren door het schip beweegt. Hij heeft, met als aanleiding de komende presidentsverkiezingen, met Doktor Becker een politiek gesprek aangeknoopt. Hoe graag waren wij opgestaan en hadden Doktor Becker bezworen in geen geval antwoord te geven! Te laat - Doktor Becker ontwikkelde tegenover de vreemdeling reeds zijn politieke ideeën, kwam moedig en openlijk uit voor zijn sympathie voor de 'Partij van gematigde vooruitgang in het kader van de wet' van Jaroslav Hasek. Hij was weliswaar republikein en democraat, zei Doktor Becker, maar hij wilde in geen geval meezingen in het koor van diegenen, die de onttroonde vorsten nog een trap na gaven, omdat dezen toch zonder uitzondering opofferingsgezind slechts het welzijn van hun onderdanen hadden gediend, en bovendien niemand in ernst aan hun terugkeer dacht.

Op dit ogenblik kwam er een hoge golf, de donkerogige Hongaarse dame, die er toevallig bij stond, moest overgeven, en zo kwam het politieke debat adequaat tot een einde.

Voort gaat de reis, en het schijnt of de turbines de zeeziekte langzamerhand te boven komen. De kaart in de rooksalon geeft dagetappes op van 535 mijl.

Een paar Amerikaanse meisjes laten zich door Doktor Becker de grondbeginselen van de Duitse taal uitleggen en lachen zich krom dat 'kind' van het onzijdig geslacht is, ongeacht of er sprake is van een jongen of een meisje. Gierend zoeken ze onder tafel naar het mannelijk geslachtskenmerk, als ze horen dat 'Tisch' mannelijk is. En wanneer blijkt dat ‘Mädchen’ en ‘Fräulein’ onzijdig worden genoemd, proesten ze opnieuw en gaan er vandoor.

Tussen de beschaamde derde klasse en de onbeschaamde kun je, hoewel het niet mag, een wandeling wagen, diep onder de officiële weg. Deze submarine weg van achter naar voor gaat langs de machinekamers waaruit de hitte hard als vuistslagen omhoogstijgt. Aan de andere kant van de gang: slaapplaatsen en verblijven voor de bemanning; naakte mensen zitten daar, die zich herstellen van oliedamp en vuurgloed. Aan de wanden hangen de voorschriften voor het geval van alarm, aanvaring, brand of mist. De bemanning moet op haar post blijven tot de passagiers gered zijn. Een aanplakbiljet verbiedt het smokkelen van morfine, cocaine, heroine en ecgomanine. Met straf - boete tot duizend pond sterling en tot tien jaar dwangarbeid - wordt gedreigd.

Op de voorlaatste dag, terwijl de passagiers aan het avondmaal zitten, vindt een zeemansbegrafenis plaats. Een arbeider, die de pakketpost voor de morgen uit de haven van New York komende postboot voorbereidde, stortte in een dertig meter diepe koker en bleef dood liggen. Hij was drieëntwintig jaar oud, zijn vrouw en kind wonen in Amerika en zullen morgen waarschijnlijk stralend van geluk op de pier op hem wachten. De stukken van het lijk worden in een met lood bezwaard stuk canvas genaaid, de Engelse vlag er overheen gespreid, de kapitein leest een gebed en aan twee touwen wordt de dode te water gelaten.

De arbeiders keren van de begrafenisplechtigheid naar hun machines terug, langs de passagiers, die van de avondmaaltijd naar het afscheidsfeest in de loungeroom lopen en zo van het ongeluk horen.

Daar de voorzitter van de feestcommissie een meereizende dominee is, gedenkt hij ter inleiding de ‘bij de uitoefening van zijn plicht’ omgekomen zeeman en spreekt een gebed uit, bij het begin waarvan alle Engelse dames hun hand voor de ogen houden om deze innig te bedekken.

‘Maar nu,’ zegt de predikant, ‘willen wij ons aan opgewekter gedachten wijden.’

Een jongeman reciteert (slecht) een hoofdstuk uit de ‘Pickwick Papers’, een dame zingt met scheefgetrokken neus (slecht) een aria uit ‘Traviata’, twee kinderen dansen (slecht) een charleston, en een zakenman uit Chicago vertelt (slecht) drie moppen over Ieren.

Tijdens deze laatste voordracht riep een zakenman uit New York tegen een andere zakenman uit New York, die een superieur-afkeurend gezicht trok, de woorden: ‘What dit you expect from Chicago?!’ En Doktor Becker voelde zich alsof hij die spreker al eens eerder had ontmoet op een bruiloft in Brno, waar deze naar aanleiding van iemand uit Iglau die iets had voorgedragen met dezelfde intonatie had geroepen: ‘Had je uit Iglau iets beters verwacht?’

En dan komt de prijsuitreiking voor het bridge-toernooi en tot slot wordt ‘God save the King’ gezongen. Bij soortgelijke gelegenheden had Doktor Becker een standje gekregen omdat hij zich niet van zijn zitplaats had verheven, maar ditmaal stond hij patriottisch op. ‘New York vaut bien une messe’, denkt hij waarschijnlijk.

De volgende dag is de laatste dag van de reis - maar alleen voor de eerste-klas-passagiers met een Amerikaans paspoort de laatste dag aan boord.

Allerlei felrode boeien varen wij voorbij; ze hebben de vorm van schepen en dragen ook scheepsnamen: ‘Nantucket’, ‘Fire Island’. Het wordt trouwens drukker op zee, die verder alleen zelf in beweging is: schepen duiken op, een torpedobootjager schijnt recht op ons af te koersen. Aan een loket wisselt iedereen zijn laatste Engelse geld tegen Amerikaans. De dekens, waaronder we op de ligstoelen hebben gerust, worden aan de deksteward teruggebracht, die het als een prijsje daaraan bengelende naamkaartje er afhaalt.

De dames hebben toilet gemaakt en zich van make-up voorzien; de oudere ladies kun je nu, zonder dat de wind waait, weer herkennen als de bakvissen uit Southampton.

Druk werk heeft de kapper in zijn kleine winkeltje, waar je tot durverre boordeknoopjes en mondwater kocht. Die hutgenoot van Doktor Becker, die hem heeft geleerd hoe je je teennagels knipt zonder je sokken uit te trekken, doet twee briljanten ringen en een dasspeld met een parel aan: 'Van wege de immigration officier', legt hij uit, 'die beoordelen je heel anders.'

De avond valt. Lichtschepen en vuurtorens groeten zwaaiend, van Swinburne Island nadert de boot met de officiële dokter. Nu moeten alle passagiers zich een voor een melden. Met zijn stopwatch in de hand controleert hij of er niemand van de schare ontbreekt. Om half zeven wordt de bar in de rooksalon gesloten. Tot aan de uiterste seconde voorzien de mannen hun maag van whisky, zo veel als er in kan en nog iets meer.

Aan de rechterkant een rij lichtjes: Coney Island, horen we, en links Staten Island. Een kauwgom-reclame groet elektrisch, beweeglijk en nadrukkelijk: 'Wrigley's here, Wrigley, everywhere.'

En ook het 'beeld der Vrijheid, die de wereld verlicht'. Je ziet haar eerst en profil, de fakkel ver naar voren gestoken, van het voetstuk af straalt een schijnwerper op haar volledig door een gewaaid met plooien omhulde gestalte. Nog niet zo erg lang geleden trok heel New York hierheen, als er iemand werd opgehangen. De galg is afgeschaft, nu staat de elektrische stoel in Sing Sing en het vrijheidsbeeld op Bedloe Island.

En ja: aan stuurboord de zuidelijke punt van het eiland Manhattan met de wolkenkrabbers!

Met de wolkenkoekoeksnesten van de Amerikaanse realiteit! Om niet door de vuisten en ellebogen van de City in de Hudson te worden geduwd zijn nog aan de uiterste rand van het eiland de bedrijven en kantoren op elkaar gestapeld: veertig, vijftig, vierenvijftig verdiepingen hoog.

De beroemde 'skyline', de contour van de gigantische gebouwen van New York, tekent zich tegen de avondlijke hemel af.

Op de gevels verlichte rechthoeken, vele rijen, dus vele etages. Daarboven stralen koepels en torens. De mogelijkheid tot vergelijking ontbreekt - zie je dan dat dat nietige speelgoed, dat achteloos op de grond ligt, gebouwen van acht en tien verdiepingen zijn?

Bedrukt word je niet door de ontmoeting met de wolkenkrabbers in de late avond. Alleen betoverd. Daar staat het geheel als één massief blok, als een burcht op een rots met verticale wanden, de tinnen gloeien en de wachttorens flakkeren.

Vlak langs de stad de Hudson op, langs vijftig indrukwekkende havens, die geen havens zijn, maar slechts aanlegplaatsen van de haven van New York.

Lichten en lichtreclames overal.

Ons schip is te groot om op eigen kracht zijn dok in te manoeuvreren. Daarom wordt het door acht sleepboten gesleept. Twee van deze 'tugs' zijn er voor gespannen, en twee trekken het schip naar opzij, twee slepen neus aan neus onze romp aan stuurboord en bakboord; als hun kei niet met hennep was beschermd zouden zij en wij schade oplopen.

Terwijl dit potsierlijke getrek zich voorzet, staan op de pier, diep beneden ons, mensen, verscheidene honderden, zwaaiend met zakdoeken, zwaaiend met hoeden, schreeuwend.

Slechts twee loopplanken worden van de Britse stoomboot naar het Amerikaanse land gelegd: een voor de eerste-klas-passagiers, de andere voor - de bagage van de eerste-klaspassagiers.

Iedereen verdringt zich op plaatsen waar blik en geluid een verbinding tot stand kunnen brengen tussen de wachtenden en opgewachten. Tonelen van herkenning, tonelen van weerzien, tonelen van ontvangst op afstand.

Nog één nacht aan boord, en een kwalijke. Nu blijkt dat het lawaai van de machines ook voordelen had. Nu ze stil zijn hoor je niet alleen het snurken en boeren van je hutgenoten, maar ook alles uit de aanpalende hutten. En, gewend aan het ratelen van de dynamo's en het slingeren van het schip, word je zeeziek van het plotselinge evenwicht.

De procedures van passencontrole en de controle van de

vervolg op pag. 39

Klaus Mann
Amsterdam*

De namen der grote oude steden van Europa zijn reeds enigszins tot geconcentreerde legenden geworden; zij vormen voor ons tekens of formules, waaruit een machtige inhoud spreekt, een eerwaardige, tegelijk schuldbeladen en triomferende overlevering.

Rome, Parijs, Praag, Londen, Wenen, Venetië, Toledo, Moskou: er zijn geen andere woorden in welke Europese taal ook, die zo wonderlijk geladen zijn met historie, die reeds tot mythe is geworden. Een oververzadiging van glans en bloed hangt rondom deze klanken.

Amsterdam: wat stijgt bij deze naam voor ons op, op welke werelden opent deze woordformule ons het vrije uitzicht! - De grote steden van Europa vormen een oude, voorname, hoewel twistzieke familie. Sommige leden der familie hebben onderling bijzondere trekken van overeenkomst; andere verschillen weer sterk van elkaar, zoals men dat soms onder familieleden tot zijn verbazing kan opmerken.

Berlijn en Parijs bijvoorbeeld zijn twee diametraal tegengestelde stadstypen; zij lijken in verschillende werelddelen te liggen.

Wat Amsterdam betreft, had ik tot voor kort de gewoonte deze stad in één adem te noemen met enige andere eerwaardige familiebetrekkingen: met Londen en Hamburg enerzijds, met Venetië anderzijds.

Dit gemoedelijk-onderhoudende spelletje van gelijkenissen vaststellen behoudt blijkbaar slechts zijn bekoring, zolang men de stad, welke het betreft, in het geheel niet of slechts oppervlakkig kent. Zodra men echter in zulk een stad heeft geleefd, is zij reeds iets bijzonders, iets op zich zelf staands en onvervangbaars geworden, en men houdt er niet meer van, haar vergeleken te zien bij andere steden.

Amsterdam: welk een schone, onvervangbare, unieke stad!

Wanneer wij vroeger haar naam noemden of hoorden, ontstond een visie van patriciërshuizen en havens, waarin Indische specerijen verladen werden; Rembrandtiek licht, het Ghetto - en ook de naam van Spinoza speelde ergens door deze onvaste, doch overigens tamelijk grandiose voorstellingen.

Toentertijd wisten wij niet, wat deze stad eenmaal voor ons worden en beduiden zou, welke grote dank wij haar eenmaal schuldig zouden zijn. Zij werd ons een toevlucht, zij liet ons weer arbeiden, en toen zagen wij haar niet langer kritisch, vergelijkend, keurend aan; toen werd zij voor ons een grote, schone werkelijkheid.

Toen leerden wij haar duizend kleine eigenaardigheden kennen en kregen wij die lief; zij behoorden immers bij haar werkelijkheid!

Wij gingen langs haar grachten en wij vonden die het mooist in de zomer, in de warme nachten, en de zeldzaamste bekoring hadden die grachten in het stadsgedeelte achter de haven, waar de meisjes-van-plezier, statig, meestal niet jong meer, voor het raam van hun zindelijke kamers zitten bij een lamp en een bloemruiker, en waar een geur van verrotting over het trage water vaart. Muziek van de orchestrions komt uit de open kroegjes; het gekerm der draaiorgels vermengt er zich mee.

Wij zagen de grachten in de herfst, als de afgevallen blaren op het water drijven; en in de winter, toen, fantastisch verschijnsel, de halve bevolking op deze toegevroren waterbanen schaatsenreed. De stad wemelt dan van schaatsenrijders, zoals zij ook steeds wemelt van fietsers, die in troepen over het Leidseplein of het Rembrandtplein vliegen en ons voor hen uit doen vluchten.

---

* Vertaling uit de jaren '30. Bron onbekend.

Katja en Klaus Mann.

Wij bewonderden de voorname, min of meer kleumende, zeer gereserveerde smalheid der oude huizen en de goede architectuur der moderne woningen. Amsterdam is de stad, waarin nieuwe architectonische tendenzen zich het zichtbaarst hebben uitgewerkt - de enige grote stad zonder afschuwelijke periferie, die ik ken.

Wij leerden wennen aan de merkwaardig steile stoepen der oude huizen; verheugden ons in de bloemen, waarmee deze ernstige stad overstroomd schijnt te worden - in de prachtigste winkels en ook aan alle hoeken van straten worden zij te koop aangeboden.

Wij leerden smaak vinden in de overvloedige, solide Hollandse keuken en wij waardeerden vooral de ‘schnaps’ Bols.

In de Hollandse theaters hoorden wij, hoe men in dit nederduitse idioom met zijn vele keelklanken, waarbij men zovele deftige oud-Duitse woorden op grappige wijze vindt opgenomen, elegant kan converseren. En in het Concertgebouw - waar Mengelberg als een soort van zelden zichtbare, nationale heilige regeert - waren wij dankbare toehoorders. Amsterdam is een hoofdstad zonder vaste opera, maar de concerten in het Concertgebouw kunnen wedijveren met die van elk Europees kunstmilieu!

Doch welk een trotse schatten bergt deze stad in haar musea! Het Rijksmuseum met zijn heerlijkheden van Rembrandt en Frans Hals (het was Rembrandt's ‘Opwekking van Lazarus’, waarvoor ik het langste moest blijven staan: ik ken nauwelijks een ander schilderij van zo overweldigende diepte en dat zo huiveringwekkend is). En dan het Stedelijk Museum met de schoonste Van Gogh-verzameling ter wereld! Daar vindt men een zaal, die letterlijk oversprenkeld schijnt met deze oproerigmateloze gloed en vurigheid van kleuren. En welke voorraden van het kostbaarste en beste zijn dan nog te zien bij de grote kunsthandelaren en in particuliere woningen.

Wie komt uit dat Berlijn, dat zich ook onder de republiek zijn wilhelmische pronkzucht maar niet kon afwennen, is dubbel ontvankelijk voor de bescheiden gedegenheid, waarmede hier het goede wordt geboden. Men constateert, bijvoorbeeld, op welk een merkwaardig hoog niveau zich enkele dagbladen hier weten te handhaven, zonder zich onophoudelijk zelf als ‘wereldbladen’ aan te prijzen, terwijl toch elk van hen ontegenzeggelijk tot de beste op dit gebied ter wereld behoort.

De grote letterkundige uitgevers leggen een ondernemingslust aan de dag, die zich zelfs tegenover de thans verdreven Duitse auteurs handhaaft, van wie velen thans niet verder zouden kunnen arbeiden zonder de waardevolle hulp van Amsterdam.

Er is hier grote dadendrang - wat de Hollandse letterkundige productie betreft - en er is een hoeveelheid talent, die wij beter behoorden te kennen in haar uitingen. De meesten van ons komen niet verder dan Frederik van Eeden's *Kleine Johannes*, dat lievelingsboek van mijn jeugd, vol van onvergetelijke beelden; of men kent alleen Multatuli's *Max Havelaar.*

Het letterkundige leven in Amsterdam dringt zich niet op, zoals in Parijs of Wenen, waar het in de café's onophoudelijk wordt bediscuteerd, voorzover het zich daar niet geheel en al afspeelt. Dit intellectuele café-leven speelt hier geen gewichtige rol.

Dit komt ook wel hieruit voort, dat de meeste kunstenaars en schrijvers niet in de stad zelve, doch in de dorpen en kleinere plaatsen in de omgeving wonen. In het schone, waterrijke achterland van Amsterdam liggen overal kunstenaarskolonies verstrooid, of het zijn eenzame villa's en kleine huisjes, waar de geestelijke élite van het land leeft.

Anderen wonen gedurende een deel van het jaar, of wel het gehele jaar, aan zee. De zee is immers zo verlokkend dichtbij - in Bergen, Zandvoort, Noordwijk of Scheveningen.

Wat Amsterdan aan zogenaamd ‘Bohême-leven’ heeft aan te wijzen, is slechts bescheiden: het beperkt zich tot een paar kleine kunstenaars-clubs en min of meer tot het café van het Hotel-Américain, hetwelk, op een ingetogen en deftige wijze, de rol vervult van het Romantische Café of het Café du Dôme.

Schoonheid ontstaat daar, waar stemmingen zich vermengen. In Amsterdam vermengen zich de stemming van het patriciërsleven met die van de havens; beide zijn sedert lang tot een levende eenheid geworden. Met de sfeer van behagelijkheid en degelijkheid vermengt zich die van het avontuur.

Een provinciale nunance vindt geen gelegenheid op te komen: het innige en vlijtig onderhouden contact met de Europese centra behoedt Amsterdam daarvoor, vooral echter het contact met vreemde landen. Zoals Afrika in de atmosfeer van Parijs is doorgedrongen, zo vindt men het Verre Oosten terug in die van Amsterdam.

Dat zijn stemmingsmomenten, die moeilijk te bewijzen en slechts ternauwernood te beschrijven zijn. Het ligt niet slechts hieraan, dat men hier stralen vindt, waar alles Chinees is, of Maleise Oosterlingen u noten en zoete versnaperingen te koop aanbieden op straat.

Deze stemming zit dieper; zij speelt ook in de voorstellingswereld van zekere religieus georiënteerden, van bepaalde haarkloverig-aangelegde intellectuelen een dweperig aandoende rol.

Daarbij komt het Joodse element, hetwelk zich natuurlijk in geen geval binnen ‘het ghetto’ opsluit, al heeft het zich daar tot een soort van bezienswaardigheid gekristalliseerd.

Deze vreemde inslagen en stemmingsnuancen, die het degelijke Nederlandse cultuurleven niet bedreigen, doch het afzonderlijk mede beleven, mogen dit land en deze stad voor de gevaren der enghartigheid, der onvruchtbare exclusiviteit behoeden, zoals wij die in het woord ‘Nationalisme’ tezamenvatten en waarvoor men zich in Europa bijna nergens veilig kan achten.

Wij vertrouwen op het weerstandsvermogen van Nederland ten opzichte van bepaalde dwangvoorstellingen, waarmee zijn grote, afgrijselijk zieke Oosterbuurman het zou kunnen besmetten.

Zelfs kinderen, die zich gebrand hebben, geloven, dat het vuur zich niet overal heen kan verspreiden!

En deze stad, die vol is van geschiedenis en levenslust, die sterk is en schoon en tegelijk bezadigd en felbewogen, heeft de kracht in zich, onze hoop opnieuw te doen herleven!

Chris v.d. Heyden
Een discussie in Das Neue-Tagebuch

Eind 1934 publiceerde Menno ter Braak in Das Neue-Tagebuch een artikel, dat in de geschiedschrijving van de emigrantenliteratuur zo'n beetje geldt als de ('n) knuppel in het hoenderhok. Er volgde een discussie in datzelfde tijdschrift, waaraan vijf personen deelnamen en waarin een aantal kernproblemen van de (literaire) emigratie ter sprake kwam: het europeanisme, het engagement, eenheid en verdeeldheid onder de emigranten, houding tegenover en karakter van het nazisme en nog enkele. Ook na de verstomming van deze discussie kwamen (natuurlijk!) dezelfde vraagpunten weer op, telkens opnieuw. In sommige gevallen (zoals bij een congres van het Schutzverband Deutscher Schriftsteller im Exil in 1935) met expliciete verwijzing naar de polemiek in het Neue Tage-Buch. Wie de discussie leest en overleest krijgt wellicht de indruk, dat het oeverloos gezever betreft, opgepoetst door een behoorlijke dosis bombast. Iets is daarvan, denk ik, ook wel waar. Maar onder die franje komt een aantal punten tevoorschijn, dat uitermate kenmerkend is voor de zekerheden en twijfels, hoop en teleurstelling, kortom voor de problematiek van de emigratie. Bovendien vindt men hier - en zeker in het eerste artikel - in een notedop de terbrakiaanse leer bijeen (het europeanisme, zoals verwoord in de inleiding van het eerste nummer van Forum, het ‘ventisme’; de Reinaert de Vos-opvatting van de ‘geest’, etc.). En in dit geval is dat extra interessant, omdat dit één van de weinige keren is, dat de denkbeelden van Ter Braak buiten de Nederlandse verhoudingen getoetst werden. De uitslag hiervan is al met al toch niet erg ‘positief’ te noemen: je krijgt de indruk, dat de personen die reageerden nauwelijks begrepen wat Ter Braak bedoelde. Onbegrijpelijk is dat niet: ‘grosse Persönlichkeit’ klinkt zo anders dan ‘vent’; ‘der Geist des Nationalsozialismus’ zo anders dan Ter Braak bedoelde. Wij weten dat, met de honderden pagina's die ons voor een goed begrip ter beschikking staan. Andermann en Marcuse konden dat nauwelijks begrijpen, want zó - geïsoleerd - klinken de woorden van Ter Braak als de echo van een ver verleden. Bovendien is Duits geen Nederlands; hoe goed Ter Braak die andere taal ook eigen was, het bleef voor hem een ‘vreemde taal’, met andere nuances en andere gevoelswaarden. Dat verklaart ook, waarom de twee opstellen van Ter Braak hier in vertaling zo weinig ‘terbrakiaans’ klinken.

Het hiernavolgende debat is slechts twee keer uitgegeven en in beide gevallen onvolledig. Heinz Ludwig Arnold drukte het af in het eerste deel van zijn Literatur im Exil (1974). Hier ontbreekt de reactie van Ter Braak op zijn critici. Francis Bulhof voegde dit nawoord wel toe in zijn verzameling van de artikelen van Ter Braak over de emigrantenliteratuur (BZZTôH, 1980). Ook hij echter liet iets weg en wel een brief/artikel van prof. Leo Matthias in het nummer van 26 jan. van het Neue-Tagebuch. Terecht overigens: de woorden van Matthias komen een beetje als mosterd na de maaltijd. In beide uitgaven zijn de artikelen niet vertaald; dat is hier wèl gebeurd. Het ‘nawoord’ van Matthias is eveneens weggelaten.

Menno ter Braak:
Emigrantenliteratuur.

De schrijver - die deze beschouwing overigens zelf in het Duits schreef - is één van de meest gewaardeerde Nederlandse essayisten en romanschrijvers, literair criticus van Het Vaderland en redacteur van het tijdschrift Forum.

Toen zich in 1933 in Duitsland de zogenaamde ‘nationale revolutie’ voltrok, zagen niet alleen de *Duitse* schrijvers zich genoodzaakt partij te kiezen. De Duitse literatuur was immers een Europese en niet louter een Duitse aangelegenheid. In het huidige Europa kan men eigenlijk helemaal niet meer van nationale literatuurvormen spreken, tenzij men zich speciaal met folklore bezighoudt. Er bestaan hoogstens nog nationale *accenten*. In bepaalde gevallen kunnen die van grote betekenis zijn; ze zijn echter nooit doorslaggevend voor datgene waar het eigenlijk om draait; de literaire waarde. Hoe dwaas het ook mag zijn om het nationale aspect volledig uit te schakelen en de Europese literatuur als een ‘Esperantocollectief’ te beschouwen, het is in ieder geval duizend maal dwazer om de nationale aspecten als doel op zich voor te stellen. Ik beweer dit in alle rust en geenszins als ‘utopist’. Het ‘goede Europeanisme’ heeft met utopisme niets te maken. Wij *voelen* ons Europeanen, omdat we Europeanen zijn geworden.

We hadden dus helemaal geen keus. Toen de officiële Duitse literatuur zich tengevolge van de ‘nationale revolutie’ stelselmatig terugtrok achter een barrière van nationale waarden en de europese stromingen net zo stelselmatig geboycot werden, werd de emigrantenliteratuur ook ons probleem. Destijds heb ik - niet zonder kritiek op de emigranten, maar overtuigd van onze gemeenschappelijke taak - de opkomst van de eerste emigranten-uitgeverijen begroet. Hoewel ik - om een voorbeeld te noemen - niet zonder meer verrukt was van de al te gemakkelijke en intellectualistische ideologie van Heinrich Mann in zijn *Hass*, kon ik toch niet anders dan de stellingname van deze schrijvers bewonderen en verdedigen. Men moet zich daarin niet vergissen: de verwantschap tussen de schrijvers uit de Duitse emigratie en hun europese collega's ontstond betrekkelijk los van puur literaire criteria. Daarom hebben we niet eerst op het moment gewacht, dat de emigranten begonnen te publiceren. Tevoren al konden wij heel oprecht zeggen en schrijven, dat de emigratie voor ons belangrijker is dan het literaire gedoe van de heer Goebbels.

Dit alles leidt er echter ook toe, dat wij ons de vrijheid permitteren om zonder vooringenomenheid onze houding te bepalen tegenover de literaire kwaliteit van ieder emigrantenboek afzonderlijk. Zelfs zou het mogelijk geweest zijn (men moet de evidente paradox niet over het hoofd zien), dat wij vanuit een literair standpunt heel de emigrantenliteratuur zouden moeten afwijzen. Het literaire aspect is immers slechts een uiterlijke vorm en deze buitenlaag kan soms een misvorming van de kern (het wezen) zijn. Het zou zelfs kunnen zijn, dat dit *altijd* het geval is. Wie het wezenlijke in de literatuur zoekt kan zich zeer gemakkelijk vergissen, want literair bezigzijn veronderstelt over het algemeen een groot vermogen om te misvormen, te schikken en toneel te spelen: kortom, om datgene weer te geven, waar het eigenlijk *niet* om draait. Alleen een uitermate naïeve persoon kan nog geloven, dat literatuur en eerlijkheid synoniemen zijn; in de meeste gevallen heeft zich tussen mens en werk het theatraal effect geschoven. Maar men moet de toneelspelerij van literatoren ook niet op een lijn met opzettelijke leugenachtigheid zetten. Integendeel, door aanhoudende literaire bezigheid ontstaat weer een nieuw soort eerlijkheid, die echter nog gevaarlijker is dan de principiële leugenachtigheid van de doelbewuste komediant. Juist omdat bij de literator de twijfel niet meer opkomt of de literatuur ook werkelijk nog waarde heeft bij het rechtstreeks blootleggen van menselijke zielstoestanden, verliest hij het wantrouwen tegen de literatuur; de 'adoration mutuelle' van kunstenaars is soms niet minder naïef dan de oorspronkelijke naïviteit van de ongevormde mens. De uitspraak van Nietzsche ('schrijft men niet juist boeken om te verbergen, wat men in zich heeft') heeft vele kunstenaars totaal niets te zeggen. Want deze uitspraak keert zich tegen de klakkeloze acceptatie van literatuur en de tevreden literator heeft zich daarin allang geschikt. Tussen zijn literaire criteria en zijn *levens*principe bestaat er in het geheel geen relatie meer: in de beroepsmatige kritiek gaat het alleen nog maar om waarden, die op het *vak* betrekking hebben.

In velerlei opzicht was de Duitse literatuur vóór de 'nationale revolutie' een literatuur voor literatoren. Dàt moet openlijk gezegd worden, want alleen op die manier kan men tot een beter begrip komen van de huidige emigrantenliteratuur. Dat de emigranten beter schrijven dan de volksverlakkers van de Rijkskultuurkamer (de *nieuwe* literatoren!) bewijst de superioriteit van de emigranten dus geenszins. Het bewijst alleen dat ze een groter aanpassingsvermogen hebben. Dat warhoofden tegenwoordig in het Derde Rijk op de voorgrond treden en wetenschappelijke warrigheid combineren met plattelandssprookjes, bewijst nog niet dat de emigranten aan de 'borsten der waarheid' zuigen. De werkelijke emigrantenliteratuur is, ondanks de aanzienlijke literaire oogst van deze jaren in ballingschap, nog enorm klein. En wel omdat de meerderheid van de boeken, die bij Nederlandse, Franse, Tsjechische en Zwitserse uitgeverijen verschenen zijn, helemaal niet wezenlijk verschilt van de boeken, die uitgegeven werden vóórdat Hitler aan de macht kwam. Soms krijgt men de indruk, dat het 'ambacht' eenvoudigweg voortgezet wordt: wat vroeger Kiepenheuer en Fischer was, is nu Querido en de Lange. Weliswaar is in de keuze van onderwerpen de nieuwe situatie bespeurbaar, maar het zijn niet de onderwerpen die voor de literaire waarde doorslaggevend zijn.

Ik heb in de emigrantenboeken inderdaad ook oprechte verontwaardiging bespeurd (Ernst Toller: *Ein Jugend in Deutschland*) en oprechte verontwaardiging is mij al liever dan pure literatuur. Maar ook verontwaardiging kan ik alleen maar als een eerste stap in de goeie richting beschouwen, omdat de persoon, die verontwaardigd is - juist hij! - nog de scherpste zelfkritiek nodig heeft om een boek van de hoogste rang te kunnen schrijven.

Deze zelfkritiek ontbreekt jammergenoeg ook daar, waar zij het minst zou mogen ontbreken: in de besprekingen in de emigrantentijdschriften. Is het 'tactiek', die hier telkens opnieuw aan het woord komt? Als dat zo is, dan is die tactiek - dunkt me - ongepast. Er bestaat namelijk alleen deze ene tactiek: om door veel betere prestaties de wereld het beeld van een ander, van een moreel hoogstaand Duitsland te tonen tegenover de miserabele literatuur van het Derde Rijk. Een emigrant schreef mij, met het oog op het falen van de literaire kritiek in de emigrantentijdschriften: 'de nabootsing van de methoden van het propagandaministerie kan alleen maar hetzelfde effect hebben als in het geval van de heer Goebbels zelf: verwerping en wantrouwen'. Het lijkt mij echter twijfelachtig of hier ook inderdaad sprake is van bewuste tactiek. Liever verwijs ik naar mijn opmerkingen over de betrekkelijke naïviteit van kunstenaars in het algemeen. Kunstenaars staan als kunstenaars tamelijk kritiekloos ten opzichte van hun eigen theatrale effecten, omdat zij denken dat het draait om de gebaren, maskers en standjes. Men hoeft er zich dus niet al te sterk over te verwonderen, dat het gebrek aan kritiek zich bij diegenen, die door een walgelijke hetze uit hun land verjaagd zijn, tot een 'complex' ontwikkelt. De noodzaak om zich tegen smerige laster en domheid, die zich tot mystiek weet op te poetsen, te verdedigen, smeedt defensieve wapens. En deze defensieve wapens zorgen ervoor, dat je kritiekloos staat tegenover de vrienden, die zich met gelijke middelen verdedigen.

Op den duur zou deze houding van de emigranten-critici ten opzichte van eigen fouten fataal kunnen zijn voor hun prestige in Europa. Zolang zij het zuiver literaire van hogere waarde achten en de levensprincipes verwaarlozen, kunnen ze wel een tijdje de suggestie in stand houden dat de emigrantenliteratuur in zijn geheel van zéér hoog niveau is. Maar uiteindelijk zal het 'n keer uitkomen, dat dit niveau slechts kunstmatig is en alleen met kunstgrepen geloofwaardig gemaakt werd. Zonder moeite zou ik hier op deze plaats een aantal concrete voorbeelden kunnen noemen. Maar wellicht is het beter om in deze algemene opmerkingen ook algemeen te blijven en het aan de emigrantenschrijvers over te laten om uit de theorie de practische consequenties te trekken. Goed geschreven en met goede smaak gestructureerde boeken, die ook door een ander getalenteerd schrijver gemaakt zouden kunnen worden en de lezer niet meer bieden dan andere 'goede' boeken, zijn relatief 'zonder betekenis' (en ik zeg dat zonder tekort te willen doen aan 'technische' verdiensten). Het gaat om iets anders en over dit andere wordt in de overdadige kritieken in de emigrantenpers jammergenoeg slechts bij uitzondering gesproken.

De uitgever van het NTB geeft aan mijn essay ruimte in zijn blad en bewijst daarmee, dat hij zich bewust is van zijn verantwoordelijkheid voor ware vrijheid van discussie. Ik zou deze gedachten overigens niet geformuleerd hebben, als ik er niet van overtuigd was, dat mijn kritische uitlatingen goed uitgelegd worden. De emigrantenliteratuur moet méér zijn dan een voortzetting. Zij moet de moed hebben haar europese taak te begrijpen. Zij moet haar houding tegenover de literatuur niet alleen laten beïnvloeden door de noodzaak om tegen de valse mystiek van de vereerders van Blut und Boden te strijden. Haar kritiek moet niet de bekwaamheid van de literator, maar de genialiteit van de grote persoonlijkheid ('vent') als maatstaf kiezen. Anders zou iemand eens over de Don Quichottes van de literatuur een humoristische roman kunnen schrijven, die de Cervantes van Frank - waarin Don Quichotte maar een figuur van het tweede plan is - in de schaduw zou plaatsen...

Erich Andermann:
Strenger tegen de schrijvers zijn?

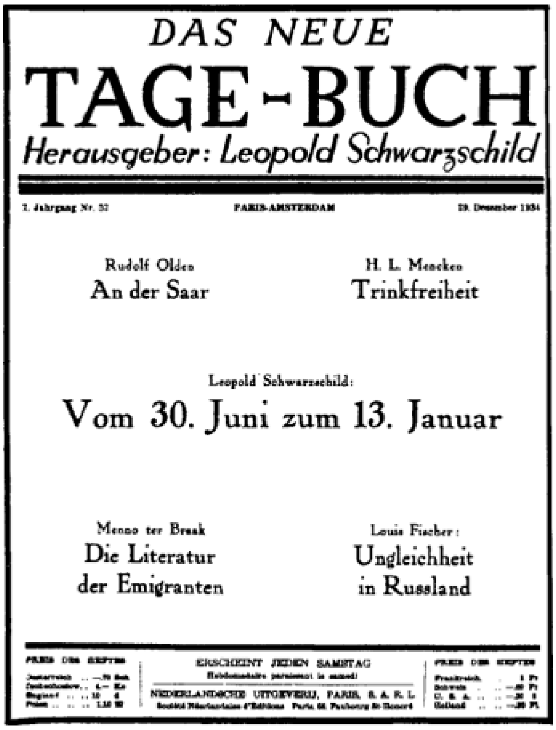
Menno ter Braak, de man die in het laatste NTB zulke bittere dingen zei, heeft wellicht een te hoge dunk van de mogelijkheden van de zogenaamde 'emigrantenliteratuur'. Wanneer men niet al te pretentieus is, dan zou men het eerder als een compliment dan als een verwijt kunnen zien dat, - zoals de Nederlandse schrijver zegt - 'de meerderheid van de emigranten-boeken niet werkelijk anders is dan in de periode voordat Hitler aan de macht kwam'. Om direct na de schok van de Duitse aardbeving, in de reusachtige moeilijkheden van de emigratie het niveau te behouden is wellicht al een prestatie, die erkenning verdient. Maar Menno ter Braak eist meer. Hij gaat er impliciet van uit, dat de smartelijke belevenis van de emigratie bevorderlijk in plaats van verlammend moest werken op de literaire scheppingskracht. 'Goed geschreven en met goede smaak gestructureerde boeken' schieten naar zijn mening tekort, wanneer zij door die emigranten gepubliceerd worden, heel kort geleden losgerukt werden uit ieder verband, waarin zij geestelijk emotioneel en materiaal geworteld waren. 'De emigrantenliteratuur', zegt Menno ter Braak, 'moet meer zijn dan een voortzetting' en haar critici - zo eist hij - zouden 'de genialiteit van de grote persoonlijkheid als maatstaf moeten kiezen'. Maar bestaat er wel een 'emigrantenliteratuur', waaraan zulke hoge eisen gesteld kunnen worden? Er bestaan boeken van Duitse schrijvers, die - anders dan normaal is - in het buitenland verschijnen en waaraan de toegang tot de Duitse boekenmarkt in de meeste gevallen ontzegd wordt. Dat is een gemeenschappelijk lot, waardoor nog geen intellectuele eenheid gevormd wordt. Sommige schrijvers in de emigratie zijn vrijwillig in ballingschap gegaan, omdat ze door het nationaal-socialisme verpeste lucht niet langer wilden inademen. Er zijn anderen, die nog helemaal niet zo lang geleden nederig aan de Rijkskultuurkamer lieten weten, dat ze alleen maar per vergissing op het medewerkerslijstje van een literair emigrantentijdschrift terecht zijn gekomen: en dat ze daar geen kwaad zullen doen. Tenslotte zijn er ook nog goede Duitse schrijvers, wier boeken nog steeds in Duitsland kunnen verschijnen en die toch - denk maar eens aan Thomas Mann - thuishoren onder de schrijvers in ballingschap, evenzeer als welke tot de brandstapel veroordeelde literaire emigrant ook. In de meeste gevallen heeft Goebbels bepaald wat 'emigrantenliteratuur' moest worden en wat aan gene zijde van de grens mag voortbestaan. Deze mislukte pulpliterator, die met Hitler als ruggesteun is opgeklommen tot opperchef van het Duitse culturele leven, begrijpt echter niets van literatuur.

Hieruit volgt, dat de emigrantenliteratuur intellectueel geenszins een eenheid is, maar slechts een meer of minder toevallige lotsverbondenheid. Er behoren goede en minder goede auteurs toe, schrijvers van niveau en van ontspanningslectuur, schrijvers, die hun beste tijd gehad hebben en anderen, die zich juist verder ontwikkelen, schrijvers, waarvan de creatieve vermogens tijdelijk uitgeput lijken en anderen, waarvan je nog in geen enkele uitgeverscatalogus de naam kan vinden en die morgen of overmorgen het 'meesterwerk' van de literaire emigratie zouden kunnen maken; tenminste, wanneer zij in hun ontwikkeling aangemoedigd worden. En hen alleen roept Menno ter Braak, blijkbaar zonder onderscheid te maken, toe, dat zij 'de moed moeten hebben hun Europese taak te begrijpen' en verplicht zijn niet alleen 'goede', maar ook 'belangrijke' boeken te schrijven.

Maar wanneer u mij toestaat: de 'europese taak' van de emigrantenliteratuur, wat is dat? Wat kunnen de verbannen schrijvers anders doen dan hun best? Het kan wel waar zijn, dat er een bijzondere verantwoordelijkheid op hen drukt. Zij zouden zich ervan bewust moeten zijn, dat de Duitse taal en de tradities van de Duitse cultuur aan hun hoede zijn toevertrouwd. Maar welke vermogens, die zij vroeger niet bezaten, zouden de verbannen Duitse literatoren kunnen ontwikkelen? Menno ter Braak maakt hen het verwijt, dat 'zij het ambacht van vroeger eenvoudigweg voortzetten'. Maar uiteindelijk kan men redelijkerwijs niet veel anders van hen verlangen.

Wanneer men de waarde van de 'emigrantenliteratuur', die tot nu toe gepubliceerd is, wil bepalen, dan is het wellicht al te gemakkelijk om vergelijkingen te maken met de publicaties in het Rijk. Daarin moet men Menno ter Braak gelijk geven. Beter zou men vergelijkingen kunnen maken met de contemporaine literatuur in andere talen.

De Nederlandse schrijver heeft daarvan afgezien, wellicht uit toegevendheid, wellicht ook, omdat hij vindt dat de ‘emigrantenliteratuur’ van dit moment - nu 1 1/2 jaar oud - nog te zeer in de kinderschoenen staat. Maar is het resultaat van deze beginperiode wel zo hopeloos? In deze embryonale periode zijn er altijd nog enkele opmerkelijke boeken verschenen, die kwaliteit hebben en die men de leesgrage Duitser in het buitenland en de Duitser uit het Rijk, die op bezoek komt, met goed geweten als leesstof kan aanbevelen. Boeken ook, die hen zullen verrijken en dat is in tijd van 1 1/2 jaar een verdienste, die Menno ter Braak wellicht onderschat.



DAS NEUE
TAGE-BUCH
Herausgeber: Leopold Schwarzschild

2. Jahrgang Nr. 52 PARIS-AMSTERDAM 29. Dezember 1934

Rudolf Olden
An der Saar

H. L. Mencken
Trinkfreiheit

Leopold Schwarzschild:
Vom 30. Juni zum 13. Januar

Menno ter Braak
Die Literatur der Emigranten

Louis Fischer:
Ungleichheit in Russland

ERSCHEINT JEDEN SAMSTAG
Hebdomadaire paraissant le samedi
NEDERLANDSCHE UITGEVERIJ, PARIS, S. A. R. L.

Het is echter van nog meer betekenis, dat de ‘emigrantenliteratuur’, zelfs wanneer deze ‘het oude ambacht heeft voortgezet’, een kader gecreëerd heeft, waarin mogelijkheden tot ontwikkeling gelegen zijn. Daarmee wordt in de emigrantentijdschriften een zekere behoedzaamheid van de kritiek gerechtvaardigd. En Menno ter Braak ervaart die behoedzaamheid als al te ‘kameraadschappelijk’. Zonder twijfel zijn er hierbij onvolkomenheden en wordt er hier en daar wat al te bereidwillig toegegeven aan de begrijpelijke neiging tot vriendjespolitiek. Wanneer een neutrale toeschouwer als Menno ter Braak het idee kon krijgen, dat geprobeerd wordt om de indruk te wekken, dat de ‘emigrantenliteratuur in zijn geheel uitstekend’ is, dan geldt dat inderdaad als een ernstig waarschuwingsteken. Maar wanneer men met Menno ter Braak ‘goede’ boeken zou moeten verwerpen, omdat ‘alleen maar goede’ boeken ‘onbelangrijk’ zijn, waar zouden we dan terecht komen? Wat zou er uiteindelijk van literatuur terecht moeten komen, wanneer alleen het werkelijk ‘belangrijke’ boek aanspraak zou kunnen maken op de sympathie van de criticus? Men kan het ‘belangrijke’ door geen enkele bezwering van de kritiek tevoorschijn toveren en waar er geen genie voorhanden is, heeft het geen zin om met Menno ter Braak ‘de genialiteit van de grote persoonlijkheid(“vent”)’ als maatstaf te nemen. De ‘emigrantenliteratuur’ heeft evenals iedere literatuur een zeker ‘literair’ ambacht nodig. Daar binnen bestaat de mogelijkheid, dat de alleen maar met talent begaafde schrijvers kunnen werken, uitgegeven worden, een publiek vinden en belangstelling voor boeken wekken. Alleen dan kunnen - wanneer God er zo een schept - het genie en het belangrijke zich voordoen.

De literaire kritiek in ballingschap kan - ook al moet zij hogere eisen stellen dan tot nu toe - niet zonder zware schade aan te richten met de dorsvlegels der onverbiddelijkheid te werk gaan.

De verbannen Duitse literator heeft met het grootste deel van zijn vroegere publiek ook het merendeel van zijn voormalige critici verloren. Vroeger werd zijn werk in enige honderden Duitse tijdschriften beoordeeld, tegenwoordig wordt zijn nieuwe boek in het gunstigste geval in nog geen half dozijn emigrantentijdschriften aan mogelijke belangstellenden aangekondigd. De belangstelling, die de Duitse schrijvers veelal in Nederland genieten, wordt hen jammer genoeg niet overal gegeven; en nog net met pijn en moeite in de duitstalige pers van Zwitserland, Tsjechisch-Slowakije en Oostenrijk. Vroeger kon door de getalsterkte en gevarieerdheid van de critici voorkomen worden, dat een onjuiste beoordeling tot afkeuring leidde (en zo'n fout kan de kritische recensent evengoed maken als de schrijver); tegenwoordig staat een kritische afkeuring gelijk aan een onherroepelijke veroordeling, met alle gevaren van een justitie, die niet de mogelijkheid biedt om in hoger beroep te gaan. Ook zonder de wens om de wereld een bedrieglijk beeld van literaire hoogstandjes voor te toveren, is de literaire kritiek onder de emigranten dus genoodzaakt tot een zekere matiging in geval van een vernietigend oordeel. Als zij voldeed aan de eisen van Menno ter Braak en als zij uitgevers en lezers van ‘slechts goede’ boeken zou willen afschrikken, dan zou liefdeloos verwoest worden, wat er in de emigrantenliteratuur aan waardevolle aanzetten, hoop en toekomstmogelijkheden bestaat. Op zijn minst voor die toekomstmogelijkheden zou dat jammer zijn. Dat zal Menno ter Braak moeten toegeven.

Ludwig Marcuse: Bij het debat over de emigrantenliteratuur.

De Nederlandse schrijver Menno ter Braak heeft in het Neue Tagebuch een loyale, maar felle en naar mijn mening ook onterechte aanval gericht op de Duitse schrijvers, die sinds twee jaar buiten Duitsland schrijven en publiceren. In een artikel getiteld ‘emigrantenliteratuur’ beweert hij het volgende: 1. De boeken van de emigranten verschillen ‘niet wezenlijk’ van de geschriften, die dezelfde auteurs publiceerden vóórdat Hitler aan de macht kwam; 2. In de beschouwingen in de emigrantentijdschriften ontbreekt het aan een kritische instelling tegenover deze literatuur.

Kloppen deze beweringen? En voorzover zij juist zijn: is het verwijt, dat eruit spreekt, gerechtvaardigd?

Mijn eerste bezwaar geldt al de titel: ‘emigrantenliteratuur’. Bestaat er wel zoiets als een ‘emigrantenliteratuur’? Nee, die bestaat niet. En er is een zeer eenvoudig bewijs voor deze ontkenning: er valt niets te bedenken, wat deze ‘emigrantenliteratuur’ in bijzonderheid kenmerkt. Het geheel dat men ‘emigrantenliteratuur’ noemt is bij nader inzien niets anders dan de som van alle boeken van Duitse schrijvers, die sinds de kroning van Hitler niet meer in Duitsland *kunnen* publiceren; of daar niet meer *willen* publiceren, of willen noch kunnen. De maatschappelijke situatie, waarin een aantal Duitse schrijvers tesamen verkeert, vertoont geen enkele overeenkomst met een gemeenschappelijk literair kenmerk. Bovendien bestaat er ook buiten de literatuur geen overeenkomst, zelfs niet wat betreft politieke doeleinden. Het woord ‘emigrantenliteratuur’ is dus een onzinnige term, die duidelijke en zakelijke rechtvaardiging mist. Zeer juist daarentegen is de constatering, dat de nieuwe Duitse literatuur buiten Duitsland zich ‘niet wezenlijk’ onderscheidt van de geschriften, die dezelfde auteurs publiceerden vóór Hitler aan de macht kwam. Maar is die juiste constatering ook een terecht verwijt? ‘De emigrantenliteratuur moet méér zijn dan een voortzetting', eist de Nederlandse schrijver. Maar waarom moet deze *méér* zijn? Alleen maar omdat Hindenburg Hitler aan de macht heeft gelaten, moet Heinrich Mann het wonder verrichten om vanaf januari 1933 méér te bieden dan de voortzetting van zijn werk tot dan toe? Bestaat zijn grootheid en het bewijs van zijn morele standvastigheid soms niet precies uit het feit, dat zijn *Hass* tegen Hitler het logisch vervolg is van zijn haat tegen Wilhelm II?

Alle echte tegenstanders van het nationaal-socialisme zijn het er gezamenlijk over eens, dat men daarin geen *intellectuele kenmerken* kan bespeuren, geen volwaardige antithese. Zo blijven zij tot op hun vezels onberoerd door deze beweging. Waarom dus zou de machtsaanvaarding van Hitler een verandering teweeg moeten brengen in het werk van mensen, die in deze gebeurtenis geen nieuwe openbaring zien, maar slechts de verwerkelijking van hun oude ontwikkelingstheorie, of een bruut feit? Marx-specialisten passen de nieuwe Duitse gebeurtenissen zonder moeite in hun honderd-jaar oude systeem in; burgerlijk links of midden verklaren deze gebeurtenissen even gemakkelijk uit de zwakte van de Republiek plus een aantal ongelukkige toevalligheden. De ene of de andere verklaring kan foutief zijn, ze kunnen ook beide verkeerd zijn, maar in geen geval heeft het wereldbeeld van de Duitse schrijvers, die hun land verlaten hebben, bij de grensovergang een wijziging ondergaan; daarentegen moet bijvoorbeeld het wereldbeeld van de schrijvers, die in Duitsland gebleven zijn en zich bekeerd hebben, sterk veranderd zijn. Alleen van hèn kan men eisen, dat er een wezenlijk verschil is tussen hun geschriften vóór en ná Hitler...

Tussen haakjes: wanneer het wereldbeeld van de emigranten fundamenteel veranderd zou zijn, dan zou er nu (nog geen twee jaar later) in ieder geval geen 'emigrantenliteratuur' kunnen bestaan; en zeker geen literatuur, waarvan men kan eisen, dat die zich al gedistantieerd heeft van de verontwaardiging.

In eerste instantie overtuigt het verwijt, dat de emigrantenkritiek bijna net zo ja-knikkerig is als de kritiek van de ja-knikkers in Goebbels' lijn het meest. Toch zou men de heer Menno ter Braak gemakkelijk een reeks uiterst polemische verhandelingen kunnen noemen die in de emigrantenpers verschenen zijn. Maar beter kan men het hem eerlijk toegeven: in de emigrantentijdschriften is men tamelijk scheutig met positieve kritiek op boeken van emigranten. Aan deze concessie moet echter direct het volgende toegevoegd worden: in de eerste plaats dat onkritische boekbesprekingen geen speciaal kenmerk zijn van de emigrantenliteratuur; in de tweede plaats dat 'n persoon die in de emigrantenkritiek positief oordeelt noodzakelijk en onveranderlijk op de voorgrond moet treden; en in de derde plaats, dat deze mildheid niet zo ongelukkig is als op het eerste gezicht mag lijken.

Het eerste punt: kennen de andere vormen van Europese literatuur geen literaire kameraadschappen? Men moet niet precies datgene de Duitse emigranten aanwrijven, wat helemaal geen uitzondering is; wat geenszins alleen hen kenmerkt.

Ten tweede: de gespecialiseerde literatuurcriticus, die in het oude Duitsland al een uitstervend type was, bestaat in de Duitse journalistiek buiten Duitsland helemaal niet meer. Ook elders wordt deze steeds zeldzamer. Het zijn bijna alleen nog maar de auteurs, die over elkaar schrijven; iets wat vanzelfsprekend nooit en nergens erg heilzaam is voor de literatuurkritiek. Maar is het nu nodig dit algemeen gebrek precies dáár te belichten, waar het het meest gemakkelijk te verdedigen valt? En dat om honderd redenen en vooral deze: dat tenslotte slechts een klein aantal auteurs - en dan goede auteurs - tot de emigranten behoort. Maar zelfs wanneer de kring van beschikbare en capabele critici groter zou zijn, welke criticus zou er dan in deze meest ellendige van alle emigraties (ellendiger dan alle voorgaande vanwege de economische crisis en de politieke ontwikkeling overal in de wereld), wie zou er dan, zo vraag ik me af, de moed hebben om de literaire beul te spelen? In het oude Duitsland noemden kleine schrijvers in grote kranten bijna iedere nieuwe publicatie ‘goethisch’ of ‘dantesk’. Destijds oefenden (in de regel althans) weekbladen zoals het Tagebuch zonder mededogen en op grond van de hoogste maatstaven kritiek uit. Tegenwoordig zijn deze vooraanstaande buitenstaanders van vroeger volstrekt de enige organen, die nog uitvoerig op de emigrantenliteratuur ingaan. Een vernietigende kritiek in zo'n geval... en zowel boek als auteur worden wellicht totaal vernietigd. Welke criticus, welke uitgever van een blad zou onder deze omstandigheden de beulsmoed hebben radicale executies te voltrekken. Hij zou zichzelf - omdat hij weet dat tegengestelde meningen volstrekt onmogelijk zijn - bijna bovenmenselijke zekerheid van kennis moeten toeschrijven. De ‘emigrantenliteratuur’ is economisch gezien een zwak strohalmpje, verreweg het zwakste onder de meer belangrijke richtingen in de Europese literatuur. Welke rechter zou er zo onverbiddelijk zijn om slechts ‘de genialiteit van de grote persoonlijkheid als maatstaf te kiezen’? Daar komt overigens nog iets bij: welke andere Europese literatuur wordt aan deze uiterste strengheid onderworpen, waarnaar uitgerekend de jongste en meest bedreigde tak in de literatuur beoordeeld zou moeten worden.

Maar bestaat er nu - om aan het derde punt toe te komen - niet het gevaar, dat de Duitse literatuur buiten Duitsland aan een gebrek aan kritiek ten gronde gaat? Ach, het zou mooi zijn als deze literatuur door geen ander gevaar bedreigd werd. Men hoeft er werkelijk niet bang voor te zijn, dat de Duitse emigranten precies aan de gevolgen van vertroeteling kunnen bezwijken. Maar feit blijft, dat alleen dat boek en die auteur uit deze Duitse emigratie zich zal weten te handhaven, die ook in andere talen uitgegeven wordt. De critici uit Amerika, Engeland, Frankrijk en Nederland zullen zeer zeker zeggen, wat ze te zeggen hebben; daarmee zullen zij dan de voorzichtigheid en het verzuim van de Duitse critici weer compenseren.

Wie onderhoudt er echter - zo zou een laatste repliek nog kunnen luiden - de volgende generatie Duitse literatoren? De criticus heeft tenslotte toch ook de taak (een ondergeschikte taak weliswaar) om door middel van zijn beoordelingen en normen ook de literaire nieuwelingen op te voeden. Het zal wel nauwelijks lonen om je wat dit betreft de hersens te pijnigen. Onder de materiële en maatschappelijke condities van deze Duitse emigratie zal een jonge schrijversgeneratie nauwelijks kunnen opgroeien, tenzij het een uitzonderlijk genie betreft, dat zijn weg toch wel zou vinden. Europa zal al tevreden moeten zijn als de oude generatie nog opvolgers weet te kweken, die niet zwakker zijn dan hun voorgangers.

Hans Sahl:
Emigratie - een proeftijd

In zijn antwoord aan Menno ter Braak heeft Erich Andermann al vastgesteld, dat de emigrantenliteratuur op intellectueel gebied geen eenheid vormt, maar een meer of minder toevallige lotsverbondenheid. Maar welke conclusies trekt hij daaruit? Andermann berust. Hij is van mening, dat de geëmigreerde schrijver geen andere taken heeft dan: ten eerste zorg te dragen voor de Duitse taal en ten tweede zich te realiseren, dat de tradities van de Duitse cultuur onder zijn hoede zijn. Met dergelijke formuleringen kunnen we (als het mij toegestaan wordt om dat te zeggen) niet veel meer beginnen. Ook het nationaal-socialisme beweert in zijn beroep op het onbewuste, donkere, mythische en gevoelsmatige aan te sluiten bij de Duitse traditie. Wij moeten daarom moeite doen om onze pretenties duidelijker, dwingender en eenduidiger te motiveren dan die mensen in staat zijn, die van de historische erfenis van generaties op een propagandistische manier misbruik maken. Daartoe behoort vooral, dat men van andere en niet alleen maar esthetische normen gebruik maakt om er de bestaanswaarde van literatuur uit af te leiden; van een literatuur wel te verstaan, die zich evenmin onder een gemeenschappelijke noemer laat brengen als de emigratie, waarin ze tot stand komt. Deze literatuur zal ook in de toekomst goede en slechte boeken voortbrengen, liefdesromans, gedichten en ontspanningslectuur; wellicht zal zij op 'n dag ook het grote genie, de grote persoonlijkheid opleveren, niemand zal dat tegenhouden. Uiteindelijk is het echter oninteressant of dat gebeurt. Veel belangrijker is de vraag wat deze emigratie met haar situatie heeft gedaan; heeft zij er iets zinvols van gemaakt? Heeft zij de tijd, die buiten het concentratiekamp doorgebracht mocht worden, gebruikt om nieuwe inhouden te ontdekken, om nieuwe kennis op te doen en andere mogelijkheden tot vormgeving te ontwikkelen? ‘Emigratie is geen toestand, het is een verplichting’, werd er onlangs in een Parijse vergadering van schrijvers gezegd. Toegepast op de literatuur betekent dat: emigratie is niet alleen een verandering van uitgever, waar Hitler toe gedwongen heeft, maar emigratie is een morele houding.

Wij geloven, dat er al voorbeelden aan te wijzen zijn, waaruit men deze morele houding kan aflezen. We zien deze in enkele nieuwe, klassiek-mooie sonnetten van Johannes R. Becher. Daarin gaat een strijdlustige overtuiging gepaard aan een melancholie, die bijna aan Hölderling doet denken; we zien deze houding in vele (niet alle) politieke strijddichten van Bertold Brecht en in zijn *Dreigroschen-roman*, die de ervaringen in Duitsland historisch-afstandelijk behandelt en met kwade spot en instructieve humor een nieuwe versie brengt van de oude engelse Beggars opera; en we zien deze, naast de al door Menno ter Braak geciteerde geschriften van Heinrich Mann en Ernst Toller, in de filosofische kanttekeningen van Ernst Bloch en in de reportage en aanklacht van Friedrich Wolf in zijn doktoren stuk *Professor Mannheim.*

Dit alles zijn ongetwijfeld pas aanzetten. Het werk gaat echter verder. Het zal eruit moeten bestaan om uit eigen inventiviteit nieuwe principes te ontwikkelen zonder het contact met de werkelijkheid in Duitsland te verliezen. En daaraan zal de maatstaf voor de eigen werkelijkheid getoetst moeten worden. Wanneer gepoogd wordt om de geografische afstand, die ons scheidt van de gebeurtenissen in Duitsland, te overbruggen door een gevoel van verbondenheid, dan werken wij aan de voorbereiding van een nieuw Duitsland; een Duitsland, dat nu al vraagt en roept om een antwoord en zich vergewist van zijn toekomstige vertegenwoordigers.

Menno ter Braak:
Bij het thema emigrantenliteratuur. Antwoord aan Andermann en Marcuse.

Het artikel, dat Erich Andermann in het NTB van 5 januari aan mijn essay over de emigrantenliteratuur gewijd heeft, zou men tot de volgende formule kunnen herleiden: laten we blij zijn, dat dáár waar het genie ontbreekt tenminste de middelmatige mens leeft; want bij een zo teder mogelijke therapie zal uit de middelmatige mens misschien (misschien!) nog eens het genie groeien.

Stel nu eens, dat deze formule juist is: in dat geval zou ik niets tegen het pleidooi van Andermann voor de middelmatigheid in te brengen hebben. Jammer genoeg echter steekt de wereld zo in elkaar, dat tolerantie ten opzichte van de middelmaat alleen nog maar een grotere middelmaat oplevert en nooit iets geniaals. Uit bezorgdheid voor toekomstige genialiteit moet men er zich dus niet van af laten brengen om kritische waarachtigheid boven alle andere overwegingen te laten prevaleren. Ik erken alle practische moeilijkheden van de emigrantenkritiek en kan heel goed begrijpen, dat men niet voortdurend werkt met de ‘dorsvlegels der onverbiddelijkheid’. Je hebt echter tactiek en tactiek, onverbiddelijkheid en onverbiddelijkheid. Men zou bijvoorbeeld goede ontspanningslectuur zonder meer en enthousiast aan de lezers kunnen aanbevelen, maar dan wel als goede ontspanningslectuur. Dat tolerantie en uitbundige kritiek daarentegen nodig is, opdat eens ook datgene wat werkelijk van belang is eruit zou rollen, lijkt me volledig onjuist. Een kritiek, die van deze fictie gebruik maakt (al is het dan met de beste bedoelingen) vervalst waarden, vervalst terminologie, vervalst het oordeel van het ‘betere’ publiek. En uit deze handig vervalste waarden zou het geniale moeten voortkomen? In de schaduw van dergelijke waarden zou het geniale moeten gedijen? Dat zal Erich Andermann toch zelf niet helemaal geloven. Daar komt nog wat bij: als de emigranten zich ook in de toekomst tevreden stellen met de middelmatigheid als criterium (machiavellistisch te zien als een soort voorstadium van de genialiteit), dan zullen ze er rekening mee moeten houden, dat hun collega's in het buitenland de consequenties trekken uit dit gedrag. Ook Erich Andermann zal begrijpen, dat wij de emigratie op den duur alleen met een beroep op kwaliteit als een europees idee en een europese taak tegen onze nationalistische vakgenoten kunnen verdedigen. Een emigrantenliteratuur, die zich ertoe zou beperken alleen maar een ‘voortzetting van het ambacht’ te zijn en die ons zou willen dwingen om ook de middelmatige producten erbij te betrekken, zou ons deze verdediging bijna onmogelijk maken. Juist in contrast met de Rijkskultuurkamer is er aan ondubbelzinnige verhoudingen alles gelegen; tactiek versluiert daarentegen alleen maar. De tactiek, die Erich Andermann aanbeveelt, zal wellicht voor het ‘grote’ publiek, dat slechts woorden leest en aan woorden gelooft, geen tactiek lijken. Maar des te meer wantrouwen zal deze tactiek wekken in die kringen, die zich bewust zijn van de betrekkelijkheid van woorden; juist daarom zullen deze kringen het hoogste belang hechten aan kritiek, die zich niet ook nog eens door diplomatenmethoden van haar taak laat afleiden.

Toen mijn antwoord aan Erich Andermann al geschreven was, las ik in het nummer van 12 januari het essay van Ludwig Marcuse. Hij formuleert het standpunt van Andermann nog scherper. Na het lezen van deze twee gelijksoortige artikelen schijnt het mij toe, dat mijn opvatting, dat de emigratie een Europese gebeurtenis is, aan de ‘officiële’ emigrantenschrijvers vreemd en zelfs onaangenaam is. Heb ik mij dan vergist, toen ik in 1933 direct partij koos voor de denkbeelden van de Duitse emigranten, zonder te letten op literaire kwaliteiten? De naar mijn mening volledig terechte opmerkingen van Hans Sahl in hetzelfde nummer van het NTB hebben mij weer een beetje getroost. Want het zou een paradoxale en bovendien uitzichtloze situatie zijn om zich ‘plus émigré que les émigrés’ te moeten voelen.

Ook Ludwig Marcuse stelt vast, dat er eigenlijk geen ‘emigrantenliteratuur’ bestaat. Maar hij gaat verder dan Erich Andermann: hij wil zelfs niet dat deze zal bestaan. Want voor hem is het nationaal-socialisme ‘geen intellectueel fenomeen, geen gelijkwaardige antithese’. Marcuse beweert dat hij ‘tot op het bot onaangeraakt is door deze beweging’. Deze olympische zin bepaalt de verhouding Marcuse-Ter Braak, die men in dit geval (van grote verschillen afgezien) tot op zekere hoogte gelijk zou kunnen stellen aan de verhouding Goethe-Heine. Uit de woorden van Marcuse concludeer ik, dat de emigranten zich, zodra ze naar Duitsland zullen terugkeren, zullen gedragen als de Bourbons ná het Napoleontische tijdvak: zij zullen niets geleerd en niets vergeten hebben. Jammer! Want ook uit niet intellectuele verschijnselen en niet-gelijkwaardige antithesen moet en kan men iets leren. Men zou in de emigratie niet alleen de centra van de 'gelijkwaardigen' uit de periode vóór Hitler - vroeger het romanische café, later het Eden-hotel - volledig kunnen vergeten, maar zich er bijvoorbeeld ook mee bezig kunnen houden om over het probleem van de 'geest' na te denken. Het nationaal-socialisme is een beweging, die ook zijn opvatting van 'geest' heeft (daarover heb ik mijn mening gegeven in een essay in het Hollandnummer van Die Sammlung: 'Geist und Freiheit'). Deze opvatting van geest, de typische massa-opvatting, belichaamd door de strottehoofd-filosofie van Hitler en het babyface van onze Mussert, bevat ook allerlei leerzame zaken. Tenminste, wanneer wij er ons niet toe beperken om eenvoudigweg en hautain de neus op te halen voor de kitsch in Goebbels' stijl. Want wat heeft men aan een 'geestelijke geest', wanneer men daarmee uiteindelijk slechts een curiositeit wordt en verder niets? De trotse superioriteit van Marcuse, die er zelfs niet eens in slaagt om zijn eigen verstand als probleem te zien, riekt al naar curiositeit. En men vraagt zich in ernst af of deze 'autarkie' van literatoren op dit moment niet veel gevaarlijker dreigt te worden voor het prestige van de emigratie dan de autarkie van de nationalistische warhoofden. Gelukkige Marcuse! Zijn levensvisie ligt bijna net zo vast voor anker als de niet-gelijkwaardige levensvisie van Rosenberg. Moet men ook aan de 'supergeestelijke' literator Marcuse eerst nog het te weinig gelezen boek van Max Stirner of zelfs de *Opstand der Horden* van Ortega y Gasset aanbevelen?

Over het ontbreken van een kritische houding onder emigrantencritici (hij stemt in met mijn constatering) spreekt Ludwig Marcuse zich niet anders uit dan Erich Andermann en ik mag daarom verwijzen naar mijn antwoord aan deze. Ik wil nog één keer beklemtonen, dat ik alle begrip heb voor de economische moeilijkheden, waar de emigrantenliteratuur mee te kampen heeft en dat ik noch de 'dorsvlegel' van Andermann, noch de 'beulsbijl' van Ludwig Marcuse onophoudelijk als kritisch wapen zou willen hanteren. Maar daarom hoeft men de kritische terminologie nog niet voortdurend af te zwakken. Dat Ludwig Marcuse wijst op de 'vriendjespolitiek' in andere Europese landen, is op zich al een weinig steekhoudend argument (alsof Hitler zich voor de 30ste juni kon verontschuldigen met verwijzing naar de gebeurtenissen in Rusland op dat moment!). Maar bovendien is het ook onjuist. Want ik heb niets tegen vriendschappelijkheid geschreven en naar mijn mening is deze een onvermijdelijk nevenaspect van iedere literatuur. Alles hangt ervan af, hoe men 'vriendschappelijkheid' interpreteert: als vriendschap of als kliek. Vriendschap maakt niet onkritisch. De kliek is daarentegen het gebrek aan kritiek, geconsolideerd in een systeem, in een 'ambacht'. Heeft Ludwig Marcuse het doel om deze tweede vorm van vriendschappelijkheid als basisprincipe voor de emigrantenliteratuur te beschermen, te eisen, te canoniseren? Dan heeft hij inderdaad bereikt, dat ik mijn mening over de emigrantenliteratuur als een literatuur, die ook onze - dat wil zeggen een Europese - zaak is, moet herroepen. Maar ik hoop, dat ik hem wat dit betreft niet goed heb begrepen.

Gerda Meijerink
In gesprek met Fritz Landshoff

‘Het is intussen al bijna vijftig jaar verder, een halve eeuw, vergeet dat niet. Het is vanuit onze positie nu heel makkelijk om te zeggen wat er allemaal had moeten gebeuren, wat er fout is gegaan, wat beter had gekund. Maar een feit is dat er in Nederland na de machtovername door Hitler in januari 1933 veel verdienstelijke initiatieven zijn genomen om vertegenwoordigers van de anti-nazi literatuur - schrijvers zowel als journalisten - asiel te verlenen.’

Aan het woord is Fritz Landshoff, van 1933 tot 1940 leider van de Querido-Verlag, de Duitstalige afdeling van Emanuel Querido Uitgevers Maatschappij. Als er al kritiek mogelijk zou zijn op mensen die nauw bij de Duitse literatuur in het Nederlandse Exil betrokken zijn geweest of op de Duitse schrijvers zelf, dan is die kritiek van de kant van Fritz Landshoff niet te verwachten, want Fritz Landshoff is weliswaar iemand die bereidwillig informatie verstrekt over dat verre verleden, maar hij is vooral een voorzichtig mens. Namen, wanneer ze verbonden zijn met minder fraaie staaltjes van menselijk gedrag, noemt hij niet. Of hij noemt ze wel maar zegt er met grote beslistheid bij dat ze niet in het interview mogen worden vermeld. Gevraagd naar schrijvers die tot de zgn. ‘Innere Emigration’ worden gerekend, dus tot die groep van schrijvers die na de machtovername in Duitsland bleven en óf hun manuscripten in de la hielden, óf ‘neutrale’ teksten publiceerden, óf iets oppositioneels probeerden te ondernemen, wijst hij op de talrijke schrijvers die pas toen het Derde Rijk ten dode opgeschreven bleek beweerden tot die Innere Emigration te behoren en vervolgens beschuldigende vingers richtten naar die schrijvers die in het exil een in hun ogen comfortabel leven hadden geleid. Maar hun namen noemt hij niet. Ook niet de namen van schrijvers die vóór '33 als goede democraten golden maar die na 30 januari 1933 dat verleden probeerden te verdoezelen, ook als ze voor een deel joods bloed hadden, om zich pas na 1945 hun democratische verleden te ‘herinneren’.

Fritz Landshoff is een kosmopoliet geworden nadat hij in april 1933 overhaast uit Berlijn vertrok, ‘de provincie verliet en de wereld leerde kennen’, zoals hij het nu uitdrukt. Hij reist nu op en neer tussen New York en Bentfeld, waar vestigingen zijn van de grote uitgeverij van kunstboeken Harry N. Abrams, waarvan hij de mede-directeur is. Tussendoor doet hij even snel Zürich, Wenen, München aan, waarbij zaken gecombineerd worden met bezoeken aan oude vrienden als Hermann Kesten, Emy Oprecht, Elisabeth Mann. De uigeverij Harry N. Abrams vertrouwde Hermann Kesten de moeilijke taak toe een keuze te maken uit de dagboeken van Thomas Mann, die dit jaar in het Engels zal verschijnen.

In april 1933 liet Emanuel Querido Nico Rost, die in Berlijn verbleef, aan Fritz Landshoff het verzoek doen naar Amsterdam te komen om daar de leiding over een nog op te richten Duitse afdeling van Querido op zich te nemen. Landshoff maakte deel uit van de directie van de Kiepenheuer Verlag die door de machtovername van Hitler zwaar getroffen was omdat bijna alle schrijvers van het Kiepenheuerfonds tot de verboden schrijvers behoorden.

Fritz H. Landshoff.

Emanuel Querido.

‘Ik heb geen moment geaarzeld om dit voor mij verrassende aanbod dankbaar te accepteren. De Kiepenheuer Verlag bezat op dat moment geen toekomst meer. Om een voorbeeld te geven: het toeval wilde dat de dertigste januari 1933, de dag waarop Hitler aan de macht kwam, tevens de verschijningsdatum was van een volksuitgave van *Das Kapital* van Karl Marx en van de *Vorlesungen zur Einleitung in die Psychoanalyse* van Freud. Die boeken hadden ieder een oplage van 50.000 exemplaren, ze kostten in de winkel overigens maar 2, 85 mark, maar die oplages werden natuurlijk geconfisceerd. Bovendien twijfelde ik er op dat moment niet meer aan, na een aanvankelijke hoop dat uiteindelijk het verstand het zou winnen en de nazi-partij de overwinning niet zou behalen, dat Hitler zijn programma dat hij in *Mein Kampf* had vastgelegd, ook werkelijk zou uitvoeren. Ik heb die hoop dus pas vrij laat opgegeven. Er waren anderen, Georg Gross bijvoorbeeld, die al ver vóór '33 waren weggegaan. Maar het is ook begrijpelijk dat er slechts een beperkt aantal mensen in Duitsland was wier materiële of psychologische omstandigheden het hun mogelijk maakten het land te verlaten.’

‘Ik heb mijn koffers gepakt en de volgende dag mijn opwachting bij Emanuel Querido gemaakt. Dat hij het initiatief tot een Duits fonds heeft genomen had met zijn idealisme te maken. Hij was een felle socialist die zijn fonds een linkse signatuur gaf; hij had o.a. Henri Barbusse, Jef Last, A. den Doolaard, A.M. de Jong uitgegeven en ook al voor '33 Duitse schrijvers in vertaling zoals Lion Feuchtwanger, Leonard Frank, Arnold Zweig. Wat er bij kwam was dat hij de pest aan Duitsers had. Hij nam in zekere zin wraak door de door Hitlers verfoeide Duitsers zelf te gaan uitgeven. Maar hij sprak en verstond geen woord Duits. Alice van Nahuys, zijn mededirectrice deed de conversatie. Zij was een grote persoonlijkheid met grote kennis op het gebied van de literatuur en ook een begaafd vertaalster, ze had o.a. ook Kafka vertaald. De uitgeverij Querido was gevestigd op Keizersgracht 333, op de bovenverdieping. Beneden zat Holkema en Warendorf, de financiers van Querido. Daar hebben we de ochtend na mijn aankomst de Querido Verlag opgericht. Zakelijk was alles gauw geregeld. Mijn financiële bijdrage in het geheel bedroeg zevenduizendvijfhonderd gulden. Dat geld had ik niet maar dat heb ik niet gezegd. Als Querido het had geweten was het niet doorgegaan, dat heeft hij me later bevestigd. Maar hij was er niet de man naar om mij financieel door te laten lichten. We zijn nadat het contract was ondertekend voor ons twaalfuurtje - zo noemde je dat toen, hoor je dat nog wel eens? - naar het Americain gegaan. Daar heb ik hem via Alice van Nahuys met grote moeite duidelijk kunnen maken dat ik een maandelijks honorarium nodig had. Hij vond dat niet zo nodig, afrekenen kon je aan het eind van het jaar.'

'In het begin woonde ik samen met Klaus Mann op kamers in de Van Eeghenstraat, tegenover de Emmaklinik. We zijn er weggegaan toen de dochter van de hospita in de kamer naast ons regelmatig het Horst Wessellied op de grammofoon legde. Dat vonden we toch wat minder aangenaam! We zijn in een pension terecht gekomen achter het concertgebouw waar later ook Hermann Kesten en Walter Landauer woonden. Kesten en Landauer kwamen ook allerbei bij Kiepenheuer vandaan, Kesten als Lektor, Landauer als mede-directeur. Toen Kesten werd gevraagd bij Allert de Lange de Duitse afdeling te gaan leiden stelde hij voor dat door Landauer te laten doen en hem zelf als Lektor te laten deelnemen. Hij wilde tijd hebben om te schrijven. Thuis, in ons pension, bepaalden we voor een groot deel het beleid van zowel Querido als Allert de Lange. We spraken af wie welke boeken zou uitgeven en konden er op die manier voor zorgen dat beide uitgevers beurtelings ook goed verkopende boeken op de markt konden brengen en we elkaar niet doodconcurreerden. Kijk, de heren Querido en De Lange beschouwden elkaar als verderfelijke concurrenten. Ze groetten elkaar ook nooit, aangenomen dat ze elkaar überhaupt herkenden! Ik weet niet of Emanuel Querido ooit heeft geweten dat we met elkaar in een huis woonden. Hij had het zeker niet begrepen. Het was soms nodig om sommige schrijvers nu eens bij de een, dan weer bij de ander te laten publiceren als ze hun voorschot hadden opgebruikt. Bij Joseph Roth en Irmgard Keun was dat vaak het geval. De materiële nood van een aantal schrijvers was heel groot. Het gebeurde ook wel dat de een of de ander me opbelde vanuit een café waar ze de rekening niet konden betalen.'

'Die Irmgard Keun was een moedige vrouw. Met de relaties die ze had had ze helemaal niet uit Duitsland weg hoeven te gaan, ze hadden haar niets durven doen. Maar ze had zo'n ontzettende afschuw van de Nazi's, ze kon het er niet uithouden. Na de bezetting zat ze hier in feite vast, maar ze heeft toen de “Flucht nach hinten” ondernomen en onder valse naam in het Rijnland geleefd. Dat verhaal dat ze een verliefde Duitse officier zover heeft kunnen brengen haar een document te bezorgen waarmee ze terug kon zal wel waar zijn. Ik heb nog wel contact met haar, haar boeken zijn nu weer allemaal herdrukt en het is heel goed dat er veel belangstelling voor is. Ze is zelfs weer aan het schrijven gegaan.'

'Meteen nadat de Querido Verlag gesticht was ben ik achter de schrijvers van Kiepenheuer aangereisd om contracten met ze af te sluiten. Ze zaten overal in Europa verspreid. Ik maakte contracten met Döblin, Leonard Frank, Heinrich Mann, Emil Ludwig, Jakob Wassermann, Anna Seghers, Gustav Regler en anderen. Het was belangrijk om de verdreven schrijvers zo snel mogelijk de gelegenheid te geven te publiceren. Een aantal uitgevers in Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Zwitserland en speciaal ook in Nederland hebben die taak zo goed mogelijk proberen te vervullen. Het was van het begin af duidelijk dat het Duitse Rijk als afzetgebied wegviel en na de Anschluss met Oostenrijk werd de markt dus nog veel kleiner. Je had als uitgever een aanzienlijk grotere verantwoordelijkheid dan onder normale omstandigheden. Vóór de Hitlertijd was het niet zo'n probleem om een manuscript dat je niet zinde te weigeren, tenslotte stond dan nog een grote keuze aan uitgevers ter beschikking van de auteur. In de emigratie gebeurde het vaak dat afkeuring van een manuscript het de auteur moeilijk of onmogelijk maakte een andere uitgever te vinden. Ook bestond het gevaar dat alleen werken van bekende auteurs gepubliceerd zouden worden en dat minder bekende of beginnende schrijvers geen kans zouden krijgen. Bij Querido hebben we serieuze pogingen gedaan om niet alleen de bekende en succesvolle auteurs te publiceren. Tussen najaar '33 en voorjaar '40 hebben we meer dan 120 boeken uitgegeven, waaronder van Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Anna Seghers, Ernst Toller, Anna Reiner, Bruno Frank, Leonard Frank, Kurt Kersten, Gustav Regler, Konrad Merz, Irmgard Keun, Joseph Roth, Georg Kaiser, Alfred Döblin, Ernst Glaeser, Vicky Baum, Remarque, Victoria Wolff, Ernst Weiss, Klaus Mann, Erika Mann, Rudolf Olden, Ludwig Bauer, Wilhelm Speyer, Jakob Wassermann. Daar staan dus ook minder bekende namen bij, Konrad Merz bijvoorbeeld, die was ons aanbevolen door Menno ter Braak. Dat we Remarque brachten was ook heel belangrijk, ze hebben toen in Duitsland moeite gedaan om hem terug te krijgen, ze hadden hem alles vergeven als hij maar terugkwam. Hetzelfde geldt voor Leonard Frank, die kreeg ook allemaal aanzoeken. Die mensen moesten we juist zien vast te houden en dat is ook gelukt. Ja, het gebeurde wel dat iemand terug ging, Ernst Glaeser was zo iemand.'

'Menno ter Braak stond heel kritisch tegenover de Exilliteratuur. Ik heb nog eens een gesprek met hem gehad toen hij het laatste boek van Jakob Wassermann *Joseph Kerkhovens dritte Existenz* had gekraakt in een artikel dat hij voor ons tijdschrift Die Sammlung had geschreven. Jakob Wassermann was toen net overleden en ik had er nogal wat moeite mee dat na alle ellende die Wassermann in het Exil had moeten meemaken nu ook nog Ter Braak hem zo ongezouten kritiek leverde. Ik kreeg met moeite gedaan dat hij er een paar van de allerergste dingen uithaalde. Menno ter Braak was een groot bewonderaar van Erika Mann, ik geloof wel dat zij een grote rol heeft gespeeld in zijn leven. Hij had haar in '34 leren kennen toen ze hier met haar cabaret Die Pfeffermühle optrad. Eerst zat er nauwelijks iemand in de zaal maar nadat Ter Braak uiterst lovend over de voorstelling had geschreven zat het vol. Ze kwamen ieder jaar terug. Ik zou eens moeten uitzoeken of dat contact met Erika ook Ter Braaks waardering voor Thomas Mann heeft beïnvloed.'

'Het tijdschrift Die Sammlung gaven we vanaf september '33 uit. Het gaf ons de mogelijkheid ook auteurs aan het woord te laten komen die niet ook met boeken vertegenwoordigd waren. Uit geldgebrek moesten we jammer genoeg na twee jaar - er waren toen 24 nummers verschenen - de uitgave staken. Die Sammlung stond onder protectoraat van Heinrich Mann, Aldous Huxley en André Gide. Klaus Mann was redacteur. Met onvermoeibare ijver verrichtte hij niet alleen het redactionele werk maar hij verzorgde ook - een secretaresse had hij niet - de omvangrijke correspondentie met de auteurs. Tegelijkertijd heeft hij tussen '33 en '38 vier romans van betekenis geschreven en ook nog belangrijk essayistisch werk voltooid. Bovendien heeft hij mij als trouwe vriend en adviseur gedurende de jaren van de emigratie terzijde gestaan. Zonder hem was ik deze jaren nooit doorgekomen. Het is werkelijk tragisch dat hij in de eerste jaren na de oorlog, toen de geëmigreerde auteurs door het publiek werden genegeerd, de moed verloor en als zoveel andere geëmigreerde auteurs een eind aan zijn leven heeft gemaakt. Hij zou zich trouwens niet hebben kunnen voorstellen dat meer dan 30 jaar na zijn dood een van zijn romans, *Mephisto*, niet eens zijn beste boek, binnen een jaar een oplage van meer dan 350.000 exemplaren zou bereiken.'

'Die Sammlung en een groot gedeelte van de bij Querido uitgegeven boeken zijn in een oplage van 3000 exemplaren gedrukt, maar vaak werd slechts een deel van die oplage verkocht. Dat was heel begrijpelijk. In de eerste plaats was, zoals ik al opmerkte, ons afzetgebied beperkt, naast Holland speelden alleen Zwitserland, Scandinavië, Oostenrijk tot de Anschluss en Tsjechoslowakije tot de bezetting een rol. In de tweede plaats werden ook in het Duitsland van voor 1933 vaak niet meer dan 3000 exemplaren van een literair boek gedrukt.

Natuurlijk waren er ook uitzonderingen. Van een van onze eerste boeken bij Querido, Heinrich Mann's essaybundel *Der Hass* zijn ongeveer 7000 exemplaren verkocht. Van Feuchtwangers binnen enkele maanden geschreven roman *Die Geschwister Oppenheim*, van Remarques *Drei Kameraden*, van sommige romans van Vicky Baum verschenen tussen 15.000 en 20.000 exemplaren. Maar met de jaren schrompelde de markt voor onze boeken, waarvan nooit één exemplaar Duitsland heeft bereikt, meer en meer ineen.'

'Van 1934 tot '36 was Werner Cahn mijn assistent bij Querido en hij is mijn plaatsvervanger geweest toen ik door ziekte een half jaar uitgeschakeld was. Werner Cahn had voor Lion Feuchtwanger researchwerk gedaan voor diens historische romans. Cahn trouwde met mijn secretaresse, Jetty Weintraub. Al die mensen hebben zich geweldig ingezet, er was ontzettend veel werk te doen. We hadden ook een erg actieve vertegenwoordiger die onvermoeibaar de boekhandels in stad en land afreisde, Igesheimer heette hij, die was al lang voor '33 naar Nederland gegaan. Ik heb trouwens niet zo lang geleden, toen ik het Klaus Mann archief in München bezocht, ontdekt dat ik zelf voor Die Sammlung veel meer redactioneel werk heb verricht dan ik me herinnerde. Dat had er mee te maken dat Klaus Mann vaak lang in het buitenland verbleef. Er lag daar een hele stapel brieven van mij aan Klaus Mann, persoonlijke brieven aan een intieme vriend waarin ook wat zaken werden afgehandeld. Weet u wat ik nu zo vervelend vind? Dat er zonder mijn toestemming uit die brieven geciteerd wordt terwijl het vaak opmerkingen betreft die privé bedoeld zijn, waar je geen idee van had dat ze ooit openbaar zouden worden, losse opmerkingen over deze of gene die je wat overdreef, die helemaal niet zo bedoeld zijn als ze nu overkomen. Als je dat archief wilt raadplegen moet je een briefje ondertekenen waarin staat dat je zonder toestemming niets zult publiceren. Maar dat gebeurt toch, in dissertaties en zo. Je kunt moeilijk een proces beginnen, maar ik vind het wel een vervelende zaak.'

'Toen de bezetting kwam zat ik toevallig in Londen. Ik bezocht de uitgever en latere ministerpresident Harold Macmillan. Door zijn toedoen kon ik ook altijd aan een visum voor Engeland komen. Ik had wel een vreemdelingenpas, een gunstpas noemde je dat, die was grijs in plaats van blauw, maar voor een buitenlandse reis had je een visum nodig. Toen ik ooit Emanuel Querido voorstelde om met Macmillan over zo'n visum voor hem te spreken - Macmillan was toen al Member of Parliament, hij had het kunnen regelen - wees Querido dat verontwaardigd van de hand. Hoe ik het in mijn hoofd haalde ... hij wilde er niet bij stilstaan dat hij ooit het land zou moeten verlaten. Toch was er vaak genoeg sprake van een mogelijke Duitse bezetting. Het is wel erg tragisch dat hij die houding met de dood heeft moeten betalen, hij is in het concentratiekamp om het leven gekomen.'

'Hoe ik tegen de recente belangstelling voor de exilliteratuur aankijk? Het is natuurlijk erg verheugend dat die belangstelling er is. Het is heel plezierig dat van de 120 boeken die we uitgegeven hebben ondertussen de helft weer is herdrukt. Maar soms bespeur ik toch een zekere overdrijving van die belangstelling. Het is ook nog lang niet duidelijk wat er onder Exilliteratuur moet worden verstaan. Een aantal van de boeken die er toe gerekend wordt was al geschreven voordat de auteur Duitsland verliet. Van Thomas Mann's Joseph-triologie was het eerste deel in januari '33 bij voorbeeld al klaar. En *Henri Quatre* van Heinrich Mann, ik denk niet dat dat zonder exil anders geschreven zou zijn. Direkt op de exilsituatie betrokken zijn natuurlijk *Kind aller Länder* van Irmgard Keun en van Lion Feuchtwanger *Exil* en *Die Geschwister Oppenheim.* Aan de andere kant is natuurlijk lang niet alles dat in het exil verscheen ook grote literatuur. Ik denk wel dat het Nationaal-Socialisme veel schade berokkend heeft aan de Duitse literatuur maar ik heb ook het vermoeden dat een groot schrijver zowel met als zonder exil een groot schrijver heeft kunnen zijn.

Chris v.d. Heyden
Rond Werner Cahn

'Ik ben een kind uit een braaf joods burgerlijk gezin uit Olis, een dorpje dat nu in Solingen is opgegaan. In de keuze van mijn ouders was ik enigermate voorzichtig. 'n Leuke jeugd gehad, geen geldzorgen. Mijn vader is in de Eerste Wereldoorlog gesneuveld, mijn moeder later hertrouwd. Al heel vroeg hebben we een behoorlijke erfenis gekregen, waardoor we onafhankelijk werden. Vóór de Eerste Wereldoorlog zijn mijn ouders naar Gladbeck in Westfalen verhuisd, waar nooit een beroemd mens geboren is, behalve Riesener, de meubelmaker van Lodewijk XVI, die weer een oom van Delacroix was'.

Werner Cahn, joods-Duits emigrant, al sinds 1934 in Nederland. Een klein man met pretoogjes. Een zwaar Duits accent, dat eigenlijk grappig is, maar aanhoudend door hem vervloekt wordt. Een interieur, dat het midden houdt tussen nette opschik en een studentenkamer.

Overal schilderijen, tekeningen, boeken. Veel Duitse literatuur, tot in de gang toe. Daarbij een aantal unieke uitgaven, ondermeer een genummerd exemplaar uit een oplage van 100 (of zo) van *Wälsungenblut* van Thomas Mann, gesigneerd door der Meister. Zijn vrouw, die als secretaresse van Landshoff wel en wee van Querido-Verlag van nabij heeft meegemaakt, dribbelt in het rond. Gaat even zitten en roept: 'Ik zeg niets!' Zegt dan natuurlijk toch wat en wijst bestraffend naar het bandrecordertje. Of drukt zelf de pauzeknop in. Ik had een boekje uit de Reclam-serie over Exil bij hen achtergelaten (het deel over Nederland en Spanje), waarin een gedeelte van de briefwisseling tussen Landshoff (Querido) en Arnold Zweig was opgenomen. Later, via de telefoon, vertelde mevrouw Cahn mij dat zij het gros van die brieven geschreven had. Een beetje onhandig hoor ik mezelf op het bandje zeggen: 'Ik wil u wel verleiden, hoor...' (tot uitspraken bedoelde ik). Het is me niet gelukt.

Werner Cahn is niet iemand, die grote lijnen schildert. Integendeel, details en anecdoten vormen het hoofdbestanddeel van zijn verhaal. Dat alles gebracht in een sfeer en op een toon van vrolijke berusting: 'het is zó geweest, het was niet leuk, maar wat kan je anders dan er met een knipoog naar kijken?' Daar steekt geen nonchalance of oppervlakkigheid achter, maar een soort optimisme, dat voortkomt uit een - ik denk - vrij ongebruikelijke manier van verwerking van het verleden. Het verleden - wel te verstaan - van een Duitse jood, die de jaren '30 en de oorlog in Amsterdam heeft doorgebracht. Bij Cahn vind je niet, zoals bij tal van zijn lotgenoten, die atmosfeer en houding, die Stephen Spender in de jaren '30 met de volgende dichtregels uitdrukte:

Who live under the shadow of war
What can I do that matters?

Die schaduw blijft, natuurlijk! Maar in zijn geval wordt niet alles vóór en ná de oorlog door die schaduw verduisterd.

Duitsland

Ná zijn eindexamen in 1923 ging Werner Cahn eerst in München studeren, waar hij het begin van Hitler's activiteiten nog meemaakte. De afloop ervan zelfs vrij intens, omdat hij enige tijd in huis woonde bij de weduwe van één van de politiemannen, die bij het neerslaan van de opstand ('Hitlerputsch') om het leven kwam. Ná München studeerde Cahn nog in Keulen en Wenen. In de eerstgenoemde stad zelfs bij Arthur Kutscher, wiens *Grundriss der Theaterwissenschaft* (althans in Utrecht) nog steeds gebruikt wordt. In deze richting promoveerde Cahn ook op - hoe actueel! - Nietzsches invloed op de dramatiek van de ‘jongsten’ (Brecht, Bronnen, Hasenclever). Op mijn vraag wat Nietzsche nu eigenlijk voor hem en zijn leeftijdsgenoten betekende, krijg ik een vaag antwoord. Cahn mompelt iets over Ubermensch en dat Nietzsche geen filosoof, maar een dichter was en daar blijft het bij. De dissertatie was overigens onvindbaar, ook in de bibliotheken.

Aan het eind van de jaren '20 vestigde Cahn zich in Berlijn, waar hij in 1932 (‘met volledige veronachtzaming van de ontwikkeling, die zich met de nazi's voordeed’) een uitgeverij voor toneelwerk oprichtte. Hij kwam tot de uitgave van slechts één toneelstukje, van een vriend, Leo Herzog.

> Hij is volledig vergeten en terecht. Herzog was een acteur, die in opdracht van het zogenaamde Kultusministerium een propagandastukje onder de titel ‘Blauwe jongens’ geschreven had. Een gezondheidsstukje over de tuberculose. Tamelijk stom, hoor. Over een jongen, die ziek was, graag zeeman wil worden en uiteindelijk natuurlijk toch geneest.

Voelden jullie eind 1932, begin 1933 nu wat er te gebeuren stond?

Er hing een uitermate onrustige, ambivalente sfeer. We namen de dreiging eigenlijk niet serieus. Zoiets kan niet, dachten we. Al vóór 1933 had ik *Mein Kampf* gelezen. Belachelijk, belachelijk. Slecht Duits, heel verkeerde beelden. Ik herinner me, dat we er grapjes over maakten. Zoiets kan eenvoudigweg niet. Toen kwam toch de verassing. Ik ben nog in Berlijn gebleven tot de Rijksdagbrand (27-28 febr.). Met Leo Herzog ben ik 's avonds laat nog van het westen van Berlijn door de Tiergarten naar de brand gaan kijken. Je kon er niet bij, alles was afgezet. ‘Nu wordt het tijd om weg te gaan’ moet ik op dat moment gedacht hebben.

Een van de dingen, die ik tussen de Machtsübernahme en de Rijksdagbrand nog gedaan heb, was het redden van Feuchtwangers zeer waardevolle bibliotheek. Ik was goed bevriend met Feuchtwanger, die zo'n beetje staatsvijand nummer I was en op dat moment een lezingentournee door de Verenigde Staten maakte. Hij kon zelf dus niets doen. Het ging vooral om zijn dagboeken. Feuchtwanger was een man, die nogal van vrouwen hield en in de dagboeken stonden dingen, die in ieder geval niet voor publicatie bedoeld waren. Eén of twee jaar daarvoor had Feuchtwanger in Berlijn Grunewald een nieuw huis laten bouwen, in de Gustav Mahlerstrasse. Een zeer deftige buurt. Enkele dagen ná de machtsovername werd zijn huis in beslag genomen. Met een dienstman en een handkar ben ik ernaartoe gegaan en heb de zaken er gewoon uitgehaald. De portier, die daar een kelderwoning had, heb ik iets gegeven. Tegen die dienstman heb ik gezegd: ‘ga maar naar het station toe en geef het in de bagageruimte in bewaring’. Toen kwam de SA, mijn hart zat hier (wijst op zijn keel). Gelukkig bleef ik rustig. ‘Wat doet u hier?’ ‘Nou’, zei ik, ik ben die en die boekhandelaar (de naam van een boekverkoper aan de Mommsenstrasse schoot me te binnen), die jood Feuchtwanger heeft bij mij nog boeken gekocht en niet betaald.

Daarom heb ik ze maar even opgehaald. Jongens, willen jullie een biertje drinken?' We zijn een kroegje binnengegaan en ik heb heel wat biertjes moeten betalen. Maar die boel was eruit. Gek, hoe het een zich uit het ander ontwikkelt. Ik ben beslist geen held, maar gelukkig vrij gevat. Het lukte. En waarschijnlijk ben ik net als de andere keren, dat zoiets me gelukt is, achteraf doodsbleek geworden en heeft mijn hart tot hierboven geklopt. Mijn eigen bibliotheek (nou ja, bibliotheek is overdreven, maar ik had toch een aardige portie boeken) heeft ook nog een avontuurlijke geschiedenis beleefd. Een aantal van de boeken, die de nazi's in beslag genomen had, heb ik hier in Amsterdam later weer teruggevonden. Je weet, ze exporteerden die boeken vooral om deviezen te krijgen en ook wel om de markt voor de emigrantenuitgevers te verpesten.

Na de Rijksdagbrand, de dag vóór de joden-boycot, ben ik uit Duitsland weggegaan. Dat was 31 maart. Mijn vrouw (ik kende haar toen nog niet) is diezelfde dag de grens met Nederland overgestoken. Eerst naar Zwitserland, waar ik een dag of 14 gebleven ben. Daar heb ik ook Feuchtwanger ontmoet, die uit de VS kwam. Hij zei mij hetzelfde als zovelen: 'ik ga terug, ze doen me maar een proces aan'. Hij geloofde nog altijd aan de rechtsstaat en was hoogst verbaasd, dat ik hem dat afraadde. 'Waanzin is het. Je wordt aan de hoogste boom opgehangen. Als je geluk hebt. Onmogelijk'. Hij heeft het eigenlijk niet willen geloven.

Via de zwager van een vriendin heb ik in Bern een transitvisum voor Frankrijk kunnen bemachtigen. Daarmee mocht je een week of drie blijven. Iemand gaf mij het advies om bij de paspoortcontrole aan de Franse grens een bankbiljet tussen mijn papieren te stoppen. Dan zeg je niets; die man begrijpt wel waar het om gaat. Zó krijg je geen stempel.

In Frankrijk ben ik direct naar Feuhtwanger toegegaan, die buiten Sanary een huis op een schiereiland gehuurd had. Dat huis is nu niet meer te vinden. Later had Feuchtwanger een huis in Bandol.

Dat staat er nog wel. Dáár ben ik meer dan een jaar gebleven. In augustus 1933 ben ik nog 'n keertje teruggegaan naar Duitsland. Ook toen nog kon je vrij gemakkelijk over de grens komen. Voor ik vertrok uit Sanary kwam Heinrich Mann bij me, omdat hij gehoord had dat ik terugging. We gingen naar het beroemde café Le Marine. Mann gaf me daar een exemplaar van *Der Hass* en vroeg me dat af te geven bij de generaal, die toentertijd Kriegminister was. Ik moest zoiets zeggen als: 'ik (Heinrich Mann) ben nooit een vriend van het pruisische officierencorps geweest, maar hun integriteit en plichtsbesef waardeer ik. Maar aan die zwendel van de nazi's moet een einde gemaakt worden'. Een onmogelijk verzoek natuurlijk. Ook weer die typische naïviteit, die Feuchtwanger eveneens had.

Die reis in augustus naar Duitsland heb ik ondermeer gemaakt, omdat Feuchtwanger daar nog geld had. Dat wil zeggen, een soort pandbrieven, die ik via iemand bij een bank in Düsseldorf in baar geld wist om te zetten. Met dat geld, 38000 mark, ben ik naar een voorstad van Baden-Baden gegaan, waar ik een zekere De L'Espinasse trof. Dat was een Nederlandse ingenieur, die bij de Rijncommissie werkte, zijn zetel in Straatsburg had en diplomatieke status bezat. Deze L'Espinasse heeft het geld in zijn broekzak gestopt. 's Avonds hebben we elkaar in Straatsburg weer ontmoet. Deze man, die heel wat voor de emigranten gedaan heeft, had op deze reis ook een Duitse advocaat meegesmokkeld'.

Sanary

Sanary-sur-mère, Bandol: tussen Marseille en Toulon. Twee kleine vissersplaatsjes, overstroomd door Duitse emigranten. Sanary-sur-mère door Ludwig Marcuse (spottend of in ernst?) Hauptstadt der Deutschen Literatur genoemd. Sanary-lesboches (=de moffen) zeiden de Fransen in de omgeving, die van dat brabbeltaaltje niet veel begrepen.

Het zal deels toeval, deels noodzaak geweest zijn, dat zo'n groot aantal Duitse emigranten hier aan de kust van de Provence verbleef. Toeval: omdat de gebroeders Mann en Feuchtwanger hier een woonplaats vonden en daarmee als magneten anderen aantrokken (Thomas bleef overigens maar kort, Heinrich zat in Nice); noodzaak: omdat, zoals het Pariser Tageblatt in maart 1934 schreef, het leven daar goedkoper was dan in Parijs koper was dan in Parijs.

Ludwig Marcuse wijdde in zijn autobiografie (*Mein zwanzigstes Jahrhundert*) een heel hoofdstuk aan dit ‘centrum van de Duitse literatuur’. En omdat in Sanary Feuchtwanger trekpleister nummer 1 was, Werner Cahn vooral met hem contact had en Marcuse een tijdlang zijn buurman was, is het de moeite waard daaruit enkele stukjes te vertalen:

‘De Duitse schrijvers vonden het niet voldoende om in de diaspora met hun lotgenoten in uitgeverijen, bloemlezingen en tijdschriften verenigd te zijn. Zij wilden ook met elkaar spreken: plannen maken, hopen, treurig en vertwijfeld zijn. Dat verklaart, waarom tussen 1933 en 1939 in Sanary, in dat kleine vissersnest ten westen van Toulon, de volgende personen in één van de twee cafés aan de haven bij elkaar zaten: Thomas Mann en Bruno Frank, Arnold Zweig en Lion Feuchtwanger, Ernst Toller en Bert Brecht, Alfred Kerr en René Schickele, Piscator en Antonina Vallentin, Julius Meier-Graefe en de schilder Leo von König (één van de weinige bezoekers uit Duitsland), Fritzi Massary en Mops, de dochter van Sternheim, Hermann Kesten en Friedrich Wolf, Franz Werfel en Wilhelm Herzog, Arthur Koestler en professor Gumbel, Spiero en Klossowski, Rudolf Leonard en Balder Olden met zijn vrouw, die Primavera heette.

De geschiedenis van de ontdekking van Sanary is nog niet geschreven (nog steeds niet, hoewel de Duitse tv een programma over dit plekje voorbereidt, cvdh). Het plaatsje werd zo beroemd, dat de Amerikaanse FBI mij voor mijn inburgering in de VS telkens weer vroeg: please, tell us something about the German colony Sanary (...).

Ik kan Sanary niet meer fotograferen, alleen nog maar vervangen door een liefdevolle beschrijving. Rivièra en Côte d'Azur klinkt veel te groots voor ons nietig toevluchtsoord (...). Het was zo klein, dat ik ermee vergroeien kon. De winter kort en zacht, met rozen, witte tijm, vroege mimosa en anjelieren. Voor iemand, die uit het Noorden kwam, bestond de winter er helemaal niet. In januari al werd het opnieuw lente. Wij zwierven over de landerijen: de velden met narcissen betoverden en streelden ons zozeer, dat ik nog op de meest sombere momenten zin kreeg in het leven.

Lion Feuhtwanger in Sanary-sur-mer.

Velen klaagden over de mistral: men voelde zich erdoor overmeesterd, evenals de cypressen, die er zo krachtig door neergedrukt werden, dat ze niet meer omhoog konden komen. Toen ik hier kwam kende ik deze mistral slechts van naam, uit het mooiste gedicht van Nietzsche: hij werd mijn vriend, omdat hij op mij hetzelfde effect had als op de hemel. Hij veegde de wolken weg; ik werd helemaal wit'.

Het lijkt (op het eerste gezicht althans) onwaarschijnlijk na deze beschrijving, maar Werner Cahn antwoordde het volgende op mijn vraag, wat voor een man deze Marcuse was:

> Ik heb ze nog goed gekend, Marcuse en zijn vrouw. Een zeer depressieve man. We noemden hem de 'bange leeuw': rood haar en een tamelijk grove kop. Een zeer terughoudend iemand. Ná de oorlog heb ik hem nog 'n keer op de Frankfurter Buchmesse ontmoet. Een beetje enthousiast liep ik op hem af. Hij herkende mij niet en alleen dankzij zijn vrouw werd bij hem enigszins het idee weggenomen, dat ik een agent provocateur was.

Na zijn komst uit Duitsland (met het geld!) speelde Cahn ondermeer een tijdje chauffeur voor de Feuchtwangers, omdat Marta haar been had gebroken en niet in staat was haar auto te besturen ('een oud peugeotje, een oeroud ding, dat nog een achteras zonder differentiaal had'). Wat dat laatste precies betekent, weet ik niet, maar het klinkt prehistorisch. En Feuchtwanger reed natuurlijk niet zelf. 'Feuchtwanger achter het stuur... Hoe kom je erbij...?'

Cahn vertelt er zelf niets over, maar meedraaien in de Feuchtwanger-gemeenschap kan niet gemakkelijk zijn geweest. Tenminste, als we de volgende beschrijving van Marcuse mogen geloven:

'Feuchtwanger woonde in een prachtig huis, hoog boven de zee (...) In de tijd dat wij elkaar buren waren viel mij vooral zijn onverstoorbaarheid op, zelfs in de meest opwindende tijden. Op een regenachtige avond in 1934 werden vlakbij, in Marseille, de Franse minister van buitenlandse zaken Barthou en Alexander van Joegoslavie vermoord. We luisterden naar de radio, praten opgewonden. Er waren wilde geruchten in omloop en wij spraken onze vermoedens uit. Op het landweggetje naar Six-Fours werd ik gearresteerd: Feuchtwanger lag om negen uur in bed en las Plutarchus' *Filosofen en Regenten.* Waaruit bestond nu die sterke muur, die hem zijn leven lang zo goed beschermde? Het was een muur in vier lagen. De binnenste en sterkste laag: een onverstoorbaar zelfbewustzijn, dat hem immuun maakte tegen kleine en grote hatelijkheden en ervoor zorgde, dat hij nooit aan zichzelf twijfelde. Zijn wereldsucces bevestigde de hoge dunk, die hij van zichzelf had. Tegenover iedere kritiek stelde hij een statistiek: dat op ieder uur zo en zoveel lezers met één van zijn vele boeken zaten.

De tweede laag van zijn vesting bestond uit trots te behoren tot het oudste cultuurvolk, dat al las en filosofeerde, toen de voorouders van de jongere volkeren (die nu zo gewichtig deden) nog in de eikentoppen van de teutoonse wouden zaten. (...) De vierde muur van zijn vesting heb ik hem met eigen ogen zien optrekken. De bibliotheek, die hij in Berlijn bij Hitler had moeten achterlaten - beslist niet om te lezen - kende ik niet. Nu maakte hij aan de Middellandse Zee nieuwe muren met boeken. In Sanary vond hij iemand, die voor hem de werken van Flaubert en andere huisgenoten naar wens inbond. Hij leefde letterlijk temidden van de wereldliteratuur. Waarheen hij ook verdreven werd, hij omgaf zich direct weer met scharen vereerde gestorvenen uit alle eeuwen. (...) Zijn leven was strak geregeld. Bezoekers, die hem uit café La Marine opbelden, kregen te horen: 'de heer Feuchtwanger zou het plezierig vinden als u van 4 uur 30 tot 6 uur 15 bij hem kwam'.

In deze omgeving en sfeer heeft Werner Cahn ongeveer een jaar geleefd. Ik had hem er graag meer over willen vragen, maar door een tegenvallend verblijf in het ziekenhuis liep ons tweede gesprek in de soep.

‘Ik heb in Sanary eigenlijk niet zoveel gedaan. Ik had nog steeds een beetje geld. Bovendien, net zoals alle emigranten in heel de wereldgeschiedenis, ben ik weggegaan met het besef: ach, die maand of twee dat dat duurt..., die zing je wel uit. Een zomer in Sanary en Bandol was dan natuurlijk ideaal.

Langzamerhand raakte mijn geld natuurlijk op. Ik ben toen zo'n beetje kellner gaan spelen en sportleraar. Nog wat zwemlessen gegeven. Zo midden 1934 had ik ècht geen geld meer. Ik moest iets verzinnen en meldde me vrijwillig bij het Franse leger. Dat was niet alleen een manier om geld te verdienen, maar zó kon je ook Fransman worden. Goddank is dat niet gelukt, anders was ik waarschijnlijk bij de Maginot-linie of in Noord-Frankrijk gesneuveld. Nee, het ging anders. Op een goeie dag kwam Fritz Landshoff naar Sanary om met Feuchtwanger en enkele andere schrijvers voor Querido te onderhandelen. Bij dat bezoek ontmoette ik Landshoff weer, die ik al sinds 1928 uit Berlijn kende. Vluchtig, maar we kenden elkaar. Toen hij terugging heb ik hem naar Toulon gebracht. Daar hebben we nog wat rondgewandeld, naar de oorlogshaven gekeken, waar Napoleon scheep ging naar Egypte. En toen zei Landshoff: ‘Luister eens, ik kan je in Amsterdam gebruiken. Ik heb een lector nodig’. Zo ben ik naar Amsterdam gekomen’. Nog één anecdote uit Sanary en wel over Huxley, die daar al in maart 1930 een huis gekocht had (met de originele naam Villa Huley):

> In de tijd dat Marta Feuchtwanger vanwege haar beenbreuk in het ziekenhuis van Toulon lag, ging ik op een avond naar de Huxley's om haar op te bellen. Feuchtwanger had op dat moment Brecht op bezoek. Huxley ... die merkwaardige lange kop en dat lichaam, dat uit een meetlat bestond... Ik beland daar in de volgende scène: Huxley zit in de tuin met zijn familie en met een reusachtige Mexicaanse hoed op, patroongordels om enzovoort. Volledig op zijn Mexicaans gekleed. Blijkbaar had hij dat nodig om in de ‘sfeer’ te komen: hij schreef op dat moment één van zijn Mexicaanse boeken.

Zonder twijfel was dit *Beyond the Mexique Bay*, waar Huxley tussen juni en december 1933 aan werkte.

Had u problemen aan de grens, toen u van Sanary naar Nederland ging?

Nee, niet de minste. Ik was namelijk zogenaamd geen emigrant. Ik was door een Nederlandse uitgeverij hierheen gehaald. Dit maakte natuurlijk niet het minste verschil, maar voor de wet wel. Natuurlijk moest ook ik me ieder half jaar bij de vreemdelingenpolitie melden. Problemen leverde dat nooit op. Ik had namelijk een ‘bijzondere verhouding’ met de politie. Ieder half jaar moest je je daar melden voor verlenging van de werkvergunning. Ik ging nooit en kreeg dan een kaartje thuis, waarmee ze je opriepen. Als je met zo'n kaartje kwam werd je meteen voorgelaten. Anders moest je uren wachten. Het was geen slimheid van me, maar toeval dat ik daarop gekomen ben. Die lui van de politie vonden het ook amusant. Ik had altijd leuke gesprekken met ze’.

Amsterdam

‘Mijn eerste nacht in Amsterdam zal ik nooit vergeten. Landshoff had voor mij een kamer gehuurd in een hotel aan de Warmoesstraat, het Eden Hotel (het bestaat nu niet meer). Ik had er een kleine kamer met warm en koud stromend water, voor 2,50 per nacht, inclusief ontbijt. Dat ontbijt was van dien aard, dat ik de hele dag niets meer hoefde te eten. In ditzelfde hotel verbleef Joseph Roth, wanneer hij in Amsterdam was.

De titel ‘lector’, die ik bij Querido had, was wel een groot woord voor mijn baan. Ik was eerder een soort manusje van alles. Overigens vond ik daar, behalve boeken en een kast ongelezen manuscripten, die ik af moest werken, ook nog de secretaresse van Landshoff: nu mijn vrouw’.

Heeft u nog contacten onderhouden met de auteurs, bijvoorbeeld met Roth? (De naam Cahn komt niet voor in het nummer van de Engelbewaarder over Roth in Nederland).

Ik weet niet precies meer welk jaar het is geweest, maar ik was nog bij Querido. Roth had een voorschot voor ik weet niet meer welk boek gekregen en zat in het Eden Hotel daaraan te schrijven. Ik had de taak om te proberen hem bij tijd en wijle een stuk manuscript te ontfutselen. Dat gebeurde meestal op een zaterdag. 's Morgens, zo op het ontbijt uur, kwam ik dan bij hem. De fles sterke drank stond al op zijn tafel. Ik moest met hem drinken.

EDEN HOTEL - AMSTERDAM
DAMRAK - Warmoesstraat 24 - Telefoon 43539
Telegram-adres: EDENHOTEL AMSTERDAM
EDEN HOTEL
CAFE RESTAURANT
EDEN HOTEL

Het Eden Hotel met de hotelboot.

Aan hem viel nooit iets te merken, maar ik kwam meestal een beetje aangeschoten op de uitgeverij terug. Soms met een stuk tekst, soms ook niet. Hij was een charmante causeur, een geestige vent. Ik heb alleen geboeid geluisterd en geborreld. Roth was een merkwaardige man. Een groot schrijver, als karakter niet zo ... aangenaam. Hij was in die tijd zeer bevriend met Irmgard Keun, die nog geregeld bij ons is geweest. Ook zij had geen antipathie tegen alcohol.

Een zeer amusante vrouw, die op dat moment in Amsterdam woonde. Ze was zeer goed bevriend met de vreemdelingenpolitie. Toen haar eerste boek in Nederland verscheen, wilde ze aan al haar vrienden bij de politie een exemplaar opdragen. Ze wist alleen niet wat ze erin moest schrijven. Bij Querido zat ze daarover te peinzen en schreef na lang beraad in het eerste boek: Gott gebe Friede, Irmgard Keun; het volgende: Dass Gott Friede gebe, Irmgard Keun, Möge Gott Friede geben, Irmgard Keun, enzovoort'.

Uw Nederlands is nog steeds niet, zoals u zelf ook zegt, 'perfect'. Leverde de taal jullie grote problemen?

Met opzet heb ik in de tijd dat ik bij Querido werkte geen Nederlandse lessen genomen. Ik was bang anders bepaalde woorden over het hoofd te zien of te verwarren (bijvoorbeeld van en von). Bovendien dacht ik - verwaand als wij emigranten waren: 'dat dialectje leer je zo'. Nou, ik heb het tot op heden nog niet geleerd. Wat ik aan Nederlands kende en leerde destijds was wel een bepaald 'soort' Nederlands. Ik had namelijk een abonnement op De Groene en het Handelsblad. Dat was duidelijk te horen. Ik sprak een gedragen deftige krantenstijl, die je van normale mensen niet hoorde. Nog altijd kan ik niet goed ‘graag’ en ben ik geneigd ‘gaarne’ te zeggen.

Zeer typisch voor dat taalprobleem was het boek van Hans Erich Priester, dat ik voor Querido bewerkt heb en dat in 1936 onder de titel *Das Deutsche Wirtschaftswunder* verscheen. Priester was econoom, een Duitse jood, getrouwd met een christenvrouw en redacteur bij het Berlinische Tageblatt of die Vossische Zeitung. Ná de machtsovername door Hitler was hij niet direct uit Duitsland vertrokken. Hij had niets anders gedaan dan alle nazikranten zorgvuldig bijhouden op de economische berichten. In 1936 kwam hij met zijn manuscript naar Nederland. Maar door zijn aanhoudend gelees van nazikranten was ook die hele terminologie in zijn stijl doorgedrongen. Het ‘Neudeutsch’. Ik heb zeker een maand met hem gewerkt om er zogenaamd ‘ons Duits’ van te maken. Het taalverschil was enorm: nieuwe woorden als Einsatzbereitschaft en in plaats van een vriendje (het is geen grap!) Wochenendegestalter waren voor ons belachelijk.

De taal in het algemeen was zonder twijfel een groot probleem in de emigratie. Er waren er wel enkelen, die in staat bleken om in een ander taal te schrijven. Klaus Mann bijvoorbeeld, die *Der Wendepunkt* oorspronkelijk in het Engels schreef en Robert Neumann. Toch misten bijna allen de ‘ambiance’ van hun eigen taal. Slechts enkelen gingen zovér, dat ze weigerden nog een woord Duits te spreken.

In 1936 bent u bij Querido weggegaan. Waarom?

Simpel, ik verloor mijn werkvergunning. Volgens de vreemdelingenpolitie kwam dat omdat de Duitsers de Nederlandse arbeiders daar op hun betrouwbaarheid hadden getoetst. Naar aanleiding daarvan werden er ca. 4000 werkvergunningen geschrapt. De Nederlandse regering zou daarop gedacht hebben: ‘wat die Duitsers kunnen, dat kunnen wij ook’. Gevolg: 4000 werkvergunningen geschrapt. Ik had nog een Duits paspoort en de pech, dat ik tamelijk vooraan in het alfabet zit. Ik weet niet zeker of dit verhaal klopt en vertel het dan ook onder een zeker voorbehoud. Maar dat was hetgeen mij door de vreemdelingenpolitie als reden werd opgegeven.

Hierna moest ik iets doen, ook al omdat ik niet naar het Comité - het zogenaamde joodse comité voor emigranten - wilde gaan en daar mijn hand ophouden. Ik heb toen van een ander joodse emigrant een ‘uitbrengzaak’ (Cahn ontkent stellig dat dit een germanisme is...) gekocht. Een kruidenierszaak. Die man had zijn voorraadje in de Uitholmstraat hier, een zijstraat van de Vechtstraat. Woning, voorraad en klanten heb ik van hem overgenomen en - hoewel er weinig geld met zo'n uitbrengzaak te verdienen viel - was ik ook nog zo lichtvaardig om een tweedehands ford te kopen voor de bezorging. Op dat moment was ik de micros van Amsterdam. Met die ford duurde het niet lang. Het werd spoedig een bakfiets en daarna zelfs nog een jongetje, dat de spullen voor mij rondbracht.

Klaus Mann heeft zich door Werner Cahn, kruidenier-germanist, laten inspireren tot de figuur Hollmann. Hieronder volgt een fragmentje uit *Der Vulkan, Roman unter Emigranten* (oorspr. 1939, herdr. ondermeer in 1977) en speelt in Amsterdam, op de Mozartstraat, waar een van de hoofdpersonen, professor Abel, een kamer gehuurd heeft:

‘Op 'n dag kwam Stinchen zeggen: ‘professor, er is een man beneden, die iets verkopen wil’. Abel zat met zijn papieren aan het raam en keek nauwelijks op. ‘Laat hem maar weggaan, ik heb niets nodig’.

Stinchen liet zich niet wegsturen. ‘Maar het is een heel nette heer’, zei ze. ‘En Duitser. Hij is ook zo'n emigrant, vertelde hij me’. Abel vond het aardig van Stinchen, dat ze zich voor emigranten inzette. Hij lachte: ‘Laat hem maar binnenkomen’. Een paar minuten later schraapte iemand bij de deur zijn keel. Abel draaide zich om. Hij schrok en stond op. Het was een oud-leerling van hem, één van de begaafdste van het instituut. ‘Allemensen, Hollmann!’

‘Professor Abel! Daar had ik geen idee van. Men vertelde me alleen maar, dat hier een Duitser woonde, die zich met boeken bezighoudt... Een zeer vriendelijke man, zei het meisje van beneden. En toen dacht ik: laten we het maar eens proberen...'. Hollmann ging zitten en nam een sigaret. Pas nu viel het Abel op, dat hij veranderd was. Hij was magerder geworden en had dun haar gekregen. Ook die nerveuze gewoonte om zijn voorhoofd met een zakdoek te deppen, was hem vroeger niet opgevallen.

'Tja, wat is er dan met u aan de hand. Waarom bent u niet in Duitsland gebleven?'

Hollmann lachte treurig. 'Een weefhout, zoals ze tegenwoordig zeggen. Met mijn moeder zat het niet helemaal goed. Geboren Meyer, de naam klinkt onschuldig, maar de Ariërverklaring kon ik er niet mee krijgen. Nou ja, op zich had dàt nog niet het einde hoeven te betekenen, voorlopig nog niet. Maar het beviel me eigenlijk helemaal niet meer daar thuis... Ik heb eerst in Parijs als figurant bij een film gewerkt, wat jammer genoeg ook niet leuk was. Het was namelijk een half-Duitse maatschappij. De ster uit Berlijn was zo'n lieve blonde kerel, die met de directie slijmde en de figuranten toeschreeuwde, zoals een sergeant zijn soldaten. Eén keer heb ik hem van repbliek gediend en dat was het dan... En nu ben ik vertegenwoordiger voor een groot warenhuis in levensmiddelen. Ik rijd de hele dag met mijn bestelwagen in de rondte en bied de mensen conserven en thee, jam en suiker aan, of worst... Heeft u niets nodig?' Abel lachte. 'De thee hier in het pension is niet om te drinken. Ik zal er wat van nemen...'.

De jongeman, die twee jaar geleden een voortreffelijke dissertatie over Goethe en Frankrijk geschreven had...', etc.

Of: hoe je de sleutel in het romangenre, dat aan zo'n ding zijn naam ontleende, kunt draaien...

Cahn vervolgt: 'In mijn kruidenierszaak hadden we een klein joods comité, waar mensen, die hier illegaal verbleven om hulp konden komen. Onder mijn emigranten-klanten (en dat waren er nogal wat) haalden we dan geld voor die mensen op. Het grootste ideaal van mensen, die zonder papieren door Europa zwierven, was naar Engeland te ontkomen. Dáár immers werd je niet over de grens gezet en was je - na een maand of twee gevangenisstraf - veilig. We regelden die overtocht met de kapitein van een kolenschip, dat tussen Antwerpen en een Engelse haven voer. Voor 30 gulden nam hij ze mee.

In mijn kruidenierstijd werkte ik ook nog illegaal als corrector voor Querido. Mijn vrouw was op dat moment nog steeds secretaresse van Landshoff. Querido zelf hebben we vrij goed leren kennen, hoewel hij eigenlijk niets van Duitsers moest hebben. Zèlf zei hij altijd dat dat kwam, omdat hij eens een blauwtje gelopen had bij een Duits nichtje uit Hamburg. Hoe dan ook, ons mocht hij wel.

Maanden lang zijn mijn vrouw en ik elk weekend naar Laren gegaan, waar hij met zijn twee vrouwen woonde. Urenlang las hij ons voor uit *Het geslacht der Santeljanos*, een dikke pil in de stijl van de Tachtigers. Het gehele boek heeft hij ons voorgelezen en op iedere zin gaf hij zeker tien zinnen commentaar. Emanuel Querido was een kleine man, zo 1 meter 50 en een tiran. Op 'n keer zat zijn vrouw tijdens het voorlezen te hoesten. Hij schreeuwde haar toe 'Hoest niet'. Ik protesteerde een beetje en mevrouw Querido deed benauwde pogingen haar hoest in te houden. Blijkbaar had Querido zich mijn protest toch aangetrokken, want nu schreeuwde hij zijn vrouw toe: 'Hoest'.

Zeker ook door de verhalen van mijn moeder, die ná de Kristallnacht naar Nederland kwam en evenals de ouders van mijn vrouw getransporteerd is, waren wij zó pessimistisch, dat we ervan overtuigd waren, dat we de oorlog niet zouden overleven. Vanaf de eerste dag ná de Duitse overval heb ik een eigen kamertje gezocht, op het Rudolf Hartplein. We dachten toen nog, dat ze vrouwen niet zouden oppakken. Een kamertje met een tandenborstel en de verzamelde werken van Goethe. We hebben groot geluk gehad in de oorlog: we zouden namelijk met het eerste transport afgevoerd worden. We zijn gegaan om ons te melden en daarna ondergedoken. En we hadden het geluk, dat dit eerste transport niet geregistreerd was. We waren dus ‘verdwenen’ en konden, nu en dan onderduikend, gedurende heel de oorlog in Amsterdam blijven’.

Mevrouw Cahn was één van de eersten, die ná de Duitse inval gearresteerd werd. Omdat Landshoff op dat moment in Londen zat, Kesten in Parijs en Landauer kans zag onder te duiken (hij werd later ook gegrepen en verhongerde in Bergen-Belsen), was zij voor de nazi's één van de belangrijkste informanten inzake de Exilliteratuur in Nederland.

Op 27 oktober 1940 publiceerde de Deutschen Zeitung in den Niederlanden een artikel over de ‘emigrantenactiviteiten in Amsterdam’, zoals uit het bericht ook blijkt ondermeer op basis van de inlichtingen van Mevrouw Cahn. Dat die inlichtingen niet zo erg goed klopten, hadden de bezetters blijkbaar niet door (vooral het lijstje met de vermeende verblijfsplaatsen van emigrantenauteurs is op tal van plaatsen onjuist). Enkele passages:

‘Nu willen wij aan enkele voorbeelden uit de stad Amsterdam onthullen en aantonen, hoe sterk Nederland heeft deelgenomen aan de productie van deze emigrantenliteratuur en de verbreiding van dit knoeiwerk in heel de wereld. Naast de uitgeverij Pegasus, die uit marxistische principes een voorkeur had voor boeken, waaruit vijandigheid ten opzichte van Duitsland sprak, stichtten Querido en Allert de Lange, beide uit Amsterdam, een Duitse afdeling. De namen van medewerkers en leiding daarvan zeggen al genoeg. Of de beide uitgeverijen er een goed zaakje in zagen en zich daarom inlieten met anti-Duitse activiteiten en of deze handelswijze in het belang was van het Nederlandse volk, willen wij aan het oordeel van de Nederlanders zelf overlaten. Voor het moment zullen we ons beperken tot de mensen, die bij beide afdelingen van deze uitgeverijen gewerkt hebben.

Bij Queridoverlag nam dr. Fritz Landhoff in mei 1933 de leiding van de pas opgerichte afdeling op zich. Vanwege zijn slechte geweten vluchtte hij uit Duitsland. In 1938 werd hem als geëmigreerd volksverrader het burgerschap van het Duitse Rijk ontnomen. De secretaresse van de ‘Duitse’ Queridoverlag was een volle jodin, die eveneens Duitsland in 1933 had verlaten. (...)

In 1933 was het uitgeven van emigrantenliteratuur een lonende bezigheid. In 1935, toen enige kringen in het buitenland ertoe overgingen de berichten over Duitsland uit zuiverder bronnen te putten, liep de afzet en daarmee de verdienste terug. Zo betaalde de ‘Duitse’ afdeling van Querido aan Remarque bij het begin van hun emigrantenonderneming 600 gulden voor een roman. Maar aan Emil Ludwig werd bij zijn laatste publicatie alleen nog maar tantième uitgekeerd. Met de bedoeling om nog meer winst te halen uit deze smerige literatuur nam de afdeling van Allert de Lange van Querido en het bekende huis van Bermann Fischer in Stockholm de wereldverkoop van dit soort producten over.

Dit zijn maar enkele voorbeelden uit de Nederlandse hoofdstad Amsterdam. Voldoende voor een indruk hoe krachtig de centra van ophitserij en haat zich in Nederland konden uitbreiden. We hebben de emigranten bijna te veel eer aangedaan om hun namen nog 'n keer bij de lezers in herinnering te roepen.

In de afgelopen jaren liepen de zaken met deze emigrantenliteratuur al terug. Blijkbaar had het lezerspubliek geen zin meer in dit knoeiwerk, hoewel ... invloedrijke kringen in Nederland dachten in een totaal andere richting en maakten daarvoor ook propaganda. De secretaresse van de afdeling bij Querido zei zo mooi, dat de afzet van hun boeken in 1939 en 1940 bijna geheel onmogelijk was geworden, omdat de voornaamste afzetgebieden door de Duitsers bezet waren. Zeker, wij zullen ervoor zorgen, dat de smaak van het lezerspubliek niet verder verpest wordt...’.

Zeker, wij ook!!

Literatuur is geen literaire maar een menselijke bezigheid
Gerrit Bussink in gesprek met Erich Fried

Wie aan de uit Duitsland geëmigreerde schrijvers van de jaren dertig denkt, denkt automatisch aan kunstenaars die met de dood in de nek van het ene land van Europa naar het andere zwierven. Als ze geluk hadden, belandden ze ten slotte in de veilige havens van Mexico, de Verenigde Staten, de Sowjet-Unie (we denken nu even niet aan McCarthy of Stalin) of andere landen. Als ze pech hadden, vielen ze toch nog in handen van de fascistische regiems en veelal mosten ze dan hun optimisme, hun traagheid of wat het ook geweest moge zijn, met de dood bekopen.

En nog iets: wie aan de Duits Exil-literatuur denkt, denkt vrijwel uitsluitend aan *schrijvers* die moesten emigreren en die vanuit de emigratie hun literaire en politieke aktiviteiten voortzetten tot ze weer terug konden keren naar hun vaderland en hun moedertaal. Toch is er nog een kleine andere kategorie: mensen die pas *na* hun vlucht zijn gaan schrijven resp. publiceren. Dat had te maken met het feit dat ze nog te jong waren toen ze vluchtten of dat ze pas onder de indruk van hun emigratie de behoefte kregen om te gaan schrijven. De twee bekendste vertegenwoordigers van deze ‘groep’ zijn Peter Weiss en Erich Fried. Toeval of niet, geen van beiden is na de oorlog naar Duitsland resp. Oostenrijk teruggekeerd. Peter Weiss is in Zweden blijven wonen en Erich Fried woont nog altijd in de stad waar hij destijds naartoe is gevlucht: Londen. Afgezien van de enorme literaire verschillen die er tussen deze twee schrijvers bestaan, is het opvallend dat ze zich ondanks de geografische afstand toch heel nauw bij het politieke gebeuren van Duitsland betrokken voelen.

Waarom gaat iemand weg uit Duitsland of Oostenrijk, keert hij na afloop van de oorlog niet terug en blijft zich toch hardnekkig bemoeien met de literatuur, de maatschappij en de politiek van zijn (vroegere?) vaderland. Op die vragen probeert Erich Fried een tegelijkertijd persoonlijk en algemeen antwoord te geven.

Van Fried is in 1978 bij Van Gennep de door Hans Bakx vertaalde verzamelbundel *Honderd gedichten zonder vaderland* verschenen en nog dit voorjaar brengt Agathon de vertaling van *Een soldaat en een meisje*, de tot nu toe eerste en enige roman van Erich Fried, uit het jaar 1960.

Op 5 augustus 1938 vluchtte Fried naar Londen, nadat Oostenrijk door Hitler was geannexeerd. Zeventien jaar was hij toen.

Op 6 mei 1938 werd het gymnasium waarop ik zat gesloten omdat de SS het gebouw nodig had. De joodse leerlingen moesten naar een speciaal joods gymnasium, waar ze geen enkel kontakt meer zouden kunnen hebben met hun vroegere leraren en medescholieren. Omdat mijn ouders al gearresteerd waren en ik me had voorgenomen om te emigreren, hebben ze mij gewoon mijn getuigschrift gegeven en kon ik weg. Mijn ouders waren op 24 april gearresteerd omdat ze samen met andere joden in een café plannen hadden gemaakt om een deel van hun vermogen in veiligheid te brengen - oudere mensen konden alleen maar naar Engeland als ze in dat land over geld konden beschikken. Hun gesprek was door een kelner afgeluisterd en verraden.

Hebben uw ouders de oorlog overleefd?

Mijn moeder is een paar dagen voor het uitbreken van de oorlog naar Engeland gegaan. Ik had haar intussen aan een visum kunnen helpen. Ze woont nog steeds hier bij mij in Londen. Mijn vader is door de nazis tijdens een verhoor zo hard in zijn maag getrapt, dat die is gebarsten. Hij is op 24 mei, op zijn achtenveertigste verjaardag vrijgelaten, maar nog op diezelfde dag overleden aan de gevolgen van die trap.

Kunt u terugblikkend rekonstrueren hoe uw psychische reaktie is geweest op de fascistische machtsovername en de daarop volgende vlucht?

In het begin vond ik het vreselijk. Toen zei iemand tegen me dat ik 50 pond kon verdienen, (wat een vrij hoog bedrag was in die tijd) als ik een stuk schreef over de ondergang van mijn ouderlijk huis. Ik ben daar natuurlijk met groot enthousiasme aan begonnen, maar halverwege gestopt omdat ik tot de konklusie kwam dat mijn ouderlijk huis volstrekt stormrijp was en eigenlijk niet beter had verdiend dan kapot te gaan. De nazis waren alleen maar de heel boosaardige voltrekkers van wat er toch moest gebeuren. Dat inzicht was op dat moment te veel voor me. Later heb ik geleerd dat een groot deel van de dingen die me niet bevielen veroorzaakt was door de krisistijd en andere fenomenen van die periode. Maar op dat moment zag ik in de eerste plaats de verrotheid van het milieu dat door de nazis werd kapot geslagen: kleine burgerij dat zichzelf voor iets beters aanzag en toen in 1929 door de ekonomische krisis in nood raakte. Mijn vader had een expeditiebedrijfje dat over de kop is gegaan. Tussen de bedrijven door heeft hij geld verdiend als hypnotiseur. Mijn moeder heeft begin van de jaren dertig redelijk verdiend als modeontwerpster.

Toen u emigreerde waren de nazis al aan de macht. Hoe ging uw vlucht in zijn werk?

Het ging allemaal heel legaal. Mijn moeder was korte tijd daarvoor in Engeland geweest, waar ze mensen had leren kennen die mij hebben uitgenodigd. In die tijd kon je nog gewoon een visum krijgen als je een uitnodiging had. Ik was blij dat ik me aan de konflikten van het ouderlijk huis kon onttrekken. Je zou kunnen zeggen dat ik al mijn gezonde verstand nodig had om de nazis onbewust niet zelfs een beetje dankbaar te zijn dat ze me uit die problemen hadden 'weggeëxplodeerd'. Ik miste vooral mijn grootmoeder, die me al die tijd eigenlijk had opgevoed. En als ik denk aan het gevoel van alleen zijn en ook aan de totale armoede van die tijd, dan besef ik natuurlijk terdege dat het gevoel van opluchting maar heel relatief was. Toen ik eenmaal in Engeland zat, ontdekte ik dat je voor een deel van het geld dat je van het vluchtelingenkomité kreeg visa kon kopen waarmee je andere mensen het land uit kon halen. Later ben ik in leegstaande huizen lood gaan jatten om aan geld voor visa te komen. Je kon voor 10 shilling handtekeningen kopen van Ierse arbeiders, waarmee ze bevestigden dat ze huishoudelijk personeel nodig hadden. Met die handtekeningen kon je dan een visum voor twee personen krijgen. Ierse arbeiders leefden meestal in grote huizen bij elkaar en konden dus waarmaken dat ze personeel nodig hadden. In totaal heb ik op die manier 73 mensen Oostenrijk uit weten te krijgen. Ik was ervan overtuigd dat joden en anti-fascisten die bij het uitbreken van de oorlog nog in Duitsland zouden zijn nauwelijks overlevingskansen hadden.

Wat voor mensen hebt u op die manier het land uit geholpen? Mensen op die manier helpen was natuurlijk heel onofficieel en ongeorganiseerd. Maar er waren in Wenen een aantal mensen die gehoord hadden dat ik hen kon helpen en die me brieven hebben geschreven. En verder kreeg ik via vrienden bijvoorbeeld foto's en namen van kinderen uit joodse weeshuizen die beide ouders hadden verloren of waarvan de vader in het koncentratiekamp was omgebracht en de moeder vervolgens zelfmoord had gepleegd. Zulke kinderen hadden dringend hulp nodig.

Ik kan me voorstellen dat zulke individuele akties heel vruchtbaar waren, maar dat op ander terrein het toch noodzakelijk was om je te organiseren.

Dat gebeurde natuurlijk ook. Ikzelf ben lid geweest van de kommunistische jeugdorganisatie van de Oostenrijkse kommunistische partij hier in Engeland. Verder was ik kandidaat-lid van die partij. Echt lid kon je alleen maar worden wanneer je in het land zelf al in een massaorganisatie had gezeten, wat bij mij niet het geval was. Maar ik ben al tijdens de oorlog weggegaan omdat ik een aantal dingen uit het Stalintijdperk onuitstaanbaar vond. Toch mag de organisatiegraad van de emigranten niet worden overschat. Meestal beperkten de kontakten zich tot het bieden van hulp bij het zoeken van woningen of werk en tot het bezoeken van gemeenschappelijke manifestaties. En wat de Oostenrijkers betrof: wij ontmoetten elkaar bij het vluchtelingenkomité, in cafés of bij de 'Austrian Seifaid' die was opgezet door de KP en die vanzelfsprekend konkurreerde met de betreffende Labour-organisaties.

Als we ervan uitgaan dat de emigratieperiode in 1945 eindigde met de nederlaag van Duitsland - dan hebt u van uw zeventiende tot uw vijfentwintigste in de emigratie gezeten. Was het niet vreselijk deprimerend om te zien wat er in Oostenrijk, in Duitsland, überhaupt in Europa gebeurde?

De mensen zijn enorm taal. Iedereen leed onder de dingen die er gebeurden, maar iedereen verkeerde in vrijwel dezelfde omstandigheden en daardoor kreeg het noodlot iets massaals, waardoor alles een soort inflatoire werking kreeg waar je je gemakkelijker bij kon neerleggen. Maar je voelde je veel betrokkener bij de onrechtvaardigheden die jezelf overkwamen. Bijvoorbeeld bij het feit dat anti-fascistische en joodse vluchtelingen in Engeland werden geïnterneerd als vijandelijke buitenlanders; of dat een schip vol geïnterneerde vluchtelingen die naar Canada werden gestuurd, werd getorpedeerd en dat toen de engelse regering in het parlement zei dat men de verzekering kon geven dat er alleen maar Duitse krijgsgevangenen op het schip hadden gezeten... Toen dat bericht via de radio werd uitgezonden stond er een jongen naast me die net had gehoord dat zijn vader op dat schip was verdronken. Zulke dingen raakt je heel persoonlijk en waren heel bitter.

De stimulans om te gaan schrijven, lag die in de schok van de gedwongen emigratie, in de onaangename ervaringen tijdens de emigratie, of stond die daar los van?

Dat is moeilijk te zeggen. Ik had in Oostenrijk al wel geschreven maar nog niet gepubliceerd. Mijn vader was schrijver (althans wilde schrijver zijn) maar hij had niet het minste succes.

Wat hij schreef was ook niet veel bijzonders, maar hij bedoelde het allemaal heel goed. En omdat ik het met mijn vader niet kon vinden, wilde ik onder geen beding schrijver worden, ook al had de direkteur van mijn school tegen me gezegd dat hij ervan overtuigd was dat ik schrijver zou worden. Ongeveer een jaar voor de dood van mijn vader kreeg ik toch zin om te gaan schrijven, en toen de nazi's in Oostenrijk kwamen, dacht ik: als ik hier levend uit kom - dan ga ik schrijven over deze dingen en over alle problemen met name door de dood van mijn vader - die dat bij mij heeft veroorzaakt.

Was dat een journalistieke of een literaire behoefte om de dingen te zeggen die gezegd moesten worden?

Ik had geen uitgesproken behoefte om journalistiek werk te doen, dat deed ik alleen als ik me daar om de een of andere reden toe verplicht voelde. Liever schreef ik gedichten, verhalen of hoorspelen.

Ik herinner me een verhaal uit uw bundel Fast alles Mögliche *dat als titel heeft 'Zu Tode gehetzt'. Het verhaal van een anoniem iemand die de dood in wordt gejaagd. Dat verhaal leek me typisch voor uw proza waarin konkrete biografische en literaire elementen op een fiktieve manier met elkaar worden verbonden.*

Dat is het verhaal van iemand op wie een politieke drijfjacht wordt gehouden. Het zou kunnen gaan over een terrorist op wie heel individueel jacht wordt gemaakt. Ikzelf had weliswaar te lijden onder de algemene diskriminatie en onder de jodenvervolging onder Hitler, maar dat is niet een situatie van het persoonlijk opgejaagd worden zoals dat bijvoorbeeld het geval is bij de leden van een terroristische groep in de Bondsrepubliek of bij iemand van de PLO.

Waarbij ik me kan voorstellen dat er verschil is tussen de dingen die zich in je hoofd afspelen en de konkrete gevaren waaraan je blootstaat. U kon wel legaal naar Engeland reizen, maar zat dat gevoel van opgejaagd worden toen niet toch ergens in uw hoofd?

Ongetwijfeld. Maar daaraan kun je ook zien dat je een bepaalde situatie alleen maar kunt uitbeelden als er een soort identifikatiebrug geslagen kan worden van je eigen ervaringen naar de uitgebeelde problemen.

Uw eerste boekpublikaties dateren van 1944 en 1945. Er verschenen toen twee dichtenbundels onder de titel Deutschland *resp.* Osterreich. *Betekent dat dat u erg gefixeerd was op wat er in die landen gebeurde?*

Ja. Een van de dingen die me in die tijd bijvoorbeeld erg dwars zaten was wat ik voor het gemak maar even de lijn Ehrenburg zal noemen. De schrijver Ilja Ehrenburg had namelijk gezegd dat de enige goede Duitser een dode Duitser was. Dat maakte me woedend. En er waren genoeg Duitse en Oostenrijkse emigranten die die stelling onderschreven. Bij de Freie Deutsche Kulturbund heb ik toen op een gegeven moment midden in de winter geroepen dat ze maar met hun allen een wandeling naar de Thames moesten gaan maken en zich daar verdrinken, want dat was de enige manier om zich die stelling, zoals een funktionaris het had uitgedrukt, ‘eigen te maken’. Ik heb geprobeerd die dingen uiteen te rafelen. In de bundel *Deutschland* staat bijvoorbeeld een gedicht dat ‘Der Rechter’ heet: *Der Tag an dem ich nicht mehr zweifeln muss / an meinem Glauben, Vorsatz und Beschluss / an dem mir alles einfach ist und klar / an dem ich lächelnd alten Zweifel schlichte / und mich gerecht weiss und voll Strenge richte / den, der nicht meine wahre Lehre ehrt / an diesem Tag bin ich zu sterben wert.* Dat was dus tegen de zelfingenomenheid die me vooral bij veel emigranten zo ergerde. Die zaten dan in het vluchtelingenkomité in het Bloomsbury-house en zeiden: wat is die Hilter toch stom; als hij niet tegen ons joden was dan zouden wij toch allemaal vóór hem zijn. Dat maakte me woedend. Of joodse vrouwen zaten bij elkaar en hadden wellustige sadistische fantasieën hoe ze nazileiders aan een martelpaal zouden binden en in reepjes snijden. Begrijpelijk maar gruwelijk.

Hebt u ooit kunnen begrijpen hoe zoveel zelfhaat of haat tegen het vroegere vaderland kon ontstaan?

Dat was geen zelfhaat van de kameraden. Dat was een poging om trouw aan de partijlijn te zijn. Zij dachten op die manier de weg naar het socialisme te bewandelen. Maar in menig opzicht is dat natuurlijk nog altijd oneindig veel beter dan het anti-humane ideaal van de nazi's. Ik vind die vergelijking kommunisten-nazi's politiek trouwens toch heel verkeerd. Niet verkeerd als je naar de mentaliteit van het individu kijkt, maar politiek alleen al verkeerd omdat ook onder Stalin iedere kommunist die het ergens mee oneens was bij Marx, Engels en Rosa Luxemburg talrijke aanknopingspunten voor zijn rebellie kon vinden. Een jonge nazi daarentegen die bepaalde dingen uit de praktijk van de nazi's niet zinde, kon in de leer van de nazi's zelf daartegen oneindig weinig aanknopingspunten vinden. Dat natuurlijk de mentaliteit van een jongen die nazi wordt helemaal niet principieel verschillend hoeft te zijn van de mentaliteit van een jongen die anti-fascist wordt, heb ik aan mijn medescholieren kunnen zien. Wie bij de ene groep hoorde was geenszins wezenlijk dommer of slechter dan iemand uit de andere groep. De nazi-leerlingen op onze school hebben zich toen de nazi's aan de macht kwamen fatsoenlijk en solidair gedragen tegenover de joodse leerlingen. Gevaarlijk werden een paar van hen later, toen ze werden ingezet tegen mensen die ze niet kenden. Daarover hebben we felle debatten gevoerd.

Wat waren uw motieven om na de oorlog niet naar Oostenrijk of Duitsland terug te keren?

Dat had vooral te maken met mijn wanhoop over de kommunistische partij. Ik wilde er niet meer bijhoren, maar aan de andere kant wil ik ook niet tegen die kameraden vechten. Daarnaast waren er materiële en persoonlijke motieven. Ik werkte onder ellendige materiële omstandigheden in een glasfabriek, was getrouwd, had intussen ook een kind... Nadat ik eerst bij de kommunisten was weggegaan en later ook mijn hoop op een terugkeer had opgegeven, voelde ik me totaal ontworteld. Zolang de oorlog woedde, had het vooruitzicht dat Hitler de oorlog zou verliezen me enigszins op de been gehouden. Oskar Maria Graf had groot gelijk toen hij aan het eind van de oorlog zei: ‘De emigratie begint pas nu’. Die situatie, plus de ervaring van een mislukt huwelijk en de schok van het gebruik van de eerste atoombommen maakten dat ik aan het eind van de oorlog psychisch volledig in de knoop zat. Overigens was het gevolg daarvan dat ik jarenlang niet of nauwelijks heb kunnen schrijven. Pas eind van de jaren vijftig is toen weer het volgende boek verschenen.

Een van de grootste problemen voor een schrijver in de emigratie lijkt mij zijn relatie tot de nieuwe taal - en zeker nadat hij of zij heeft besloten om niet naar het vaderland terug te keren.

Ik wilde al die tijd alleen maar in het Duits schrijven en als ik daar niet van kon leven dan was ik bereid om in een fabriek of ergens anders te gaan werken. Dat heb ik tijdens de oorlog ook gedaan. Ik heb tijdens en na de oorlog in twee glasfabrieken gewerkt, eerst als hulparbeider en later als ontwerper. Met ontwerpen verdiende ik genoeg om van een halve baan te kunnen leven, zodat ik kon schrijven en vertalen. In geen geval wilde ik met mijn schrijfwerk afhankelijk zijn van de markt. Dat had ik al in de oorlog besloten toen de oude Rudolf Ullstein manuscripten kocht voor na de oorlog; manuscripten waar niets tegen Hitler in mocht staan omdat de uitgever Ullstein, zelf notabene emigrant, meende dat het Duitse volk iets tegen Hitler helemaal niet op prijs zou stellen. Dat zag hij zo verkeerd nog niet, maar ik was over zoveel ongelofelijk smerig opportunisme zo verontwaardigd, dat ik er niets mee te maken wilde hebben.

Hoe sterk lijdt de verhouding tot je taal als je zo lang weg bent en toch schrijft?

Ik heb natuurlijk altijd belangstelling gehad voor wat er op kultureel terrein gebeurde vooral met het doel om propaganda tegen de nazi's te kunnen maken via de BBC en allerlei tijdschriften. Door goede kontakten met een jonge krijgsgevangene wiens vader sociaal-demokraat was wie onder de nazis het leven heel zuur is gemaakt, had ik het taalgebruik uit Duitsland leren kennen. Over het algemeen keken vluchtelingen heel erg neer op het taalgebruik van dat moment. Zij dachten dat zij de laatsten waren die nog echt goed Duits kenden en dat er in Duitsland alleen nog maar nazi-Duits werd gesproken. En wat de schrijvers betrof, zij verbeeldden zich voor een deel dat zij na de oorlog de Duitsers wel even weer Duits bij zouden brengen. De realiteit zag er natuurlijk heel anders uit. Mensen als bijvoorbeeld Arno Schmidt die pas na de oorlog in Duitsland begonnen te schrijven, hebben veel beter Duits geschreven dan de meeste emigranten-schrijvers die naar verhouding afgezaagde romanticismen gebruikten, omdat hun taal aansloot bij het Wilhelmijnse Duits waar ook de taal van nazi-Duitsland uit was voortgekomen.

Toch zijn er ook een aantal Duitse schrijvers geweest die hebben geprobeerd om in hun nieuwe taal te gaan schrijven. Is dat allemaal mislukt?

Nee, niet altijd, maar meestal is het wel mislukt. Robert Neumann bijvoorbeeld heeft het boek *The Inquest* gepubliceerd. Ik heb daar lang met hem over gedebatteerd en gezegd dat ik zijn Duitse stijl veel beter vond dan zijn Engelse. En neem Stefan Heym, die in het Engels heeft geschreven en zijn romans later zelf in het Duits heeft vertaald. Maar ik vind Heym inhoudelijk wel interessant, hij zegt heel verstandige dingen, maar stilistisch stelt hij niet veel voor.

Robert Neumann heeft veel parodieën geschreven en daarin is het taalgebruik natuurlijk wel een heel groot probleem.

Daar had ik het ook met hem over. Ik heb hem gevraagd of hij ook Engelse parodieën zou kunnen schrijven. Hij zei: ja, als ik erg mijn best doe wel. Ik zei: heb je daar bij je Duitse parodieën ook zo erg je best voor moeten doen? Hij zei: nee, dat ging haast vanzelf. En dat is het verschil. Op dat punt van de diskussie gaf hij zich ook gewonnen.

Op een heel ander niveau speelt de taal voor mij wel een grote rol. Als ik erover nadenk waarom ik me sinds de oorlog veel nauwer bij Duitsland dan bij Oostenrijk betrokken voel, dan heeft dat zeker ook met het fenomeen taal te maken. In Oostenrijk heb ik namelijk mijn trauma's opgelopen en niet in Duitsland. In Oostenrijk heb ik al die smeerlapperijen van de nazi's meegemaakt. Na de oorlog was Duitsland veel abstrakter, minder verbonden met persoonlijke wonden. Ik vond het gemakkelijker om naar Duitsland te gaan dan naar Oostenrijk. Ook omdat ik in het Weense dialekt iedere verkeerde toon onmiddellijk kan ontdekken. Het is niet voldoende om een taal te kennen, je moet een taal ook echt beheersen. Als mensen aan de overkant van de straat Engels met elkaar praten dan begrijp ik hen minder goed dan wanneer ze Duits met elkaar praten en als ze Duits met een Weens accent praten dan begrijp ik ze nog beter...

Betekent dat ook dat u een zekere angst voelt om weer meer met Oostenrijk te maken te hebben?

Ten aanzien van Oostenrijk geldt dat omdat de denazifikatie daar minder konsekwent is geweest dan in Duitsland. Waarschijnlijk kwam dat omdat Oostenrijk zich nog enigszins als bevrijd land kan beschouwen en daardoor meer speelruimte had, wat in het voordeel was van de oude nazi's. Tegenwoordig is die angst echter niet erg groot meer. Bovendien is er een prima middel tegen angst: iets ondernemen. Ik bedoel: ik ben voor bijna alles op deze wereld bang, maar ik probeer tegen alles waar ik bang voor ben ik aktie te komen en daardoor wordt mijn angst ook minder.

U woont nu al meer dan 40 jaar in Engeland. U schrijft nog altijd in het Duits en vooral over Duitse situaties, Duitse toestanden. Is het niet storend dat u de realiteit van Duitsland en Oostenrijk alleen maar van achter een bureau in een vreemd land kunt volgen?

Dan moet je je afvragen hoe direkt het kontakt met de realiteit is van iemand die in Duitsland leeft en werkt. Ik reis vele maanden per jaar door Duitsland. Ik logeer bij Groenewold, een van de verdedigers van de RAF, ik ben bevriend met de zuster van Gudrun Ennslin en werk met haar aan de opheldering van de onopgeloste vragen in verband met de dood van Gudrun Ennslin en de anderen. Door de regering worden haar gangen nagegaan, haar vriend heeft zijn baan verloren omdat hij haar vriend is. De RAF daarentegen noemt Christiane een vies wijf omdat zij persoonlijk niet voor de gewapende strijd is. Als je lange tijd met mensen samenwerkt, als je hen goed kent, ook als je liefdesrelaties hebt, dan leer je veel van hen en ken je het milieu precies. Een zeeman wordt ook niet als emigrant beschouwd, en ik ben er zeker van dat ik vaker in Duitsland ben dan een zeeman...

... maar de angst is niet verdwenen...

De angst is minder geworden. Hoe vaker ik bijvoorbeeld in Wenen kwam, hoe meer vrienden ik daar kreeg, des te minder werd mijn angst. Spoken kun je alleen uitbannen wanneer je de plekken waar ze zich vertonen opzoekt. Misschien heeft het ook te maken met wat je de Engelse invloed zou kunnen noemen: in politieke konflikten is men hier minder hatelijk. Op persoonlijk niveau ook. Sommige dingen die in Duitsland gebeuren vind ik heel onfatsoenlijk; en die zou je hier gewoon niet tegenkomen. Dat bijvoorbeeld Rudolf Augstein van Der Spiegel Strauss heeft aangevallen vanwege diens affaires met vrouwen in Amerika... In de eerste plaats vind ik dat de grootste rokkenjager van heel Duitsland niet zou moeten proberen om de op een na grootste af te maken en in de tweede plaats moet je Strauss aanvallen vanwege zijn politieke streken die hem tot een gevaar maken en niet vanwege de manier waarop hij zijn sexuele problemen oplost. Dat is zijn eigen zaak.

In Engeland hadden we een ministerpresident van wie bekend was dat hij homosexueel was, hoewel niet praktizerend. In de verkiezingsstrijd is daar nooit een woord over vuil gemaakt. Daar had je in Duitsland eens om moeten komen!

Uw oriëntatie blijft op Duitsland gericht. Hebt u ooit Israël als een nieuw vaderland beschouwd? Waar voelt u zich überhaupt thuis?

Nergens. Ik voel me deels thuis in Duitsland, deels in Engeland maar nergens helemaal. Ik vond dat Israël van de Arabieren was en dat men zich tegenover hen belachelijk gedraagt. Ik had het geluk dat de eerste zionisten die ik ontmoette mensen van een rechtsradikale zionistische vereniging waren, die van hun chauvinistische houding tegenover de Arabieren geen enkel geheim maakten. Ik begreep weliswaar dat die mensen dachten: zo, nu zijn wij aan de beurt, wij willen eindelijk ook een ‘Herrenvolk’ zijn - maar goedgekeurd heb ik dat nooit.

Ik geloof niet dat mensen alleen kunnen leven wanneer ze heel precies weten bij wie en bij wat ze horen. Waarschijnlijk heb je het gemakkelijker wanneer je dat weet, maar als je die wetenschap bent kwijtgeraakt dan kun je dat niet meer ongedaan maken, omdat je bepaalde inzichten niet kunt neutraliseren. Ik heb me daarbij neergelegd. Bovendien zijn er altijd dingen die je houvast bieden omdat je ervan overtuigd bent dat het de moeite waard is om je ervoor in te spannen. De vredesbeweging bijvoorbeeld. Ik ben er niet van overtuigd dat een atoomoorlog het einde van de mensheid zou betekenen, maar wel het het einde van Europa is. En hoewel ik niet weet of de vredesbeweging succes zal hebben, is het aktief zijn voor zoiets toch meer dan wanneer je helemaal niets hebt.

Is het niet vervelend om altijd maar weer het stempel van de emigrant opgedrukt te krijgen?

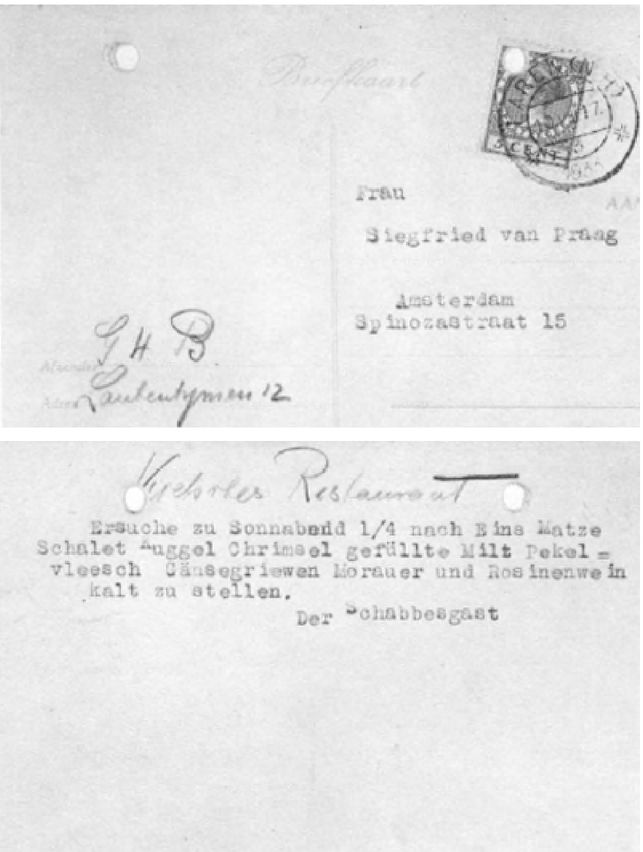
Zo vaak gebeurt dat niet meer. Ik heb nu de Engelse en de Oostenrijkse nationaliteit. De Oostenrijkse sinds vorig jaar weer, nadat die me door de Oostenrijkers is aangeboden. Ik ben door de emigratie evenzeer gevormd als door de Gruppe 47 en door wat er in de Duitse literatuur allemaal gebeurt. Ik ben zeker anders gevormd dan ik gevormd zou zijn wanneer ik altijd in Duitsland had gezeten. Natuurlijk ben ik wel beïnvloed door de Engelse literatuur en door de manier waarop de mensen in dit land over hun gedachten en gevoelens praten. Dat alles heeft een diepe invloed. Literatuur is geen literaire maar een menselijke bezigheid. De diepste literaire invloeden gaan niet uit van de literatuur maar van menselijke kontakten.

Chris v.d. Heyden
In gesprek met Siegfried van Praag

Brussel achter het Ter Kameren bos, richting Charleroi. Het buurtje rond de Vrije Universiteit. Hoge, kale gebouwen (‘vroeger stonden daar 12 populieren’), brede lanen, een universiteitsboekhandel en een straatje met wat cafés. Dáár in café Le Nobel - zo vertelt iemand uit de buurt me - zit Siegfried van Praag iedere morgen te werken. ‘Die man met dat kleine baardje en die witte haren’, vraagt het half-Frans, half-Vlaams ‘klappende’ meisje, dat bedient? ‘Die komt hier iedere morgen, vlak ná openingstijd, drinkt 'n kop koffie, haalt een cahier uit zunne zak en begint te schrijven. Dees' morgen waren het kerstkaarten’. Terwijl ze nog wat doorpraten, zie ik hem voorbijschuifelen. Ik hol naar buiten en knip, zonder dat hij het merkt, 5 of 6 foto's: een net geklede heer in stemmig zwart, bos bloemen in de linker-, een aktenkoffertje in de rechterhand. Wat gebogen en met zijn ogen op de stoep gericht gaat hij stapje voor stapje in de richting van zijn appartement aan de Avenue Antoine Dépage. Later toon ik in café Le Nobel nog wat foto's van Siegfried van Praag, die in de bloemlezing uit zijn werk met inleiding van Rico Bulthuis staan. ‘Goh, we dachten altijd dat hij unne professor was. Die schrijven hier ook altijd in cahiers...’. Het vriendje van het bedienend meisje blijkt zelfs nog wel eens iets van Van Praag gelezen te hebben (*Twee mannen uit Nazareth*). Verbazingwekkend! Zou hij in Belgie bekender zijn dan bij ons?

Siegfried van Praag - een echte Amsterdamse jood, geboren in het laatste jaar van de vorig eeuw - woont al sinds 1936 in dit Quartier Latin van Brussel. Volgens de autobiografie van zijn overleden vrouw Hilda zouden vooral economische factoren bij deze verhuizing doorslag gegeven hebben. ‘Wij becijferden dat we hier 30% goedkoper leefden dan in Nederland, vooral omdat Belgie in 1935 nog gedevalueerd had’ (*Meedoen. Persoonlijke en niet-persoonlijke ervaringen van een journaliste*). Die vreugde was in ieder geval van korte duur: ook Colijn liet spoedig de ‘gave gulden’ vallen. Daarbij is deze economische verklaring ook maar gedeeltelijk juist. Siegfried, die Frans had gestudeerd, wilde het liefst naar Parijs: Brussel was een soort compromis. Bovendien - en dat is wellicht het belangrijkste - voelde hij zich in Nederland enigszins miskend. Ook toen al. In dit gebrek aan aandacht is sindsdien eigenlijk geen verandering gekomen. Zijn lijst met publicaties is enorm (alleen al zo'n 40 romans, waarvan de laatste enkele maanden geleden verscheen); het aantal meer uitgebreide kritische publicaties is op één vinger te tellen: de inleiding van Rico Bulthuis bij de genoemde bloemlezing, nu al weer een koperen jubileum geleden verschenen. Onterecht is dit gebrek aan aandacht zeker: onder zijn boeken en verhalen is er in ieder geval een aantal, dat veel meer dan dit zwijgen verdient.

Siegfried van Praag, op weg naar huis.



Briefkaart

LAREN (N.H.)

Frau

Siegfried van Praag

Amsterdam
Spinozastraat 15

G H B

Afzender
Adres [illegible] 12

Koscheres Restaurant

Ersuche zu Sonnabedd 1/4 nach Eins Matze Schalet Kuggel Chrimsel gefüllte Milt Pekel = vleesch Gänsegriewen Morauer und Rosinenwein kalt zu stellen.

Der Schabbesgast

Briefje van Georg Hermann.

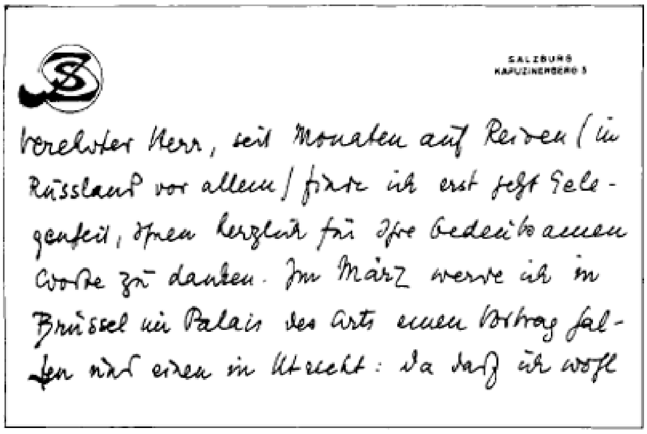
Op het moment, dat Hitler - zoals dat heet - de ‘macht overnam’, woonden Siegfried en Hilda van Praag nog in Amsterdam, in de Spinozastraat. Siegfried had al een aantal romans gepubliceerd (ondermeer *Sam Levita's levensdans* en *La Judith*) en tal van kritieken over vooral joodse letterkunde geschreven. Zo was hij één van de eersten, die - weliswaar zo'n tien jaar ná

Nico Rost - Kafka in Nederland introduceerde. In dat essay (het staat in *Wereldburgers*) valt vooral de verkeerde beoordeling van de 'toekomst' van deze schrijver op. 'Wat is de practisch-letterkundige waarde van Kafka's werken? Deze is niet zeer groot. Er zullen weinig mensen zijn en komen, die door deze werken geboeid worden'. In zijn autobiografie (*De arend en de mol*) moet hij die mening natuurlijk herzien: 'De gids met het licht (hij bedoelt Max Brod, cvdh) werd afgewezen, de gids zonder licht werd een gids vóór de toekomst. Dat is het drama tussen Brod en Kafka'. Door zijn publicaties over joodse letterkunde en de vertaling van zijn werken leerde Siegfried van Praag een groot aantal Duitse schrijvers kennen. Brieven, die nog in zijn bezit zijn, tonen dat ondermeer. Wassermann, Georg Hermann, Stefan Zweig, Brod, Arnold Zweig, Werfel, Oskar Baum en vele anderen.

In 1930 maakten Siegfried en Hilda van Praag een reis naar Polen, op zoek naar het jodendom dáár. Het was, getuige de beide autobiografieën en hetgeen Siegfried mij vertelde, geen opbeurende belevenis.

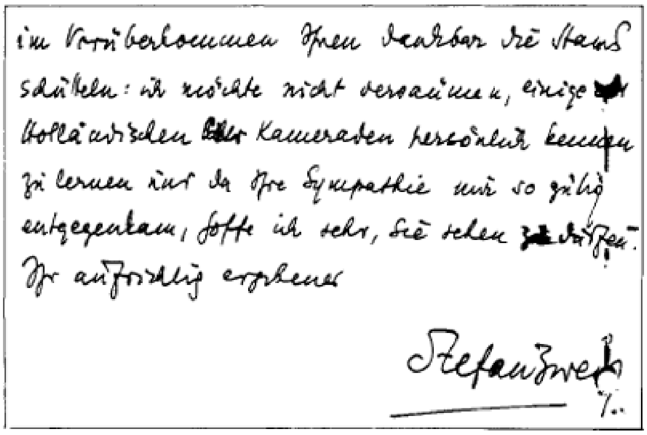
> In de kelderwoningen van het Warschause ghetto zagen we ze daar zitten, waar ze tot laat in de avond aan huisindustrieën deden, waar kleine jongens met wasbleke gezichten en 'paies' (zogenaamde zijdelokken) bezig waren te 'lenen' (torah en talmud te studeren) met voor zich een beker rode bietensap (borscht).

Na Warschau ('we voelden behoefte aan meer vrolijkheid en minder zorg') brachten ze een bezoek aan Praag en de daar wonende Max Brod. Deze had ervoor gezorgd, dat de Duitse vertaling van *Sam Levita's levensdans* in het Prager Tageblatt verscheen, nadat Reklam het vanwege zijn 'te joodse strekking' geweigerd had.



SALZBURG
KAPUZINERBERG 5

Verehrter Herr, seit Monaten auf Reisen (in Russland vor allem) finde ich erst jetzt Gelegenheit, Ihnen herzlich für Ihre bedeutsamen Worte zu danken. Im März werde ich in Brüssel im Palais des Arts einen Vortrag halten und einen in Utrecht: da darf ich wohl



im Vorüberkommen Ihnen dankbar die Hand schütteln: ich möchte nicht versäumen, einige holländischen Kameraden persönlich kennen zu lernen und da Ihre Sympathie mir so gütig entgegenkam, hoffe ich sehr, Sie sehen zu dürfen. Ihr aufrichtig ergebener

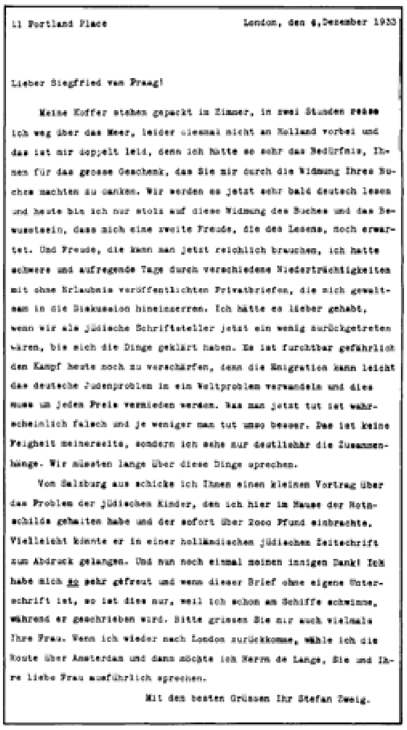
Stefan Zweig

Brieven van Stefan Zweig.

> Toen we die avond aten bij Max Brod en zijn vrouw maakten we nog even iets mee van de gratie van de al verdwenen Oostenrijks-Hongaarse monarchie en de geest van de daar woonachtige oude jodendom, steeds weer gevoed vanuit Polen en Rusland. Brod en zijn vrouw ontvingen ons met een gedempt-sierlijke gastvrijheid. Zijn vrouw, klein, elegant van gestalte, mooi van gezicht, bezat in hoge mate geest en geestigheid. Ze kruidde ons samenzijn met haar oorspronkelijke uitvallen, haar boutades, hanteerde met lichte zwier de oude 'Witz'. Max Brod was een fijn artiest, een zeer intellectueel, nadenkend man. Maar toch ook iemand met een glimlach, zoals ook Kafka - naar Brod mij vertelde - geweest moet zijn. Kafka was van binnen donker, maar van buiten net zo vriendelijk, waardoor je de sombere Kafka niet erg merkte. Hij sprak veel over Kafka, had een onvoorstelbare bewondering voor hem. Ik heb het ook eens tegen hem gezegd: vindt u het niet jammer dat uw eigen werk helemaal verloren gaat achter dat van Kafka, dat u gepubliceerd hebt. Hij zei toen: 'het is waar wat u zegt, ik vind dat ook wel jammer. Maar als ik het weer moest doen, zou ik net zo handelen. Zoveel eerbied, zoveel vriendschap voelde hij voor Kafka.

Siegfried en Hilda van Praag - zij werkte op dat moment bij Keesing - waren met andere woorden zéér persoonlijk betrokken bij de duitstalige literatuur en de joden in Duitsland en omringende landen. Dat zij zich voor de emigranten zouden inzetten, sprak dan ook bijna voor zich.

Herinnert u zich nog hoe men in 1933 onder de Amsterdamse joden reageerde op de ontwikkelingen in Duitsland?



11 Portland Place London, den 4, Dezember 1933

Lieber Siegfried van Praag!

Meine Koffer stehen gepackt im Zimmer, in zwei Stunden reise ich weg über das Meer, leider diesmal nicht an Holland vorbei und das ist mir doppelt leid, denn ich hätte so sehr das Bedürfnis, Ihnen für das grosse Geschenk, das Sie mir durch die Widmung Ihres Buches machten zu danken. Wir werden es jetzt sehr bald deutsch lesen und heute bin ich nur stolz auf diese Widmung des Buches und das Bewusstsein, dass mich eine zweite Freude, die des Lesens, noch erwartet. Und Freude, die kann man jetzt reichlich brauchen, ich hatte schwere und aufregende Tage durch verschiedene Niederträchtigkeiten mit ohne Erlaubnis veröffentlichten Privatbriefen, die mich gewaltsam in die Diskussion hineinzerren. Ich hätte es lieber gehabt, wenn wir als jüdische Schriftsteller jetzt ein wenig zurückgetreten wären, bis sich die Dinge geklärt haben. Es ist furchtbar gefährlich den Kampf heute noch zu verschärfen, denn die Emigration kann leicht das deutsche Judenproblem in ein Weltproblem verwandeln und dies muss um jeden Preis vermieden werden. Was man jetzt tut ist wahrscheinlich falsch und je weniger man tut umso besser. Das ist keine Feigheit meinerseits, sondern ich sehe nur deutlicher die Zusammenhänge. Wir müssten lange über diese Dinge sprechen.

Von Salzburg aus schicke ich Ihnen einen kleinen Vortrag über das Problem der jüdischen Kinder, den ich hier im Hause der Rothschilds gehalten habe und der sofort über 2000 Pfund einbrachte. Vielleicht könnte er in einer holländischen jüdischen Zeitschrift zum Abdruck gelangen. Und nun noch einmal meinen innigen Dank! Ich habe mich so sehr gefreut und wenn dieser Brief ohne eigene Unterschrift ist, so ist dies nur, weil ich schon am Schiffe schwimme, während er geschrieben wird. Bitte grüssen Sie mir auch vielmals Ihre Frau. Wenn ich wieder nach London zurückkomme, wähle ich die Route über Amsterdam und dann möchte ich Herrn de Lange, Sie und Ihre liebe Frau ausführlich sprechen.

Mit den besten Grüssen Ihr Stefan Zweig.

Verdeeld, denk ik. Over het algemeen waren de joden in Amsterdam en dan vooral de volksklasse en de kleinburgers vrij optimistisch. Onder intellectuelen waren er wel, die het somber inzagen. Later werd er wel gezegd: onze pessimisten zitten in Amerika, onze optimisten zijn vergast. Helemaal waar is dat natuurlijk niet. Geld en relaties speelden een cruciale rol en omdat het joodse proletariaat geen van beide had is het bijna volledig uitgeroeid. Wij - enkele intellecutelen - waren niet erg hoopvol, al wisten we eigenlijk ook niet goed wat er aan de hand was. Zelfs toen we in Londen zaten hadden we nog geen idee wat er precies gebeurde. We dachten, dat het Gruelpropaganda was. Pas via iemand van de Poolse ondergrondse, die ook in Londen zat, kwamen we te weten, dat het nog veel erger was dan we vermoeden. In 1933 hadden we daarvan natuurlijk nog geen idee.

Op 10 februari 1928 schreef Siegfried van Praag een brief aan Georg Hermann met het verzoek om een foto, die afgedrukt zou moeten worden in *In eigen en vreemden spiegel*, een boek ‘uit de letterkunde van en over joden’, dat datzelfde jaar nog verscheen. Vanaf dat moment ontstond er een geregeld contact tussen beide auteurs. Georg Hermann, zonder twijfel beroemd door zijn *Jettchen Gebert*, was volgens Menno ter Braak ‘een tijdlang ... zelfs een van de populairste auteurs ... van Nederland’. Of dàt waar is, weet ik niet; gelezen werd hij zeker: van *Jettchen Gebert* verschenen vóór 1940 in Nederland vier drukken; en ook *Schnee, Kubinke* en een 11-tal andere van zijn romans werden vertaald (de meeste overigens door Alice van Nahuys, de latere directrice van Querido). Ook schreef Georg Hermann tussen 1921 en 1926 bijna dagelijks in het Algemeen Handelsblad zijn zogenaamde ‘Brieven over Duitse literatuur’.

Al voordat Hitler aan de macht kwam werd hij door de nazistische pers bedreigd. Zijn biograaf, de Nederlandse germanist C.G. van Liere, wijst ondermeer op een artikel in de Völkische Beobachter van 7 oktober 1931. Ook vertelt hij met welke wrede voorstellingen Hermann door een nazistische kopfiguur uit Heidelberg bedreigd werd. Hoe dan ook, ná de Rijksdagbrand vluchtte hij naar Nederland. Vanzelfsprekend zou je zeggen: niet alleen had hij daar vrienden (ook Peter van Anrooy, Willem Andriessen en Karel Mengelberg), maar ook zou er een markt voor hem zijn. Op 3 maart 1933 schreef hij zich in Laren in, een jaar later in Hilversum. Zijn huis toverde hij om tot een museum (ook om financiële redenen), dat ‘een aardig beeld ... gaf van de in de dagen van Jettchen Gebert vooral in Duitsland heersende smaak onder de welgestelde burgerij’. Het was ook opengesteld.

Kort ná zijn vestiging in Nederland bracht Georg Hermann een bezoek aan Siegfried en Hilda van Praag. En - ik volg nu de biograaf van de eerste -

> een oproep van daaruit was voldoende om een vertegenwoordiger van uitgeverij Allert de Lange te laten komen. Op deze avond verplichtte de uitgeverij zich om enkele van de romans van Hermann in het Duits uit te geven. Met de totstandkoming van deze afspraak begon de geschiedenis van de emigrantenliteratuur in Nederland.

Dat laatste zal wel waar zijn: Nico Rost bezocht Landshoff in april en het begin van de Duitse afdeling van Querido is dus van latere datum; pas daarná haakten de minder belangrijke emigranten-uitgeverijen als de Arbeiderspers, Boekenvrienden Solidariteit en De Gemeenschap in. Maar met de afspraken tussen Hermann en Allert de Lange was er natuurlijk nog geen ‘Duitse afdeling’ bij deze uitgeverij gesticht. Het was een ‘losse overeenkomst’. Hilda van Praag meende, dat daar iets aan gedaan moest worden...

> en voortvarend als ze is, deed ze er ook wat aan... Ze ging erover praten met de directeur van het Financieel Archief, haar ‘patroon’ I. Keesing, die

> er voor voelde, maar al te veel hooi op zijn vork had. Daarna bezocht ze mijn uitgever Allert de Lange, dat wil zeggen de 'jonge' Gerard de Lange. Deze was direct in vuur en vlam,

aldus Siegfried van Praag. Hilda vervolgt in haar herinneringen:

> De Lange wist mij van mijn oorspronkelijk plan om een speciale uitgeverij voor de Duitstalige literatuur op te richten af te brengen. Het zou volgens hem beter zijn dat ik deze zaak alleen met hem opzette. Dat was natuurlijk niet erg verstandig van me, want ik had noch ervaring in uitgeverszaken, noch het daarvoor vereiste kapitaal. Maar alles begon goed. De heer de Lange stelde voor, dat ik de schrijvers zelf bezocht en dat mijn man voor de gezelligheid met mij meeging. De heer de Lange wist wel, dat het hier om relaties van mijn man ging...

Zo gingen beiden op reis.

Het is moeilijk te achterhalen welke tocht de Van Praags precies hebben afgelegd. Siegfried gooit in het gesprek telkens zijn herinneringen aan deze en de reis van 1930 door elkaar en als je de memoires van Siegfried en Hilda met de inleiding, die de eerste in 1980 voor de bundel *Voor het einde* (33 Duitse verhalen uit de jaren 1900-1933) schreef, bij elkaar legt, dan kom je niet veel verder. In ieder geval zijn ze in Wenen bij Felix Salten geweest, in Salzburg bij Stefan Zweig en in Zürich bij Alfred Döblin. Waarschijnlijk hebben ze ook nog Ascona (Emil Ludwig), Praag (Brod) en Parijs (Roth c.s.) aangedaan.

> Het was een rotgeschiedenis om door Duitsland te rijden. Ik had een onaangenaam gevoel en keek zelfs het raam niet uit. En dat terwijl ik nogal van dat land hield. Maar tijdens die reis had ik een rotgevoel. In Wenen bezochten we Felix Salten. Mijn vrouw ontmoette daar Polgar in een café en ik heb zelf in ieder geval Arnold Zweig in een café getroffen.
>
> Felix Salten woonde in een echte rijkeluisvilla. De muren hingen vol met jachttrofeeën. Hij voelde zich ècht Oostenrijker, zeker in deze tijd, en schepte nogal op over zijn landgenoten. De dag daarop zagen we een parade van Heimwehrtroepen, die uit heel Oostenrijk bij elkaar kwamen. Een van de eerste demonstraties van de landgenoten van Salten, die vóór Hitler waren. En drommen toeschouwers...

Hoe reageerden Salten en de andere schrijvers op het voorstel van uw vrouw?

Siegfried van Praag met zijn vrouw Hilda.

We dachten, dat we hier in Oostenrijk meer Anklang zouden vinden dan bij Duitse schrijvers. Maar dat was niet het geval. Salten was één van die mensen, die er niet aan wilde geloven.

Hij was Oostenrijker en geloofde geen moment, dat ‘dit’ ook in zijn land kon gebeuren. Dus waarom zou hij op ons voorstel ingaan? Later werd dat natuurlijk anders en Salten heeft zich toen ook van kant gemaakt. Dat was die teleurstelling, die ook bij Stefan Zweig leefde. Bij hèm was het vooral de menselijke teleurstelling. Zweig geloofde in een soort broederschap van artiesten en intellectuelen. Die was verdwenen. Zelfs toen al gingen de mensen in Salzburg, waar hij zo bekend was, met een kringetje om hem heen. Hij had de cultus van de vriendschap hoog in zijn vaandel en daarom zei ik tegen hem: ‘maar ja, mijnheer Zweig, u hebt toch niet te klagen. U hebt toch werkelijk veel vrienden’. Ik herinner me zijn antwoord nog heel goed: ‘als ik er twee in heel de wereld heb, dan is dat veel...’. In zekere zin was hij een mondain man (je ziet het in zijn geschriften) en vertelde ons dat al die mondainiteit hem niets meer kon schelen. Dat hij bijvoorbeeld geen smoking meer aandeed; en dat zelfs zijn handschriftenverzameling (hij had brieven van o.a. Marie Antoinette, Montaigne en Napoleon) hem niets meer kon schelen. Hij had er absoluut geen zin meer in.

Zweig en Salten waren op het moment, dat u deze reis maakte, nog geen ballingen. Döblin wèl. Heeft u nog herinneringen aan de omstandigheden, waarin deze leefde?
Ja, daar kreeg je echt het gevoel van ‘emigranten’. Die man zat daar met zijn vrouw en een paar kinderen... Voorzover ik me herinner was er een mooi uitzicht. De emigrantenellende ten top. Een kleine kamer, ontzettend slordig. Ik ben ook slordig, maar die emigrantenslordigheid is heel anders. Daar liggen de koffers nog open en lappen over de stoelen. Misschien ook nog een stuk aangesneden brood op tafel. Die sfeer, die ballingensfeer hing heel duidelijk in de kamer van Döblin. Hij was vriendelijk, maar somber. Ik herinner me niet meer goed, hoe hij op ons voorstel reageerde.

De herinneringen borrelen bij Siegfried van Praag ongeordend op. Telkens opnieuw komt hij terug op Stefan Zweig, op hun gemeenschappelijke belangstelling voor Frankrijk en de Franse geschiedenis en het èchte contact, dat er tussen hen bestond. Niet voor niets dan ook droeg hij hem zijn boek *De dolle maagd* op (1953); en evenmin is het toeval dat Van Praag ook een geromantiseerde biografie schreef over de 18de eeuwse dichteres van wie Verlaine - zegt men - het distichon en het 11-lettergrepige vers gepikt zou hebben: Marceline Desbordes-Valmore.

> Zweig was in zaken heel voorzichtig. Hij verbond zich niet om bij de nieuwe Duitse afdeling van De Lange uit te geven. Later is Gerard de Lange zelf nog eens naar Stefan Zweig toegereisd, samen met Joseph Roth. Het verhaal hoe deze twee, de uitgever en de schrijver, stom bezopen elkaar steunend die steile Kapuzinerberg moesten afdalen - want Zweigs villa stond boven op die berg - is treurig en lachwekkend en valt zo helemaal buiten de gematigde levenssfeer van Stefan Zweig

(*Arend en de Mol*).
De naam Joseph Roth roept bij Van Praag geen sympathieke herinneringen op.

> Wie ik een groot schrijver vond, maar een afschuwelijk man, dat was Joseph Roth. Een afschuwelijke vent. Mijn vrouw heeft hem op deze reis uitgebreid gesproken. Ik zal ook wel een paar woorden met hem gewisseld hebben, maar had in ieder geval totaal geen contact met hem. Dat hele milieu daar, dat vloekte enorm met Parijs. Ja, ik kwam daar als iemand, die Frans had gestudeerd, enigszins ‘franciserend’, tegen in opstand. Het

> hoorde er helemaal niet bij. Het vloekte met de Parijse sfeer, het vloekte met de St. Germain des Prés en het was er precies middenin, in café Des Deux Magots. Wat vooral niet paste was de manier van discussiëren. Het waren literaten met literaten-gediscussieer zonder veel geestigheid. Fransen houden ook wel van discussiëren, maar meestal loopt dat toch op een enigszins lichte atmosfeer uit. Daarbij, Des deux Magots was een typisch Frans café. Het Frans karakter ervan was met de groep volledig verdwenen. Ik voelde me er niet meer in Parijs. Vroeger was ik ook wel in Das Romanische Kaffee in Berlijn geweest. Dáár hoorde dat, maar hier niet, in Parijs. Als een stel ontwortelden zaten ze daar, gegroepeerd rond hun koning Joseph Roth. Atijd bezopen. Een miserabele sfeer.

Na de terugkomst van Siegfried en Hilda van Praag in Nederland ontstonden er moeilijkheden met Gerard de Lange. Toke van Helmond in haar korte geschiedenis van deze uitgeverij: ‘Waardoor die ruzie tussen Gerard de Lange en Hilda van Praag veroorzaakt is, weten we niet’. Siegfried:

> Met Gerard de Lange kon ik wel opschieten, maar hij was wel een vreemde kerel, hoor. Hij zoop verschrikkelijk en men zei, dat hij ook nogal een vrouwenloper was. Maar dat weet ik niet. In ieder geval is hij ontzettend onaardig tegen mijn vrouw geweest. Hij was lui en dat botste nogal met Hilda, die juist enorm voortvarend was. Gerard de Lange zal wel gedacht hebben: ik moet die lastige vrouw zien kwijt te raken. Bovendien: er werd geïntrigeerd! Die Landshoff zat bij Querido, Landauer ook. Beiden hadden ze bij Kiepenheuer gewerkt en wilden Kesten, die daar ook gewerkt had, er eveneens bij hebben. ‘Die weet er toch veel meer van’, moeten ze gezegd hebben. Mijn vrouw moest er daarom uitgedrukt worden.

Siegfried van Praag heeft nog steeds een nare nasmaak van de ‘affaire’ rond *Der Scheiterhaufen.* ‘We wilden’, zo zegt Hilda in haar herinneringen, ‘bij Allert de Lange onder de naam *Der Scheiterhaufen* een bloemlezing uit het werk van de Duits-joodse schrijvers uitgeven, zoals eens de geuzen van hun scheldnaam een eretitel hadden gemaakt. Maar tot mijn verontwaardiging wensten deze schrijvers deze eretitel niet te accepteren en het boek verscheen onder de titel *Novellen deutschen Dichter der Gegenwart*. Siegfried noemt dit product een ‘getuigenis van lafheid en hypocrisie’.

> Een slappe streek. Daarvoor ben ik veel te zionistisch. Dat joodse minderwaardigheidsgevoel en utiliteitsdenken. In dergelijke belangrijke dingen mag je geen utilarist zijn. Want deze joodse emigranten dachten: ‘in een jaartje is het weer afgelopen, dat kunnen we weer in Duitsland publiceren en zitten we met zo'n lied opgescheept...’. Uiteindelijk waren zij ook optimisten. Laf vond ik dat. Ze wisten heel goed wat er aan de hand was en bovendien: de meesten van hen (Max Brod bijvoorbeeld niet) waren typische assimilanten. Ik kan dat best begrijpen. Ik ben zelf ook voornamelijk in de Joodse cultuur opgegroeid. Maar dat mag niet, zoals in dit geval, tot lafheden leiden.

Na deze breuk hebben Siegfried en Hilda van Praag zich nog nauwelijks met de emigrantenliteratuur bemoeid. Hilda heeft Gerard de Lange nog een tijd koppig achtervolgd en daar een redelijke afkoopsom aan overgehouden. Siegfried heeft alleen nog gepoogd de emigrantensfeer in een roman te schetsen: *Pension Wessels*, dat in 1939 bij Querido verschenen is. Bij lange na niet het beste, dat ik van hem ken, maar historisch zeker interessant, omdat het de enige Nederlandse roman is, die expliciet onder Duitse emigranten speelt.

Pension Wessels (het boek zou eigenlijk *Pension 1938* moeten heten, maar Querido vond dat geen goede titel) speelt volledig in het joods milieu in Amsterdam, eerst in de Ruyschstraat, daarna op de Weteringschans. Het pension, gedreven door twee

> Sinds vele jaren had ‘Neérlands Israël’, zoals het plaatselijke joodsche blaadje deze gemeenschap noemde, in rust geleefd. Pension Wessels had er de waardigheid van overgenomen en weerkaatst in kalmen glans. Toen waren plotseling de rustige mensen van het gemoedelijke pension opgeschrikt door wat er in Duitschland was gebeurd. Die Rijksdagbrand in februai; het aan het bewind komen der Nationaal-Socialistische Partij; de boycott der joodsche winkels op 1 april.

> Deze wilden gebeurtenissen brachten zelfs onrust in de kalmste zielen van Neérlands Jodendom (...). De tijd was belangrijker dan de bessen geworden.

Hiermee worden de ontwikkelingen versneld: dr. Manfred Behrenstein, een imposante man ('Zijn ferme buik ademde zwaar als een paardenromp'), vestigt zich in het pension en werkt er aan zijn levenswerk: een beschrijving van de corruptie van het Hitlerrégime; David Ben Assoer, een wat pooierige figuur, verleidt een van de vrouwelijke gasten, maakt haar zwanger en laat haar vervolgens klassiek vallen; wat later betrekt het echtpaar Resinger Pension Wessels: berooid proberen zij hun vroegere 'stand' op te houden; ná hen volgen anderen. Het eens zo rustige pension groeit uit tot een doorgangshuis.

Op aandringen van dr. Behrenstein zoeken de beide juffrouwen een grotere behuizing. Het begin van de ellende: zij kunnen hun schulden niet betalen, het pension raakt niet vol, de emigranten-gasten hebben geen geld... Volgen faillissement, redding op het laatste nippertje en terugkeer naar een kleinere behuizing...

Frappant vooral vond ik, dat Van Praag zowel Behrenstein als David Ben Assoer als vrij onsympathiek getekend heeft. Stak daar méér achter dan een boeiende literaire plot? In een brief antwoordde hij hierop het volgende:

> Ik was en ben Zionist. Wij Zionisten zeiden: 'De Goden hebben mensen'. Nu moet ik eerlijk zeggen, dat ik noch Behrenstein, noch David Ben Assoer antipathiek over de hele lijn vind.

Alleen gevaarlijk voor andere mensen. Indien ik me goed herinner wat ik met dit boek eigenlijk wilde, is het dit: iets van het emigrant-zijn en het emigranten-leven in het Nederland van 1938 weer te geven. En vooral de komst van enkele uit andere joodse gemeenschappen losgeslagen individuen in het kleinburgerlijk en burgerlijk-gemoedelijk deel van het Amsterdamse jodendom. De twee mannen heb ik gekend. Aan Behrenstein ontleende ik de hoofdtrekken van zijn reëel karakter, meer niet. Maar de geschiedenis van Ben-Assoer is een 'ware geschiedenis'. Alleen vind ik, dat ik er niet in geslaagd ben deze in al haar triestheid en noodlottigheid uit te beelden. Dit had ik misschien in een aparte novelle of kleine roman kunnen doen. Hij heette Glückmann en noemde zich in Zuid-Amerika Ben-Aventura, was een charmante, begaafde, in sommige opzichten gevoelige kleine oplichter. Als mini-charmeur moest hij die Amsterdams-joodse burgervrouw wel gek maken. Ik zag het gebeuren en aankomen. Glückmann sprak zo'n acht talen en kon daarin ook redevoeringen houden. Al was hij een klein oplichtertje, toch bracht ik hem bij mijn ouders thuis. Toch een bewijs, dat ik hem - ondanks alles - sympathiek vond. Behrenstein (een dr. Brill) was plomper, geleerder en deed gewichtiger, veel te zwaarwichtig-gewichtig. Het is nooit in mij opgekomen negatieve kanten van Joden of van Joodse emigranten speciaal uit te beelden. Alleen een gistingsproces tussen groepen en enkele verwante maar toch verwijderde individuën.

Sympathiek en naar mijn mening ook het best heeft Van Praag het echtpaar Resinger getekend, vooral in het een na laatste (16de) hoofdstuk. Het echtpaar, dat in armoedige kleren en zonder geld door Amsterdam loopt, op zoek naar een uitweg; weigert om hun armoede aan de buitenwereld te erkennen, op tijd de huur betaalt en koppig vasthoudt aan de sfeer van salon en Herrenzimmer; de man, die zijn vrouw practische problemen wil besparen: 'De ouderwetsche levenswijze van zijn vrouw, hare onzakelijkheid was de laatste weelde, die hem van zijn leven overbleef';

zijn laatste poging om bij een voormalige zakenrelatie een baan te krijgen: de reis erheen, die drie (geleende) guldens kost en het voor de hand liggende, ‘vriendelijke’ antwoord: ‘Maar mijn waarde Resinger, onmogelijk, volkomen onmogelijk, wij zouden last krijgen met de vreemdelingenpolitie’. Hier de weigering om te leven, zoals Döblin in Zürich. In plaats daarvan de reis ‘naar een land waar geen visum vereischt werd...’.

H.B. Fortuin

Lion Feuchtwanger over zijn werk[*]

Het is goed je op een interview van tevoren in te stellen. Het is noodig een aantal vragen te prepareeren, die een basis zijn voor een gesprek, opdat het portret, dat je van den geïnterviewde wilt teekenen scherp en vast omlijnd zij.

Toen ik door de brandende middagzon langs de blauwe Middellandse Zee liep, over een asfaltlaag, waarover de warme wind streek, terwijl gele vlinders langs de bloemen aan de kant van den weg fladderden, overdacht ik dus nog gauw enkele vragen, die ik den schrijver Lion Feuchtwanger wilde stellen. Het waren wat alledaagsche vragen; vragen als: ‘Waarmee bent u nu bezig? Kunt u mij daar iets van vertellen? Hoe werkt u eigenlijk?’ Alles vragen uit mijn eigen wereld, waarop ik voor mij zelf eventueel een antwoord zou hebben geweten.

Toen ik, rechts afgeslagen, waar de weg begint te stijgen, de crèmekleurige villa naderde, vielen die vragen, hoewel ze opgeschreven in mijn blocnote waren, van mij af. Ik liet ze achter op het stof van den weg, beneden bij de zee. Want hier was het uitzicht wijder, hier hadden de paarse bloemen langs de balcons een fellere kleur, dan mij nog reëel voorkwam. En toen ik uit de zonnehitte van het terras de koelere werkkamer binnentrad, was het uit met mijn wereld en was ik in de wereld van Lion Feuchtwanger. Toch is hij geen geweldenaar. Hij trekt zich terug in een rieten stoel in een hoek van de kamer, terwijl hij mij in het midden de plaats op de divan overlaat. Ik zit nog in den weerschijn van het lichte terras, hij schuilt in den schaduw van den kamerhoek. De zekerheid van mijn opgeschreven vragen is weggevallen; overgebleven is de vriendelijke glimlach van Feuchtwanger, overgebleven zijn zijn belangstellende vragen naar mijn verblijf hier, zijn raadgevingen als deskundige bewoner van dit heerlijke oord. Overgebleven is de ruime werkkamer, met, naar de zee toe, het breede glazen raam, waardoor die wand van de kamer als een schilderij de blauwe zee toont, de roodachtige rotsuitloopers van de kust en de afdalende denneboomen en over dit alles het zonlicht. Voor dat breede raam een lange tafel, zeker twee en een halve meter lang, van blank eikenhout, waarop, keurig geordend, twee of drie stapeltjes papier.

Feuchtwanger, in zijn stoel in den hoek, is een kleine, haast gedrongen gestalte, sierlijk haast als een Japanner, van wien hij ook de bril draagt. Zijn haar ligt glad naar achteren. Het is niet grijs en ook niet donkerblond. Over zijn gezicht glijdt steeds een lachje, dat zinnen vooraf gaat en ze op volgt en dat een aanvullende taal spreekt: ‘het is alles niet zoo gewichtig’. Dat zijn zoo ongeveer de uiterlijkheden van die andere wereld, de wereld, waarin Feuchtwanger leeft: een sierlijke omgeving als van een chineeschen dichter, zooals hij mij, in zijn witte kleeding en witte sandalen - een gewone zuidelijke dracht - voorkomt.

Zijn innerlijke wereld is sterk gedisciplineerd en met Duitsche systematischheid opgebouwd. Hij is Beier, van vader op zoon, maar systematiek is, wat wij Pruisisch noemen. En, als eenmaal door mij, schuchter, het onderwerp van het interview is aangesneden, begint hij het systeem van zijn scheppen te doceeren. Ik kan nu nog slechts noteeren, een enkele maal begrijpend knikkend of door een woord, een vraag, een opklaring vragen.

Feuchtwanger's nieuwe boek heet *Exil.* Het is een trilogie, waardoor eerst het plan bestond, die in drie deelen uit te geven, die thans echter in één band het licht zullen zien. Drie jaar heeft Feuchtwanger aan dit boek gewerkt, dat is langer dan hij gewoonlijk noodig heeft, om een boek persklaar te maken. Het zal in het begin van het volgende jaar uitkomen, waarschijnlijk niet eerst in het Duitsch, doch eerst in het Engelsch. Daarna ook in andere talen. Hollandsch, Duitsch, Russisch en zoo voort. Want Feuchtwanger's publiek is, eigenlijk van de aanvang af, niet uitsluitend en zelfs niet in hoofdzaak Duitsch, dit natuurlijk, nog afgezien van het tijdperk na '33, toen Feuchtwanger met achterlating van alles, Duitschland moest ontvluchten. De Engelsche lezers, daarna de Amerikanen, hebben Feuchtwanger als schrijver ontdekt. Daarna pas kwam de waardeering der Duitschers, die, zoo zegt hij, hem te weinig begrepen hebben. Na *Jud Süsz*, beschuldigden ze hem van anti-semitisme; bij *Exil* vreest Feuchtwanger wanbegrip in hooge mate actueel zijn, over typen van menschen, die nu in hooge mate actueel zijn, over typen van menschen, die nu nog hun lot moeten ondergaan.

---

[*] De Groene Amsterdammer 23 - 9 - 39

De emigratie was het onderwerp voor het boek, niet de eigenlijke inhoud. De mènschen er in zijn belangrijk. De emigratie is niet het eigenlijke probleem, doch slechts de situatie, waarin zij zich bevinden. Daardoor is dit boek een logische voortzetting van het vroegere werk van Feuchtwanger, hoewel hij veel van vroeger thans af zou keuren en heel anders schrijven. Feuchtwanger ontwikkelt voor zijn werken dit schema: Twee series van drie boeken heeft hij geschreven. In de *Hässliche Herzogin*, vervolgens *Jud Süsz* en tenslotte *Der Falsche Nero* is het niet-typische geschilderd: één niet-typisch individu tegenover de maatschappij. De tweede serie van drie boeken, loopend van *Erfolg, Geschwister Oppenheimer* en thans tot *Exil* stelt het probleem van het typische; het niet-individueele. Op mijn vraag verklaart Feuchtwanger, dat hij deze ‘groote lijn’, die zijn werk verbindt, eerst later heeft onderkend. Hij weet thans zeer precies, dat hij nog 13 boeken móet schrijven. Hij zou er echter gaarne voor zijn plezier nog 18 of 19 willen schrijven.

Feuchtwanger's toon heeft, als hij mij dit zeer zakelijk uiteenzet, iets van die van een schoolmeester, die een jongetje iets uitlegt, wat hij toch niet kan begrijpen, vol geduld en zelfs vol vriendelijkheid. Alle oppervlakkige hoovaardigheid is hem vreemd. Alleen heeft hij de onvervreemdbare zekerheid van iemand, die weet, dat hij een taak vervult, een opdracht, hem verstrekt door zijn scheppingskracht, of door zijn geest, die niet aflaat problemen op te werpen, die hun oplossing moeten vinden in het leven van zijn romanfiguren. Hij hervindt zich zelf in zijn eigen romanfiguren en lost aan hen zijn vraagstukken op. Ook dit is, achterna, in een systeem te brengen.

Voor den vorigen oorlog was het het vraagstuk individualisme - collectivisme, dat voor Feuchtwanger belangrijk was. Uit die sfeer dateeren de romans, waar het individu tegenover de gemeenschap staat. Na den oorlog was het begrijpelijk, dat het vraagstuk Nationalisme - Internationalisme Feuchtwanger bezig hield. In *Jud Süsz* werd het al aangeduid. En nu is het de tegenstelling Socialisme en Kapitalisme, die de achtergrond vormt van de werken van Lion Feuchtwanger.

Bij dit gesprek past ook de meer bij-de-grondsche vraag: 'Hoe werkt u'? Het procédé is niet veranderd, sedert Feuchtwanger debuteerde met tooneelstukken, die hem, als uitingsmogelijkheid echter niet bevredigden. Voor elken roman stelt hij een schema op, als voor een tooneelstuk; scheiding in handeling, personen en idee. De levendigheid van deze moderne en antieke geschiedschrijving - want dat is Feuchtwanger; een beschouwer en te boek steller - de levendigheid van zijn romans, hun bewogen en haast organisch voortstuwende gang, doet niet het haast machinale productie-procédé vermoeden. Als de roman 'op stapel' staat, als dus Feuchtwanger weet, wat hij wil gaan maken, stelt zijn secretaresse, een medewerkster reeds sedert elf jaar, een kartotheek samen. Daarin worden bijeengebracht ongeveer 100 personen, die in den roman een rol kunnen spelen. Van al die personen worden duizenderlei details, gewoontes, uiterlijk, liefhebberijen, karakter, door hem gedicteerd. Naast den mensch bevat de kartotheek materiaal over de idee, den geestelijken achtergrond, het ideëele landschap, waarin zich de handeling gaat afspelen, het vraagstuk, waartoe de roman in romanvorm een bijdrage wil leveren. En bij idee en mensch voegt zich de situatie: het geheel van handelingen, gebeurtenissen, kleine anecdoten en voorvallen. En dan wordt dat weer herzien. Er uit gegooid wordt, wat niet tot de handeling bijdraagt. Andere dingen worden uitgewerkt en nog van nadere details voorzien. Zoo ontstaat een volledig dossier, waarin alles over den komenden roman valt na te lezen. Aan de handeling wordt gevijld, bijzaken, zoo zij niet essentieele dingen bevatten, onverbiddelijk geschrapt. Een ware moordpartij wordt op de personen uitgeoefend. Niet noodige, niet kenteekenende figuren, worden 'vermoord', hun eigenaardigheden, hun functie, zoo die van belang is, wordt op andere figuren overgebracht. Slechts hoofdfiguren en belangrijke bijfiguren mogen overblijven. En is dat dossier heelemaal klaar, dan begint het dicteeren van den roman. Vijf keer wordt het over-gedicteerd. Vijf maal op verschillende kleur papier. Dicteeren is belangrijk, omdat een zin, zoowel optisch als acoustisch, heelemaal geschaafd moet zijn. En ook met de vertalingen moet van te voren al rekening gehouden worden. 'Elke zin', aldus Feuchtwanger

> zou - dat ware de ideale toestand - tegelijkertijd iets moeten inhouden over de idee, den mensch en de handeling. Helaas is dat niet altijd mogelijk, waar een zin, die niet op zijn minst twee dezer functies vervult, is voor mij een verloren zin.

Ook in het 'Exil' is het huis van Feuchtwanger een trefplaats gebleven van de Duitsche litteratoren. Werfel woont in de nabijheid. Arnold Zweig ontmoette ik er, en vele anderen komen korteren of langeren tijd daar in de buurt en ontmoeten elkaar in de gastvrije woning van de Feuchtwangers. Marta Feuchtwanger is daarbij een ideale gastvrouw, die, als Feuchtwanger precies op tijd weer aan het werk gegaan is, het ernstige literaire gesprek naar lichtere onderwerpen laat afdwalen. Feuchtwanger is een stoere werker, die elken dag, van half tien tot twee uur, van half zes tot acht uur en vaak ook 's avonds ingespannen werkt. Hij komt bijna nooit uit de omgeving van zijn huis, en begeeft zich niet dan buitengewoon zelden naar het plaatsje, dat een kwartiertje loopen van zijn huis ligt. Slechts als hij op reis gaat, een of twee maal per jaar, komt hij er door.

Toen hij, op het jaarlijksche dorpsfeest, toen de kermistenten schitterden van licht en schetterden van lawaai en het 'groote' jaarlijksche vuurwerk boven de donkere zee in fantastische vormen en kleuren uiteenspatte, plotseling aan het haventje verscheen, was dat een uitzonderlijke verrassing. In het gewoel van de dorpskermis vermaakte hij, 'de kluizenaar', zich voortreffelijk en de tenten, waar je door lootjes en draaiende wielen flesschen wijn en schoorsteenpendules kunt winnen, hadden zijn onverdeelde aandacht. En dat was het laatste aspect van den schrijver: een kinderlijk verheugd jongetje, gelukkig met den avond vrij en een buit van champagneachtige flesschen wijn.

Gerth Schreiner
Ontmoeting met Joseph Roth[*]

De inlijving van Oostenrijk bij Hitler-Duitsland heeft ook Jospeh Roth tot emigrant gemaakt. Toch heeft het noodlot van in den vreemde te moeten leven den bekenden romancier niet onverwacht getroffen: hij woonde reeds lang niet meer in Wenen. Nu eens was hij in Parijs - dan weer in Londen. Nu eens hoorde men, dat hij in Marseille en dan weer, dat hij in Brussel was. Af en toe kwam hij ook naar Amsterdam. Altijd was hij op reis, - want hij was altijd op de vlucht. Hij leed aan verveling...

'Kent u de ennui (verveling)?' vraagt Gustave Flaubert, die de des-illusionering van Madame Bovary zo meesterlijk beschreven heeft, in zijn *Correspondence*. En hij gaat verder: 'Niet de banale, die uit nietsdoen of ziekte ontstaat, maar de moderne, die de mensen in hun ingewanden aantast?'

Wie Joseph Roth kende, wist, dat ook hem de verveling opvrat. Hij was geen nietsdoener: elk jaar schreef hij één of twee romans, die in vele talen vertaald werden. Hij kreeg hoge honoraria, zodat hij een aangenaam leven had kunnen leiden, in plaats daarvan woonde hij in hotels en leefde hij in cafe's. Er wordt van hem verteld, dat hij eens in Ostende op een terras aan de boulevard zat met Lion Feuchtwanger en Arnold Zweig, die plotseling lust kregen te gaan zwemmen. Roth weigerde echter mee te gaan met de woorden: 'Waarom zou ik in zee gaan - de vissen komen toch ook niet in het café?

Zijn manier van leven kostte veel geld, maar daar bekommerde hij zich weinig om. Wat de dag van morgen brengen zou, wist hij: nièt dat, wat vroeger geweest was. Het verleden zou evenmin terugkomen als de vissen in het café... Ook dát wist hij, - al wilde hij het niet weten: en om het te vergeten schiep hij zijn grote illusie...

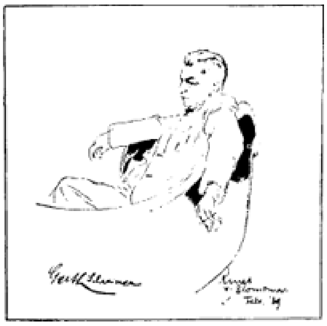
In onze tijd verdwaald

Reeds lang was het zijn kleren aan te zien, dat zij veel gedragen waren, - maar hij droeg ze nog steeds als een officier in burger. Zó zag men hem onderweg van zijn hotel naar zijn café's: boven de ouderwetse laarsjes stonden de veel te nauwe broekspijpen - zijn jas hing als een cape om zijn smalle schouders en zijn gekruiste armen hielden hem bij elkaar voor het smalle lijf. Een beetje scheef stond het in verhouding haast groteske hoofd niet op, maar tùssen de schouders. En onder het lage voorhoofd, door dun haar omkranst, keken twee blauwe jongensogen boven gezwollen wangen uit. Zo slenterde hij door de straten en keek over de mensen heen en langs hen heen. Hij spéélde niet den Oostenrijksen officier van het oude keizerlijke en koninklijke régime -, hij wàs het, een in onze tijd verdwaalde.

Om deze, onze tijd, te vergeten nam hij geen particuliere uitnodigingen aan, meed hij particuliere milieu's, leefde hij in hotels en café's. Hij wist, dat hij de grote reis naar de dood ondernomen had en wilde niet uit zijn grote illusie ontwaken, voor hij de dood bereikte. Daarom dronk hij. Men kan niet aan deze grote tragedie denken, zonder zich een anderen groten Duitsen dichter te herinneren, die een eeuw geleden onder de Metternichse reactie ook in een verkeerde tijd verdwaald was: ik bedoel Christian Dietrich Grabbe. Wat Henrich Heine in zijn *Memoiren* over Grabbe schrijft, zou men ook van Joseph Roth kunnen zeggen: 'Die is niet gestorven, omdat hij dronk, maar hij dronk, omdat hij sterven wilde: hij stierf aan zelf-dronk'.

---

[*] Uit: Het Volk van 26 november 1938



Gerth Schreiner, getekend door Mies Blomsma.

Toen wij jaren geleden eens in een Amsterdams café bij elkaar zaten, zei Joseph Roth schertsend: ‘Ik ben preventief-emigrant!’ Sinds jaren liet hij zijn pas buiten Oostenrijk verlengen. Nu krijgt hij geen nieuwe pas meer. Nu is hij emigrant. Na de inlijving van Oostenrijk stuurde hij zijn officierspatent aan Adolf Hitler terug. En daarmee nam zijn leven een keer.

Op zoek...

Wat ligt meer voor de hand dan Joseph Roth in Parijs in een café te zoeken, als men zijn adres niet weet? Maar in de Dôme vertelde men ons, dat ‘arrivés’ als hij niet meer op Montparnasse komen. Waarschijnlijk zou hij wel in Aux Deux Magots op St. Germain des Prés zitten, waar ook de andere ‘oudere en beter gesitueerde heren’, die men de ‘grands maitres contemporains’ noemt en die daarom geen omgang meer met de bohême hebben, plegen te komen. Misschien ook zou hij twee huizen verder in het Café de Flore, te vinden zijn, waar de Spanjaarden tegenwoordig hun appéritif drinken en waar ook José Bergamin gewoonlijk komt, als hij in Parijs is. ‘Monsieur Roth? Zeker kennen wij hem’, zegt men ons daar, ‘maar wij hebben hem sinds maanden niet meer gezien’. Waar hij woont? Dat weet men niet.

's Avonds leest in een bijeenkomst van de Schutzverband deutscher Schriftsteller Walther Mehring uit eigen werk voor. Aan de bestuurstafel zitten Egon Erwin Kisch, eens de ‘razende reporter’, en Rudolf Leonhard. In de zaal verdringen zich een paar honderd mensen, die voor het begin en in de pauze op Duitsland schelden, - maar die heimwee krijgen bij het horen van de Duitse verzen. ‘Roth? Ja, hij is in Parijs, maar wij hebben hem sinds weken niet meer gezien!’

Nog eens lopen wij snel bij Aux deux Magots binnen - misschien zit hij daar toch. Tevergeefs... Nog even kijken in de ‘Flore’ ... geen spoor van Joseph Roth. Maar wij willen hem vinden! Naar Montparnasse dus, misschien is daar iemand, die tenminste zijn adres weet... Maar niemand weet zijn adres...

Wij geven de hoop op. Moe en teleurgesteld zitten wij enige tijd later op een terrasje aan de Boulevard des Italiens. En dan geschiedt het wonder: uit de mensenstroom, die zich in het middernachtelijk uur langs de boulevard beweegt, duikt een gestalte op. Houding en gang verraden de doelloosheid der vaderlandslozen, die door de straten en de vreemdelingenbureau's gejaagd worden en die slechts op het eerste gezicht herkenbaar zijn, voor wie ook eens zonder vaderland geweest is.

De man is een journalist, dien ik in geen tien jaren gezien heb. Ik nodig hem uit iets met ons te drinken en hij bestelt het goedkoopste, een zwarte koffie, ‘om niet uit mijn gewone doen te komen’ zegt hij met een lachje, dat pijn doet. Kort geleden is hij uit Spanje teruggekomen, nu verkoopt hij - voorzover men het tenminste verkopen noemen kan - parfums. Maar misschien - zijn ogen krijgen een hoopvolle glans - lukt het hem over vijf of tien maanden naar Mexico te komen. Hij kent Roth. Hij vertelt ons, dat er redenen zijn waarom men hem sinds maanden niet meer ziet: hij werkt namelijk voor de Oostenrijkse vluchtelingen. Bij het Comité van de Liga voor Mensenrechten zullen wij zeker zijn adres kunnen krijgen...

In de wachtkamers

Naast glans en licht is er in Parijs nog steeds veel ellende. Tegenwoordig echter is nergens zoveel nood en ellende bij elkaar als in de wachtkamers van de *vluchtelingencomité's...* De volgende dag zitten wij er midden in. Men kan nauwelijks ademen... Daar zitten zij, die over de aardbol gejaagd worden: oude en jonge mannen, vrouwen met kinderen, meisjes alleen en in gezelschap van mannen, met wie zij eens gehoopt hebben een gelukkig leven te zullen leiden. Alle gezichten zijn maskers van doffe wanhoop. In de hand houden zij versleten portefeuilles...

Wat daar in zit? Een pas, die afgelopen is of die gauw afgelopen zal zijn. Een identiteitskaart. Een brief van de vreemdelingenpolitie. Een verzoekschrift... Zij hebben geen haast meer. Zij zijn blij dat zij een ogenblik rustig kunnen zitten, na het aflopen van al die bureau's.

De dame, die inlichtingen verstrekt - vroeger was zij secretaresse van den bekenden pacifist Hellmuth von Gerlach - herhaalt vrijwel steeds dezelfde woorden want vrijwel iedereen komt met hetzelfde: wat moet ik doen om hier te kunnen blijven? - Wat moet ik doen om een ander land binnen te komen, nu ik hier niet blijven mag? - wat moet ik doen om werk of tenminste steun te krijgen?... Eindelijk zijn wij aan de beurt. Wij krijgen Roth's adres. ‘Maar u moet hem eerst schrijven!’

Het antwoord van Roth komt per pneumatique: hij verheugt zich op het bezoek, maar hij is ziek en kan zijn hotel niet verlaten.

Het is een klein hotel, vlak bij het Senaatsgebouw en de Jardin du Luxembourg. Eigenlijk is het een restaurant of liever gezegd een café, een Bistro, waarboven een paar kamers te huur zijn. Het comptoir is door een dunne houten wand gescheiden van de ruimte, waar men op smalle, met leer overtrokken banken, ongemakkelijk aan kleine tafeltjes kan zitten. Aan één van deze tafeltjes zit Joseph Roth in elkaar gedoken en zichtbaar ziek. Om hem heen een paar mannen en vrouwen en vóór hem een glas Amer Picon en een siphon spuitwater. Als hij ons ziet, staat hij op, waarbij hij probeert zijn lichaam stram te houden. Hij stelt voor: ‘Herr Rittmeiser zo-en-zo... Herr Doktor zo-en-zo... Herr Generalmusikdirektor zo-en-zo...’ Het is een plechtige ceremonie met hakken, die tegen elkaar geslagen worden, buigingen en handkussen. En het is zo ontroerend Oostenrijks, dat men even het Parijse cafétje vergeet...

Als wij zitten, blijft het lang stil. Het is zo moeilijk in zulke situaties het eerste woord te vinden... Roth, die met het gezicht in de handen zit, verbreekt de stilte: ‘Als er straks opgebeld wordt, beste Rittmeister, wilt u dan zo goed zijn voor mij aan de telefoon te gaan... Ik kan vandaag niet. Ik ben ziek ... en ik heb gasten...’.

Het eerste half uur hebben wij werkelijk niet over literatuur gesproken, ofschoon Roth kort geleden twee nieuwe romans beëindigd heeft, die dezer dagen in Nederland zullen verschijnen.

Maar als ik hem tenslotte vraag, welke invloed de gebeurtenissen van de laatste maanden op zijn literair werk gehad hebben, komt er leven in het moede, zieke lichaam naast mij: ‘Wat gaat mij de literatuur aan?!’, vraagt Joseph Roth. ‘Het enige, dat er op aan komt, is dat al die mensen te eten hebben...’.

Zesduizend Oostenrijkse legitimisten, die zich in Parijs en omgeving bevinden, zoeken hulp bij het Comité, dat Roth voor zijn geestesverwanten gesticht heeft en waarin ook de bekende jong-katholieke schrijver Maritain en de vroeger legatieraad van het Oostenrijkse gezantschap, dr. Fuchs, zitting genomen hebben.

‘Dagelijks ben ik met zestien tot twintig mensen naar de politie gegaan’, zegt Roth. ‘Ik heb haast geen tijd meer om iets te schrijven. Wekenlang ben ik nu van tien uur 's ochtend tot drie uur 's nachts op de been geweest. Maar nu kan ik niet meer, ik heb geen kracht meer... De niet-politieke vluchtelingen zijn het ergst: de zwangere vrouwen en de kinderen... Ik zou eigenlijk verschrikkelijk graag weer eens met mijn schrijfpapier alleen zijn...’

Maar Joseph Roth kán niet met het papier alleen zijn. Mannen en vrouwen komen en gaan. Telkens rinkelt de telefoon en steeds worden dezelfde vragen gesteld als in de wachtkamer van de Liga voor Mensenrechten...

‘Wij kunnen hem niet missen’...

Twee dagen later tegen de middag bezoeken wij Roth nog eens, om afscheid te nemen. Hij ziet er nog zieker uit dan de vorige keer... Bij hem zit een vriend uit zijn jeugd, een geëmigreerde dokter, die in de buurt van Parijs onderdak gebracht is, - want intellectuelen krijgen alleen maar verbijfsvergunning voor de provincie. Roth heeft de avond tevoren een hartaanval gehad.

Op het bericht daarvan is de dokter naar Parijs gekomen. HIj zegt in zijn gemoedelijk Oostenrijks dialect: ‘Weet u, - hij is absoluut te genezen, absoluut! Maar hij moet uit Parijs... Dat is toch geen leven! 's Morgens sleept hij zich van zijn bed naar dit tafeltje en 's avonds van dit tafeltje weer naar zijn bed... Hij moet naar buiten en slapen, veel slapen en uitrusten. De laatste maanden hebben hem erg aangegrepen... De oude officier is weer in hem ontwaakt. Hij is druk in de weer geweest! Hij is net een groot kind, hij doet precies het tegenovergestelde van wat wij hem zeggen. Maar ik laat hem niet los, al slaat hij ook af en toe van woede op tafel... Wij kunnen hem niet missen...’

De mensen in het kleine café'tje hebben bij deze woorden net gedaan of zij niets hoorden, - maar zij hebben alles verstaan: de tranen lopen hun over de wangen. Ook Roth, die inmiddes een hulpzoekende vrouw te woord heeft gestaan, heeft blijkbaar geluisterd, want plotseling draait hij zich om en zegt op energieke toon: ‘Onzin ik kan hier niet weg! De mensen moeten geholpen worden!’ En dan met een smartelijk glimlachje: ‘Bovendien heb ik hier schulden, waardoor ik niet weg kan...’

‘Daarom moet je juist weer schrijven!’ zegt de dokter rustig, ‘en eerst buiten wat tot rust komen!’

‘Dat is te gevaarlijk’, zegt Roth met een flikkering van angst in zijn ogen, ‘er is kans, dat ik niet in Parijs terug mag komen, als ik er eenmaal weg ben.’

‘Onzin’ houdt de dokter aan. ‘Je moet mee en uitrusten...’

Maar Joseph Roth doet alsof hij niet meer luistert. Hij duwt een bundel manuscripten wat dieper in zijn jaszak, steunt zijn kin in zijn handen en staart over ons allemaal heen...

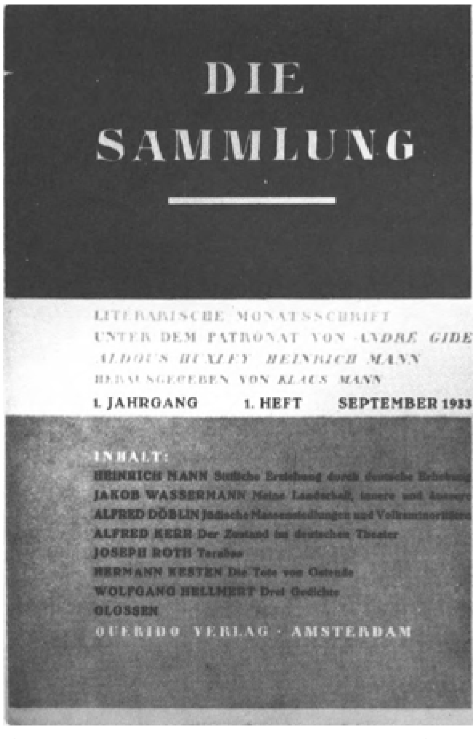
Het duurt lang voor iemand weer iets zegt. En dan nemen wij een moeilijk en smartelijk afscheid...

Martin Lehmann
Klaus Mann en die sammlung

Al in de zomermaanden van het jaar 1933, toen de (literaire) Emigratie pas enkele maanden oud was, ontstonden in de diverse emigranten-centra plannen (voor een deel literair, voor een ander deel politiek georienteerd) Exil-tijdschriften uit te geven.

Een van de meest belangrijkste projekten van deze aard was ongetwijfeld het tijdschrift Die Sammlung, dat door Klaus Mann bij uitgeverij Querido te Amsterdam uitgegeven werd. Het eerste nummer van Die Sammlung verscheen in september 1933, het laatste nummer kwam in augustus 1935 uit; door voornamelijk ekonomische omstandigheden heeft het tijdschrift haar tweede jaargang niet overleefd.

De volledige naam van het tijdschrift luidde: 'Die Sammlung. Literarische Monatsschrift unter dem Patronat von André Gide, Aldous Huxley, Heinrich Mann. Herausgegeben von Klaus Mann'. Men neemt echter aan dat het uit drie vrij gerenommeerde namen bestaande patronaatskommitee 'voor namelijk representatieve funkties'[1] gehad heeft. De lezer uit die tijd zal immers op zijn minst aan namen als André Gide en Heinrich Mann bepaalde programmatische verwachtingen verbonden hebben. Het was nog niet zo lang geleden dat André Gide zich publiekelijk tot het kommunisme bekeerd had, en Heinrich Mann (die zijn geestelijke thuisland in de franse intellectuele wereld zag) had zich al gedurende de twintiger jaren, en van 1930 tot 1933 in zijn functie van president van de Pruisische academie van kunsten, afdeling voor dichtkunst, voor een humanistisch socialisme ingezet.



DIE
SAMMLUNG

LITERARISCHE MONATSSCHRIFT
UNTER DEM PATRONAT VON ANDRE GIDE
ALDOUS HUXLEY HEINRICH MANN
HERAUSGEGEBEN VON KLAUS MANN
1. JAHRGANG 1. HEFT SEPTEMBER 1933

INHALT:
HEINRICH MANN Sittliche Erziehung durch deutsche
JAKOB WASSERMANN Meine Landschaft, innere und
ALFRED DÖBLIN Jüdische Massensiedlungen und
ALFRED KERR Der Zustand im deutschen Theater
JOSEPH ROTH Tarabas
HERMANN KESTEN Die Tote von Ostende
WOLFGANG HELLMERT Drei Gedichte
GLOSSEN
QUERIDO VERLAG · AMSTERDAM

Ook de uitgever Klaus Mann zelf was in de tijd toen hij in ballingschap ging, allang geen onbekende meer. Als de zoon van een beroemde vader en de neef van een beroemde oom had hij al in de jaren twintig geprobeerd door zijn vele journalistieke en literaire werkzaamheden zich te ontdoen van de overheersende invloed van de 'familietraditie' en iets 'eigens' daar tegenover te stellen. Men krijgt soms de indruk dat dit hem maar gedeeltelijk gelukt is.

Direkt na de benoeming van Hitler tot rijkskanselier ging hij, tezamen met zijn zus Erika, in ballingschap. Voordat hij in 1936 definitief naar Amerika emigreerde leefde hij in de exilcentra Amsterdam, Parijs, Zürich en Praag. Hij was eigenlijk voortdurend tussen deze steden (meestal in een slaapwagon) onderweg. Afgezien van de algemene emigranten-misere, waarmee vooral de uit Duitsland verbannen auteurs te kampen hadden: het afgesneden zijn van de Duitse taal; - en afgezien van zijn persoonlijke misere: zijn onophoudelijk conflict met zijn homosexualiteit, zijn voortdurende pogingen de 'Vadergeneratie' literair te overwinnen, zijn heen- en weer getrokken worden tussen doodsangst en doodsverlangen (dat ook in zijn werk steeds weer als centraal thema opduikt), - moet hij zich in die eerste jaren van ballingschap toch wel op zijn gemak gevoeld hebben. Hij, die al in de twintiger jaren (gedeeltelijk samen met zijn zus Erika) een werkelijk intensief globetrotters bestaan leidde, hij voelde zich in de rol van banneling vrij snel thuis; want zij was eigenlijk helemaal niet zo 'nieuw' voor hem.

In zijn autobiografie *Der Wendepunkt* vertelt hij dat het Praagse bier hem in de kroegen aldaar ook nu nog voortreffelijk smaakte, dat hij nog steeds op de terrassen van de voorname lunchrooms in de Zürichse Bahnhofsstrasse graag zijn kersenbrandewijn dronk; - hij moest alleen eerst even wennnen aan de Hollandse jenever, maar de sfeer van de terrasjes op het Leidseplein in Amsterdam (daar bracht hij het liefst de tijd die hij in Amsterdam was door) was hem direkt vertrouwd. Zijn beschrijving van deze exil-jaren bereikt dan ook zijn hoogtepunt in de uitroep: 'Wat een gezellige ballingschap!' Het is moeilijk om erachter te komen hoeveel (zelf-) ironie in deze uitroep schuilt.

'Serieus' werd Klaus Mann eigenlijk pas toen hij in 1936 Europa verliet, naar Amerika emigreerde, en ook probeerde in de Amerikaanse taal te publiceren. Het was ook daar dat hij zijn autobiografische boek *The turning Point* schreef (in 1944 uitgegeven), in het Amerikaanse leger ging en zo, als Amerikaans soldaat, weer terugkwam naar Europa, - en ook naar Duitsland.

Toen Klaus Mann in 1933 naar Nederland kwam, was een van de eerste mensen met wie hij in kontakt kwam Fritz Landshoff. In *Wendepunkt* vertelt Klaus Mann hoe belangrijk deze vriendschap voor hem is geweest. Fritz Landshoff was juist belast met de taak de Querido-Verlag (Uitgeverij voor Duitse Exilliteratuur) op te bouwen. Door dit kontakt met een net in ontstaan verkerende duitstalige exil-uitgeverij in Nederland, lukte het Klaus Mann een oude droom werkelijkheid te laten worden: namelijk een eigen tijdschrift uit te geven.

Toen dan in september 1933 het eerste nummer van Die Sammlung verscheen was een prognose over de mogelijke duur van de ballingschap nog niet te geven. In zijn roman *Der Vulkan* die in 1939 verscheen, beschrijft Klaus Mann op zeer overtuigende wijze de verschillende fasen van de emigratie: hoe de aanvankelijke hoop op een spoedige terugkeer naar het vaderland in het verloop van de opeenvolgende jaren onder de druk van de politieke ontwikkelingen steeds meer de grond onder de voeten werd weggeslagen. Een ding was toen al, in de herfst van 1933, zeer duidelijk: de tegenstanders waar men tegen moest vechten.

De eerste zin van de redaktionele inleiding tot het eerste nummer van Die Sammlung luidde: ‘Dit tijdschrift zal de literatuur dienen; dat betekent: die hoge zaak, die niet slechts één volk aangaat, maar alle volkeren van de wereld.’ Iets verderop in de inleiding preciseert Klaus Mann dan waar hij onder de bijzondere politieke omstandigheden, waaronder het tijdschrift begint te verschijnen zijn opvatting van literatuur wil plaatsen, en wat hij als de funktie van het tijdschrift ziet. Hij schrijft:

> Een literair tijdschrift is geen politiek tijdschrift, de kroniek van de dagelijkse gebeurtenissen, haar analyse of de voorspelling van de komende gebeurtenissen bepaalt niet haar inhoud. Desondanks zal ze heden een politieke boodschap hebben. Haar stellingname moet een eenduidige zijn. Wie zich de moeite zal troosten, de nummers van ons tijdschrift te volgen, moet niet mogen twijfelen waar wij, de uitgevers, en waar onze medewerkers staan. Van het begin af zal duidelijk zijn, waar wij haten en waar wij hopen te mogen liefhebben.

Dit programmatische postulaat dat aan duidelijkheid niets te wensen over laat, werd op een punt helemaal vervuld: alle auteurs van Die Sammlung hadden het Hitler-Duitsland als gemeenschappelijke vijand. Wat evenwel de politieke orientering van de verschillende auteurs betreft toonde het tijdschrift een breed scala aan de meest uiteenlopende visies. Zelfs contrasterende, elkaar eigenlijk uitsluitende politieke stellingnames werden in de verschillende afleveringen van Die Sammlung vertegenwoordigd. Er schreven gedecideerde marxisten respectievelijk kommunisten zoals bij voorbeeld Bertolt Brecht, Johannes R. Becher, Ernst Bloch, Alfred Kantorowicz: socialisten zoals Ernst Toller, Oskar Maria Graf; burgerlijke auteurs, die een radikaal-demokratisch standpunt tot socialistisch standpunt vertegenwoordigden, zoals b.v. Heinrich Mann en Alfred Döblin; maar ook overtuigd konservatieve auteurs als Golo Mann en Joseph Roth.

Op de eerste plaats verplichtte het patronaatskomitee van het tijdschrift al tot internationaliteit, en daarnaast gelukte het Klaus Mann ook nog om in de twee jaren dat het tijdschrift bestaan heeft gerenommeerde medwerkers in het buitenland bereid te vinden bijdragen aan de Sammlung te leveren. Onder andere publiceerden in Die Sammlung: Jean Cocteau, André Gide, Ilja Ehrenburg, Ernest Hemingway, Aldous Huxley, Pär Lagerkvist, André Maurois, Leo Trotzki. De Nederlandse literatuur werd onder meer vertegenwoordigd door auteurs als: Menno ter Braak, Jef Last, Nico Rost, H. Marsman, Eduard du Perron.

De ‘internationaliteit’ van het tijdschrift zal zeker tot haar aanzien dat ze in de demokratische landen van Europa genoot, bijgedragen hebben. Opvallend is toch, dat een thematisch zwaartepunt, dat men juist bij een ballingentijdschrift zou uiteenzettingen van de aktuele politieke gebeurtenissen in uiteenzettingen van de aktuele politieke gebeurtenissen in Duitsland vinden slechts sporadisch plaats. Tijdens de verschijningsduur van het tijdschrift wordt dit themabereik steeds meer in het kroniek-gedeelte aan het einde van het betreffende nummer opgenomen.

De opvallende uitzondering hierop zijn enkele essays van Heinrich Mann, waarin hij werkelijk gebeurtenissen en ontwikkelingen in Duitsland uiteenzet, en probeert een mogelijk perspektief aan te wijzen. Al in het eerste nummer tracht hij onder de titel ‘Sittliche Erziehung durch Deutsche Erhebung’ een analyse van de laatste ontwikkelingen in Duitsland te geven. Het is - zoals meestal in de essayistiek van Heinrich Mann - de reaktie van een teleurgestelde moralist op de totalitaire ontwikkelingen in het nationaalsocialistische Duitsland. Hij schrijft: ‘De regressie van een gehele natie heeft in Duitsland ingezet. Nu al is zij op het hoogtepunt en heeft dagelijks gebeurtenissen tot gevolg, zo ontzettend veelvuldig dat men zich elke dag weer verbaast’, en verderop schrijft hij:

> Een getrouwe onderdaan van de diktator en van het vaderland, die één zijn, wordt men doordat men bepaalde woorden roept en de bevolen bewegingen daarbij produceert. Met toenemende gewenning komen deze arme mensen geleidelijk zo ver, dat ze hun vroegere vrienden, die in de gevangenis honger lijden en gefolterd worden, voor verraders houden.
> Zo ziet de nieuwe toekomst van het werkelijke Duitsland eruit.

In het vijfde nummer van de eerste jaargang vinden wij onder de titel ‘Das überstandene Jahr’ wederom een lang essay van Heinrich Mann, waarin hij probeert, eveneens met een duidelijke kijk op de gebeurtenissen die in Duitsland plaatsvinden, een balans op te maken van het jaar 1933. Uitgaande van de constatering dat niet alleen in Duitsland maar zeker ook in andere landen het irrationele, de redeloosheid, grote triomfen vieren, probeert Heinrich Mann een analyse van het wezen van de diktatuur te geven. ‘Het wezen van de diktatuur is haar onwettigheid’.

De diktatoriale staatsvorm heeft de ‘algemene roes, het kunstmatig verhoogde levensgevoel’ nodig om tenminste bestendig te kunnen blijven. Niettemin ziet men voor de diktatuur in het algemeen, en in het bijzonder voor de diktatuur in Duitsland, geen enkel perspektief voor de toekomst: ‘Dit zijn de jaren van de diktatuur, die natuurlijk geteld zijn, wie houdt dat eeuwig uit.’ Heinrich Mann wijst nu ook al, aan het eind van 1933, op het feit dat de in Duitsland op gang gebrachte ontwikkelingen onontkoombaar tot een oorlog zullen leiden. Een waarschuwing gaat ook naar de oude, Europese democratieën, die met haar voorzichtige, zoals beweerd wordt ‘redelijke’ politiek de komende oorlog niet zullen kunnen verhinderen. Hoe onafwendbaar voor Heinrich Mann de komende oorlog ook is, toch verbindt hij aan zijn beëindiging bepaalde verwachtingen. Het zijn de verwachtingen van een pedagoog, hij hoopt dat het Duitse volk toch nog eenmaal zoiets als een ‘demokratisch besef’ zal leren kennen. Dit leerproces werd hen door haar voormalige geschiedenis onthouden.

Het artikel van Heinrich Mann besluit met de macaber-ver-wachtingsvolle prognose:

> Als de vorige oorlog het mensengeslacht geestelijk, zedelijk en in elk ander opzicht teruggeworpen had, dat kan de volgende het eindelijk tot bezinning, of op zijn minst onder de redelijkheid van de verstandigen brengen; want het leven verloopt met uiterste inkonsekwenties, ook dat hebben we moeten leren. Misschien brengt het speciaal de Duitse natie het begin van een zedelijk-politieke opvoeding, die ze tot nu toe nog altijd

> ontlopen hadden, waardoor al het ongeluk van haar geschiedenis is ontstaan.

De wens van Heinrich Mann dat het Duitse volk onder de invloed van de ‘redelijkheid van de verstandigen’ moet komen te staan, is representatief voor een houding, die ook de uitgever Klaus Mann innam, en die - bij alle varieteit aan stellingname die zich in het tijdschrift etaleerde - het ‘gezicht’ van het tijdschrift onderscheidend bepaalde.

Het was het bewustzijn het ‘betere’ of, zoals het ook vaak geformuleerd werd, het ‘ware’ Duitsland te vertegenwoordigen. Aan deze representatie zijn enige zware opgaven verbonden: in de eerste plaats is het de taak van de emigranten - zolang als de toestand van het exil aanhoudt - niet te verstommen, de openbaarheid van de vrije landen te wijzen op het onrecht dat dagelijks in Duitsland plaatsvindt; verder hebben deze vertegenwoordigers van het ‘geestelijke Duitsland’ (een lievelingsuitspraak van Klaus Mann) ook in de toekomst een zeer belangrijke taal te vervullen: nadat de diktatuur is beëindigd zullen zij daadwerkelijk als ‘opvoeders’ (precies op de manier als Heinrich Mann het in zijn essay formuleerde) moeten optreden. Hun taak zal het zijn het Duitse volk naar een voorheen niet bekend demokratie-besef te leiden. (Dat het Duitse volk na 1945 absoluut niet bereid was, juist *deze* opvoeders te akcepteren, draagt bij tot de tragiek die de emigranten in het naoorlogse Duitsland bestempelt). In zijn roman *Der Vulkan* beeldt Klaus Mann door de diverse romanfiguren voorbeeldig uit, hoe groot het onderscheid tussen de verschillende reakties van de afzonderlijke emigranten tegenover deze taak, deze uitdaging was: sommige houden zich staande en werken tot ze fysiek volledig uitgeput zijn, anderen onttrekken zich aan hun taak door te vluchten in het gebruik van verdovende middelen of door te vluchten in de dood, weer anderen zinken weg in apathie en onverschilligheid tegenover de wereld. Klaus Mann heeft ook zelf van tijd tot tijd de verlokking van de verschillende vluchtmogelijkheden gevoeld.

Maar in 1933 zette hij zich in het redaktionele voorwoord van Die Sammlung af tegen de in Duitsland heersende onmenselijke toestanden, en stelde programmatisch voor zichzelf, zijn tijdschrift en haar toekomstige medewerkers vast:

> Wie deze domheid en onbeschaafdheid verafschuwt, blijft Duits- of hij wordt het dan pas echt -: ook wanneer hem deze titel tijdelijk gerechtelijk ontzegd wordt door het misleidde deel van het vaderland. Juist voor deze verstotenen, voor deze tot zwijgen gebrachten, voor dit werkelijke Duitsland willen wij een plaats van verzameling zijn - zo goed wij kunnen.

Deze houding die Klaus Mann hier inneemt, kan als representatief voor de zelfbewuste houding van deze emigranten uit overtuiging worden gezien. Alleen afhankelijk van de wereldvisie van de toenmalige emigranten ontstonden diverse nunanceringen in deze zelfbewuste houding en in de inschatting van hun fascistische tegenstanders. Een uitgesproken kommunistisch auteur dacht zeer zeker anders over de overwinning van het fascisme, en over de taak die hen daarna in Duitsland te wachten stond, dan de groep rond Klaus en Heinrich Mann erover dacht.

Menno ter Braak leverde in het achtste nummer van de eerste jaargang in zijn essay ‘Geist und Freiheit’ kritiek op de ontstane situatie; niet op de zelfinschatting van deze emigranten, maar op het vocabulair waarin zij zich uitdrukten. Hij wijst op het overspannen karakter dat het begrip ‘Geist’ naar zijn mening in het taalgebruik van Klaus Mann heeft. Ook probeert hij te bewijzen dat een zo voorbehoudsloze reclamering van het begrip ‘geest’ voor de emigrantenzaak uiterst problematisch is. Steunend op de uitspraak van Max Stirner: ‘Wij moeten weliswaar geest hebben, maar de geest moet niet ons hebben’ probeert hij te verklaren wat hem aan Klaus Manns ‘geest-begrip’ zo verdacht voorkomt. Zijn volledig afwijkende standpunt van dit begrip ontwikkelt hij op de volgende manier:

> Het geloof in de geest als iets verheveners of diepers vindt men bij de grote massa die heeft geleerd om met de geest om te gaan als met iets dat hen vreemd is; dat ze op de een of andere manier, zoals bijvoorbeeld

> van buiten af, beinvloedt, dat hun oneindige eerbied, angst en ook afschuw inboezemt. 'De geest heeft hen...'
> Tot deze kategorie reken ik mensen van het slag als Hitler, Goebbels of Rosenberg. Zij zijn de 'Geestelijke' mensen van deze eeuw, deze bestempeling moet men hen toch niet onthouden! Weerloze slachtoffers van een spook dat hun bezit, zonder dat ze hem kunnen overmeesteren zijn zij gedwongen boeken te schrijven als *Mein Kampf* en *Der Mythos des XX. Jahrhunderts*, of zich in een pseudodialektiek van moraal en moralisering te laten gaan. De geest heeft hier als nooit tevoren getriomfeerd, want de grootste overwinning over de mensen is de verwarring, tot stand gebracht door het *woord*, het meest angstaanjagende attribuut van het geheimzinnige spook.

Dit was dan ook het eerste en laatste essay, dat Menno ter Braak voor Die Sammlung schreef.

Het kan inderdaad aan de vrij chaotische begrippen van de tegenstellingen tussen de 'geest' aan de kant van de geëmigreerde intellectuelen, en barbaarsheid aan de kant van het fascisme / nationaalsocialisme gelegen hebben dat in de twee jaargangen die het tijdschrift heeft gehad zoiets als een gelijkgerichtheid slechts met veel moeite valt terug te vinden. De Duitse exil-onderzoeker Hans-Albert Walter merkt hier over op:

> De tegenovergestelde opvattingen stonden geïsoleerd naast elkaar, soms zelfs in hetzelfde nummer. Aan de veelzijdigheid die een tijdschrift levend maakt, ontbrak het daardoor in Die Sammlung zeker niet. Helaas ontbrak wel de tegenspraak die de veelzijdigheid vruchtbaar maakt.[2.]

Naast de tot nu toe genoemde essayistische beschouwingen die zich in enge of meer brede zin bezig hielden met politieke thema's, waren in Die Sammlung - overeenkomstig haar programma - ook louter literaire bijdragen in grote aantallen opgenomen. Het lag voor de hand dat Klaus Mann de politiek van de voorpublikatie volgde, en het is bijna vanzelfsprekend dat de meeste voorgepubliceerde teksten later bij Querido-Verlag in boekvorm verschenen. In de twee jaargangen van Die Sammlung staan onder andere voorpublikaties uit de roman *Tarabas* van Joseph Roth, gedichten van Pasternak, Brecht, Johannes R. Becher, Else Lasker-Schüler und Max Herrmann-Neisse, verhalen en novellen van Claire Goll, Klaus Mann, Ernst Toller und Gustav Regler. Walter heeft uitgerekend dat in de 24 nummers van Die Sammlung op zijn minst 20 voorpublikaties verschenen zijn, zo onder andere uit Alfred Döblins *Jüdische Erneuerung*, Reglers *Verlorenem Sohn*, Arnold Zweigs *Bilanz der deutschen Judenheit.*

De medewerkers aan het tijdschrift hadden zonder uitzondering zoiets als 'Naam en Faam' hoog te houden, - al in de literaire wereld van de Weimar-republiek waren ze geen onbekenden meer. Toch valt er weinig te zeggen over de repons van het publiek. De vraag blijft staan: welke lezerskringen in welke landen hebben Die Sammlung regelmatig gekocht en gelezen? De oplage zal zo'n 3000 exemplaren per nummer hebben geteld; het verkoopsucces verschilde van nummer tot nummer.[3.] Een ding staat vast: het tijdschrift Die Sammlung heeft na twee jaargangen uit ekonomische overwegingen haar uitgave moeten stoppen. Zij had zich steeds meer tot een subsidie onderneming van Querido-Verlag ontwikkeld.

Vertaling: Peter de Knegt

Eindnoten:

1. Hans-Albert: Deutsche Exilliteratur 1933-1950.
   Band 7. Exilpresse I., Darmstadt en Neuwied 1974, p. 242.
2. Walter, p. 270.
3. Walter, p. 241.

Waltraud Huesmert

Wolfgang Cordan - een Vergeten Duitse dichter

De Duitse Wolfgang Cordan, wiens echte naam Heinz Horn was, leefde van 1933 tot 1945 in Nederland. Naast zijn dichterschap, was hij ook nog romanschrijver, vertaler en arrchaeoloog. Hij is één van die uitgeweken schrijvers, die vóór zijn vlucht uit Duitsland nog onbekend was en daarna nooit meer echt in de belangstelling is geraakt, wat hem misschien in gunstiger tijden wel ten deel was gevallen.

Hij werd op de 3^{e} juni 1909 als de zoon van een pruisisch regeringsambtenaar geboren in Berlijn. Veelzijdig als hij was, weigerde hij arts of advokaat te worden, maar begon in Berlijn sinologie, Oriëntalistiek en filosofie te studeren. In 1931 publiceerde hij voor het eerst een kleine dichtbundel: *Landschaften und Entrueckungen.*

Wat het begin van een dichterlijke loopbaan had kunnen worden, werd door de politieke omstandigheden in heel andere banen geleid. Wolfgang Cordan, die gevoelsmatig aangetrokken werd door het socialisme en misschien nog wel meer tot het anarchisme, emigreerde in maart 1933 naar Parijs, omdat hij het nieuwe regime in Duitsland verafschuwde. In Parijs publiceerde hij in het frans het boek *L'Allemagne sans Masque* (Ed. Racine) waar André Gide een kort voorwoord voor schreef. Dit boek probeerde te waarschuwen: 'Hoe jong ik ook was: ik koesterde geen enkele illusie - de Fuehrer was de wensdroom van de meerderheid.' 'In mijn in Parijs gepubliceerde boek, heb ik geprobeerd, de redenen daarvoor op een rijtje te zetten'.[1.]

Nadat Wolfgang Cordan in Parijs enige maanden als vertaler voor L'Humanité, het orgaan van de franse kommunistische partij had gewerkt, ging hij in de herfst van 1933 naar Amsterdam. Daar vond hij in 't begin onderdak op de woonboot van een anarchisties schrijver. Later kon hij enige maanden logeren bij een hollandse arts. Ook in de daaropvolgende tijd had Cordan het voortdurende geluk gastvrij ontvangen en opgenomen te worden.

In 1934 verscheen zijn boek *De Wijzen van Zion* (Uitg. Contact), dat de jodenvervolging tot onderwerp had. Cordan droeg het boek op aan de door hem bewonderde Klaus Mann. Van 1934 tot 1936 was hij mederedakteur van het ondogmatiese socialistiese tijdschrift Het Fundament waarin hij tot 1938 politieke opstellen en literatuurkritieken publiceerde. In 1939 liet hij samen met Jac. van Hattum en Gerard den Brabander, twee nummers van het internationale literatuurtijdschrift Centaur het licht zien, dat in de jaren '45 en '46 nog een paar maal verscheen, nu onder redactie van D.A.M. Binnendijk, S. Vestdijk, G. den Brabander, Cordan en Dr. J. Presser.

In de bezettingsjaren werkte hij bij een uitgever en als vertaler, daarop zal ik later nog uitvoeriger ingaan. In de herfst van 1944 sloot hij zich aan bij de Landelijke Knokploegen, waar hij bekend was als 'Duitse Henk'. In de laatste oorlogsmaanden gaf hij een verzetskrantje uit: Verzet en opbouw. Na de oorlog was hij enige maanden rechercheur van het Bureau voor Nationale Veiligheid.

Vervolgens ondernam hij uitgebreide reizen naar Israël, Italie en Griekenland, en schreef een paar reisboeken. In Zwitserland waar hij een tijd woonde, ontstond zijn roman *Julian der Erleuchtete* (1949). In Duitsland heeft hij nog maar kort gewoond, vervreemd als hij daarvan was tijdens zijn verblijf in andere landen. Ook Nederland, waar hij zich nog kort na de oorlog wilde laten naturaliseren, kwam hem niet meer voor als ideaal 'gekozen' vaderland, op grond van de naoorlogse ontwikkelingen.

In 1953 ging hij in opdracht van een duitse uitgeverij naar Mexico, waar hij, moe van Europa, zijn tweede ‘Verbanningsoord’ vond. Van tijd tot tijd verbleef hij onder indianen en leerde verscheidene indianentalen. Naast romans, reisboeken en populairwetenschappelijke werken schreef hij in Mexico wetenschappelijke verhandelingen over de Mayataal. In de jaren zestig was hij docent aan de Universiteit van Mérida (Yucatan). Hij zette zich in voor de inheemsen en pleitte voor een indiaans Mexico. Op de 29e januari 1966 stierf hij in het hoogland van Guatemala, aan een hartaanval.

Wolfgang Cordan als acteur in de verzetsfilm ‘L.O.-L.K.P.’ (tweede van links, als S.D.-officier).

Wolfgang Cordan dacht niet gauw naar Duitsland terug te kunnen keren. Hij was er niet van overtuigd, zoals vele anderen, dat het naziregime van slechts zeer korte duur zou zijn. Zijn antifascistiese aktiviteit richtte hij daarom niet op de Duitsers; hij wilde de bevolking van de landen waar hij verbleef wakkerschudden. Niet alleen publiceerde hij de twee eerste antifascistiese strijdschriften in het frans en het nederlands, maar richtte in 1934 samen met de nederlandse geestverwanten Chris Blom en J. van Garderen, pseudonym van de uitgever de Neve, het ondogmatiese socialistiese tijdschrift

Het Fundament op. Het Fundament was de opvolger van het jeugdbewegingsblad De Jonge Gids. Cordan kwam uit de kringen van de duitse jeugdbeweging, die neoromantische, antiburgerlijke beweging, die zich voor alles op Nietzsche beriep en haar ideaal in een eenvoudig waarachtig leven zag. Men moet er echter voor waken, deze beweging als homogeen op te vatten; de groepen omvatten een breed politiek spectrum van 'rechts' tot 'links'. Cordan hoorde bij de 'anarchistiese vleugel' en zag zijn idealen vooral in de geschriften van Bakoenin, Kropotkin, Max Stirner en Erich Muehsam belichaamd. Zijn toenmalige geesteshouding kan misschien wel het beste als 'gevoelssocialisme' beschreven worden. Over de oprichting van Het Fundament schreef hij: 'Mijn mederedakteuren waren Blauwe Knopers, anti-rokers, vegetariërs en meer van dat.... Nee, nog was de Nieuwe Tijd[2.] niet ten einde We hadden een slag verloren, maar niet de oorlog. Dat dachten we althans.'[3.]

Op deze periode van Cordans publicistiese bezigheid heeft Cor de Back als eerste gewezen. In zijn bijdrage 'Het tijdschrift Het Fundament en de duitse emigrantenliteratuur'[4.] gaat hij in op de belangrijke rol, die dit tijdschrift als podium voor duitse emigrantenauteurs gespeeld heeft en ook op haar solidariteit met de emigranten en de slachtoffers van de naziterreur. Hij geeft een uitvoerig overzicht van Cordans artikelen. In Het Fundament werd dan ook vanaf het begin gewezen op de oorlogsvoorbereidingen van onze oosterburen, men probeerde betere verblijfsvoorwaarden voor de duitse uitgewekenen te verkrijgen, en een medewerker uit Duitsland ('Illegalis') slaagde erin de redaktie berichten over de gruweldaden van de Nazis toe te spelen. Maar de waarschuwingen werden zoals we nu weten, niet serieus genomen. W.H. Simons schrijft:

> In de publicaties van deze politieke groeperingen [communisten, sociaaldemocraten en anarchisten], in hun kranten en tijdschriften, werd voortdurend stelling genomen tegen wat in Duitsland sedert 1933 gebeurde. Maar juist omdat het verzet uit deze hoek kwam, werd het door vele anderen onvoldoende serieus genomen.[5.]

In zijn politieke en literair-kritische artikelen stelt Cordan voortdurend de rol en de mogelijkheden van de duitse uitgewekenen ter discussie. Een voortdurend weer opduikend thema is de Volksfrontgedachte, ook in de bijdragen van andere medewerkers: het samengaan van alle antifascisten van communist tot burgerlijke liberaal in de strijd tegen het nationaalsocialisme. Cordan blijft aanvankelijk hiervan aanhanger, hoewel hij zijn bedenkingen heeft, omdat de persoonlijke vrijheid in de Sovjetunie aangetast wordt. Naderhand verandert hij van inzicht en wijst de volksfrontgedachte van de hand. In 1934 schrijft hij een opstel: 'Over de toekomst van den geest in tijden van geweld'. Daarin verklaart hij de 'verruwing' van de mens vanuit de invloeden van W.O.I. en stelt vast dat een begrip als 'vrijheid', totdantoe een drijfveer van het geciviliseerde westen, nu in miskrediet is geraakt. Hij ziet de vrijheid zowel door links als door rechts bedreigd:

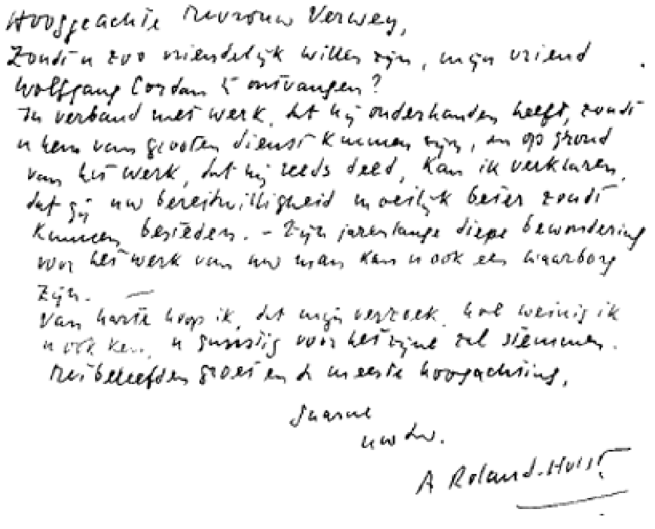
> Van Aken tot Wladiwostok en van Flensburg tot Tripolis hebben zich staatsvormen gevormd, die het begrip vrijheid negeeren, het als 'liberalistische ontaarding' verworpen, en op zijn plaats de absolute staatsoverheersing gesteld hebben.[6.]

Hij klaagt over de alomverbreide lethargie en de onmacht van de emigrant: 'Wat de duitsche, italiaansche, poolsche emigranten te vertellen hebben - niemand hoort er naar: het is ook een onmachtig gestamel.'[7.] Cordans 'politieke programma' in deze tijd, dat men evenzeer ook in zijn dagboeken en in zijn autobiografie *Die Matte*[8.] aantreft, omschrijft hij met enkele woorden:

> Het socialisme zelf, gereinigd van alle tierlantijnen der Marxmonniken en bevrijd van zijn den tijd onderhevige vergissingen op wetenschappelijk gebied, de idee van het socialisme - zij is niet uit te roeien, want zij is het slot van een nieuwvorming van een oerouden menschheidsdroom en ten slotte is het: de concretiseering van het woord humanisme.[9.]

Zijn vertrouwen in de opbouw van een menswaardige maatschappij in de Sovjetunie wordt opnieuw geschokt, wanneer daar in 1935 de 'wet tegen de paederastie' van kracht wordt. Evenals Klaus Mann al in zijn opstel 'Die Linke und das Laster' en Jef Last in het zijne 'Zondige kultuur of kultuur van de zonde' gedaan hadden oefent hij kritiek op het strafbaarstellen van homoseksualiteit in de Sovjetunie.

De daaropvolgende gebeurtenissen deden hem voorgoed de overtuiging aan de hand, dat een vrije kommunistiese maatschappij in de Sovjetunie onmogelijk was. In 1938, na de Stalinistische zuiveringen, waarover zich ook in de kringen van uitgewekenen grote verschillen van inzicht ontpopten, schrijft hij over de UdSSR: 'Wat zich daar bovendien op het gebied der politiek afspeelde, vervulde allen, die eens een nieuw morgenrood zagen gloren boven de wouden van de Oeral, met zo diepe smart, dat zwijgen nog maar het beste is.'[10.] Een eenheidsfront beschouwt hij nu als onmogelijk: 'De communist kan als partij in zijn onderhandelingen niet vrij handelen.... De communistische partijen worden geleid naar Russische gezichtspunten, die tegengesteld kunnen zijn aan de eisen die het eigen land stelt.'[11.]



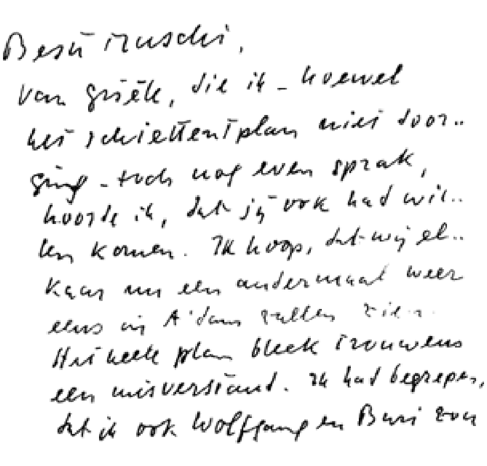
Hooggeachte Mevrouw Verwey,
Zoudt u zoo vriendelijk willen zijn, mijn vriend
Wolfgang Cordan te ontvangen?
In verband met werk, dat hij onderhanden heeft, zoudt
u hem van grooten dienst kunnen zijn, en op grond
van het werk, dat hij reeds deed, kan ik verklaren,
dat gij uw bereidwilligheid moeilijk beter zoudt
kunnen besteden. - Zijn jarenlange diepe bewondering
voor het werk van uw man kan u ook een waarborg
zijn. —
Van harte hoop ik, dat mijn verzoek, hoe weinig ik
u ook ken, u gunstig voor het zijne zal stemmen.
Met beleefden groet en de meeste hoogachting,

Steeds
uw dw.
A Roland-Holst

In aflevering 4/jrg. 1935 maakt hij, na twee jaar uitgeweken te zijn, een tussenbalans op over de situatie waarin de uitgewekenen verkeren. In zijn opstel: 'Kleine balans' schrijft hij, dat de duitse vluchtelingen (en daarmee bedoelt hij dan vooral intellectuelen, kunstenaars en wetenschappers) na aanvankelijk met open armen ontvangen te zijn, naderhand onvriendelijk werden bejegend, nadat was komen vast te staan dat de uitgewekenen op langere termijn een politieke en ekonomiese belasting vormden. Als voorbeeld daarvan noemt hij Menno ter Braaks kritiek op de literatuur van de emigres in het Parijse Exil-tijdschrift Neues Tagebuch. Menno ter Braak had er in zijn in het duits gestelde opstel 'Emigranten-Literatur' kritiek op geleverd, dat 'de meerderheid van de bij Hollandse, Tsjechische en Zwitserse uitgevers verschenen boeken (...) helemaal niet wezenlijk verschilden van die van vóór de tijd van Hitler', en had zich gekeerd tegen het feit dat er in de Exil-tijdschriften geen zelfkritiek werd geoefend, maar dat middelmatige boeken door de critici van de Exil-pers overdreven geprezen werden. Hier op reageerden Erich Andermann, Ludwig Marcuse en Hans Sahl, eveneens in het Neues Tagebuch.[12.] Erich Andermann wijst er o.a. op, dat de gevluchte auteurs niet alleen maar het grootste deel van hun vroegere publiek waren kwijtgeraakt, maar ook de meeste hunner vroegere kritici, en dat een te krities verwijt in deze situatie gelijkstond ‘met veroordeling waartegen geen hoger beroep openstond.’ Om de ontwikkeling van een nog in zijn kinderschoenen staande emigrantenliteratuur mogelijk te maken zou de kritiek er toch goed aan doen niet te proberen haar meteen ‘de nek om te draaien.’ Ludwig Marcuse wijst er ondermeer op, dat ook de andere europese literaturen literaire ‘camaraderie’ kennen, en dat men dan niet alleen de duitse emigrantenliteratuur moet aanwijzen. En ook hij legt de nadruk op de economische situatie van de emigranten en vraagt zich af, wie dan wel de moed heeft hen op het literaire schavot te brengen’. Daarentegen is Hans Sahl van mening, dat het er bij de emigrantenliteratuur niet in de eerste plaats om gaat, esthetische maatstaven aan te leggen maar normen van andere aard te hanteren. Hij stelt de inhoud op de voorgrond en rekent het tot de taak van de emigrantenliteratuur, ‘een vernieuwd Duitsland voor te bereiden.’

In het licht van M. ter Braak's inzet, zowel voor de emigranten persoonlijk, als ook voor hun literaire werk, is Cordan's bewering, dat ter Braak zijn kritiek heeft geleverd, omdat de emigranten een belasting zouden vormen, ekonomisch en politiek, niet gerechtvaardigd, en ook alleen maar te billijken als men wil bedenken dat die bewering gedaan is in de hitte van een literaire strijd, waar persoonlijke factoren toch ook wel een meeslepende rol hebben gespeeld, waar ook andere artikelen van getuigen. Cordan wijst erop, dat men niet van dé Duitse Emigration kan spreken maar ermee rekening moet houden dat het een kwestie is van - of: dat het daarbij gaat om - zeer heterogene groepen. Hij begint dan aan een soort beschouwende inventarisatie van alle emigrantentijdschriften en boeken, waarbij het dan interessant is op te merken dat zijn literaire criteria overeenkomsten vertonen met die van ter Braak. ‘De auteurs[13.] vergeten bijna altijd, dat men niet terwille van een *goed doel moet* schrijven, maar juist terwille van het *doel goed* moet schrijven.[14.] En Cordan aarzelt ook in 't geheel niet als ‘literaire beul’ op te treden. De roman *Auf der Flucht erschossen* van Walter Schönstedt betitelt hij als ‘een ernstige mislukking’; Heinz Liepmann's *Vaterland* ‘verdient niet de aandacht, die het door het zeer ongelukkige optreden van de hollandsche justitie heeft gekregen.’[15.] *Die Geschwister Oppenheim* van Lion Feuchtwanger en *Der Kopflohn* van Anna Seghers worden daarentegen zeer door hem geprezen. Zijn oordeel over Alfred Döblin's *Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall* luidt: ‘één der meest eclatante mislukkingen’. Zijn literairkritiese uitgangspunt wordt in dit artikel duidelijk: ‘Hevige reactie op het nationaal-socialisme verplicht dubbel te tonen, dat men beter kan schrijven dan de thuis gebleven rest der gelijkgeschakelden.’[16]

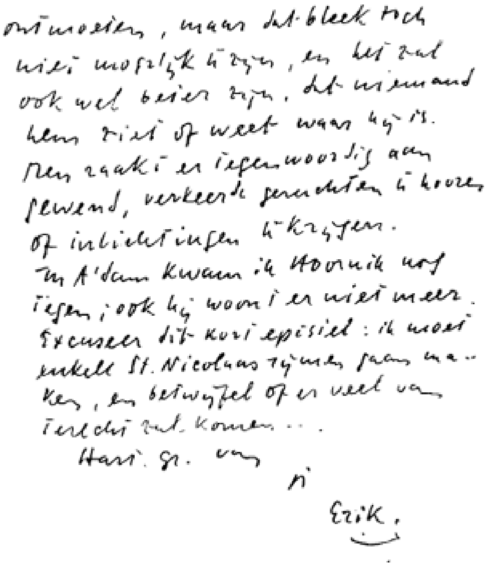
Zoukp-



Beste Muschi,
Van Gisèle, die ik – hoewel
het schiettentplan niet door-
ging – toch nog even sprak,
hoorde ik, dat jij ook had wil-
len komen. Ik hoop, dat wij el-
kaar nu een andermaal weer
eens in A'dam zullen zien.
Het heele plan bleek trouwens
een misverstand. Ik had begrepen,
dat ik ook Wolfgang en Buri zou

Dezelfde uitgangspunten zijn ook in zijn recensie van emigrantenpoëzie in Nr. 11/jrg. '38 aan te treffen. Hij legt er de nadruk op, dat ook bij ‘gelegenheidslyriek, protest- en getuigenislyriek’ aan zekere minimumeisen voldaan moet worden, en schrijft: ‘Het spijt ons te moeten vaststellen, dat dit minimum aan kwaliteit niet aanwezig is in de meeste producten van de emigranten.’ Dat ‘de tijd niet gunstig is voor een zuiver dichterlijk scheppen’ geeft hij toe, maar volgens hem kan dit niet als verontschuldiging gelden. ‘Twee namen verheffen zich uit dit laagland van platheden en dit zijn de namen van twee werkelijke dichters: Bert Brecht en Max Hermann-Neisse.’[17.] In de meeste gevallen werd ook naderhand zijn trefzekere oordeel bevestigd.

In de zomer van 1939 vindt er een verandering plaats in Cordan's houding, die misschien wel niet direkt begrijpelijk is; begrijpelijker is zij tegen de achtergrond van zijn teleurstelling over de ‘zuiveringsprocessen’ in Moskou en de overwinning van generalissimo Franco in de Spaanse burgeroorlog, die hij wijt aan het ‘verraad’ van Stalin. Ook de houding van de westelijke democratieën, die niet tegen Hitler zijn opgetreden, toen het nog kon, was ook een grote teleurstelling voor hem. Het Duits-Russische nietaanvalsverdrag gesloten in augustus 1939 bracht vele emigranten tot wanhoop. Cordan zag er des te meer een bewijs in voor de juistheid van zijn besluit om zich van het Sovjetkommunisme af te keren. In zijn memoires schrijft hij over deze tijd:


ontmoeten, maar dat bleek toch
niet mogelijk te zijn, en het zal
ook wel beter zijn, dat niemand
hem ziet of weet waar hij is.
Men raakt er tegenwoordig aan
gewend, verkeerde geruchten te horen
of inlichtingen te krijgen.
In A'dam kwam ik Hoornik nog
tegen; ook hij woont er niet meer.
Excuseer dit korte episiel: ik moet
enkele St. Nicolaas rijmen gaan ma-
ken, en betwijfel of er veel van
terecht zal komen...
Hart. gr. van
je
Erik.

> Monstrueus kwam het mij voor, te proberen zich te wijden aan belletrie, in een tijd van verwarring, ineenstorting, en de dreigende op ons af stormende katastrofe. Maar het was de stelling waarop ik mij terug trok. Al mijn jeugdidealen waren in rook opgegaan. Ik was 30 jaar, ik moest een onaantastbare zekerheid vinden, ongevoelig voor de stormen van de tijd, ‘het voetbreed stukje grond waarop ik sta’ van Stefan George. En deze onaantastbare zekerheid kan

> altijd en alleen maar de geest zijn.[18.]

Samen met Gerard den Brabander en Jac. van Hattum richtte hij een eigen tijdschrift op, de Centaur. Schrijvers als Georg Kaiser, Ivan Goll, Paul Eluard, Heinz Politzer, Ferdinand Lion en Alfred Döblin waren bereid hun bijdragen aan dit tijdschrift te leveren. Verbazingwekkend was het aantal europese letterkundigen dat medewerking verleende; de meerderheid bestond uit Duitse emigranten.

Toen de Duitsers op de 10e mei 1940 Nederland binnenvielen, dook Wolfgang Cordan onder. Ook in deze tijd zijn er Hollandse vrienden, die hem onderdak verlenen. Hij leert enige mensen kennen, die voor zijn dichterlijke ontwikkeling van onmiskenbaar belang bleken te zijn. De door hem zeer vereerde dichter Adriaan Roland Holst, wordt een vriend van hem. In dezelfde tijd leert hij ook de Duitse emigrant Wolfgang Frommel kennen, die deel uitmaakte van de groep Die Runde, een groep van aanhangers van Stefan George in Berlijn. Tegenwoordig speelt deze een belangrijke rol bij het in Amsterdam verschijnende tijdschrift Castrvm Peregrini.[19.] Enige tijd later ontstaat Cordan's vriendschap met de vlaamse dichter Herwig Hensen, die in Antwerpen woonde. Wolfgang Cordan ontplooide zich in een druk literair bestaan als dichter, vertaler en uitgever. Vanaf 1941 verschijnt dan bij de uitgeverij Akademische Verlagsanstalt Pantheon[20.] de bibliofiele reeks van de Centaur-uitgaven, die gedeeltelijk clandestien verschenen en onder geinteresseerden verspreid werden. De eerste uitgave was een gedichtenbundel van Cordan, *Das Muschelhorn.* Bij Tiefland Verlag Amsterdam-Leipzig[20.] liet hij de reeks ‘Niederländische Erzähler der Gegenwart’ verschijnen, waarin b.v. vertaalde werken van Antoon Coolen, Aart van der Leeuw en Elisabeth Zernike voorkwamen.

Dan volgt er een nogal avontuurlijke, tot op heden niet helemaal duidelijk periode in Wolfgang Cordan's leven. Waarschijnlijk omstreeks 1941 duikt hij weer op onder zijn echte naam. Later schrijft hij daarover:

> Ik vermeld hier in 't kort, dat mijn verschijnen in 't openbaar geinsceneerd werd, bijna zoals dat in films toe gaat, waarna ik mij voor dienst in het duitse leger moest melden in Holland, waarvoor ik reeds na vier dagen medisch werd afgekeurd. Aan dit avontuur hield ik een paspoort en een militair paspoort over, allebei werden ze kunstig vervalst en door anderen nuttig gebruikt in het verzet.[21.]

Hij werkt mee aan het in veiligheid brengen van joodse kinderen (in Israël werd later als dank een ‘Cordan-boom’ geplant) met wie hij een tijd samen woont in een huis in Bergen (N.H.), dat hem geschonken werd door een Hollandse fabrikant. In deze schuilplaats werd vertaald en gedicht en er werden lezingen georganiseerd in een hele kleine kring van vrienden. Toen de ‘Atlantikwall’ (een verdedigingslinie aan de kust) aangelegd werd en het gebied tot militaire zone verklaard werd, moesten ze het huis verlaten. (1943) Cordan en Frommel bezorgden de kinderen andere onderduikadressen en Cordan ging weer naar Amsterdam. Wat nu echt raadselachtig voorkomt, is het feit dat er naast de Duitser ‘Heinz Horn’, officieel ook nog een Duitse dichter Wolfgang Cordan bestond in één en dezelfde persoon verenigd; de éne persoon kon zich openlijk verplaatsen, en nog wel in de voor het Duitse leger gereserveerde coupe's van de treinen, terwijl de ander zich toch wel koest diende te houden. In 1941 verscheen bij het Tiefland Verlag Amsterdam-Leipzig de bloemlezing van Nederlandse poëzie *Spiegel der Niederlande*, ingeleid en bewerkt door Wolfgang Cordan, die in 1943 een tweede druk beleefde. In 1943 verscheen ook *Der vlämische Spiegel*, vertaald en van een inleiding voorzien door Wolfgang Cordan. Een situatie, die nu toch nauwelijks begrijpelijk is, maar om met Wim.J. Simons te spreken, men dient ‘voorzichtig te zijn met voorbarige conclusies’. Op grond van zijn antifascistiese boeken *L'allemagne sans masque* en *De Wijzen van Zion* had Wolfgang Cordan eigenlijk op de lijst van gezochte personen moeten staan. Misschien was hij ook niet belangrijk genoeg. Daartegen pleit dan weer, dat nog minder bekende mensen, voor nog geringer ‘vergrijpen’ vervolgd werden. Misschien was hij ook in het allereerste begin van de emigratietijd door de mazen van het vervolgingsnet geglipt. Gevaar liep hij in ieder geval wel; zoals blijkt uit een brief van A. Roland Holst, d.d. 17.3.'41:

> Ik bedoel: wees voorloopig nog voorzichtig; vertoon je niet te veel, want de hemel of de hel weet, welke poets menschen als L. je nog zouden kunnen bakken! - Gisteren was Greet Stols hier. Zij vertelde mij, dat je vertaling van Hoornik's ‘Geboorte’ in beslag werd genomen alleen om den inhoud dier gedichten. Naar jou werd niet gevraagd. Dat gaf mij weer goede hoop. Maar toch blijft voorzichtigheid geraden!

Als we de vertaalde bloemlezing *Spiegel der Niederlande* nauwkeurig onder de loep nemen, valt op, dat Cordan een zeer bewuste keuze gemaakt heeft van de gedichten en de vertaalde dichters en zich ook in de inleiding niet heeft neergelegd bij de toentertijd heersende opvattingen. Hij schrijft:

> Een in veel kringen verbreide foutieve opvatting is het, die het Nederlands als een wat achterlijk zusje van het Hoogduits beschouwt, als een niet geheel tot ontwikkeling gekomen dialect. Het is zelfs niet juist te veronderstellen dat [...] het een afsplitsing van de Groot-Duitse taalstamboom is: niet de stam, de wortels van beide zijn dezelfde.[22.]

Tegenwoordig mag dit wel als vanzelfsprekend gelden, maar toen waren er nogal wat Duitse ‘geleerden’, die in hun pseudowetenschappelijke werken juist het tegenovergestelde ‘bewezen’ en men poogde zo zelfs langs die weg de duitse bezetting te rechtvaardigen. De vertaalde dichters zijn o.m. P.C. Boutens A. Roland Holst, H. Marsman, Ed. Hoornik[23.], Henriette Roland Holst, Andries de Hoghe, J. Slauerhoff, M. Nijhoff, Theun de Vries, Gerard den Brabander, Jac. van Hattum, Adriaan Morriën en Sonja Prins[24.] - een politiek gedeeltelijk nogal brisante keuze.

Deze bloemlezing van ‘de in Nederland wonende jonge duitse dichter Wolfgang Cordan’ kreeg zowel in het ‘Groot Duitse Rijk’ alsook in Nederland zeer veel aandacht van de literatuurcritici en recensenten. De hedentendage gebruikelijke kritiek op auteurs, die ook tijdens de bezetting publiceerden en bij wie, voor een deel, daarvoor ook wel financiële redenen een rol gespeeld zullen hebben werd ook na de oorlog gehoord in b.v. de Zürichse krant Die Tat: ‘Toen Cordans bundel verscheen, was Holland bezet en men zou zich kunnen afvragen wat hier voor een propagandaspel bedreven werd met zuiver literaire waarden.’[25.]

Hoewel er na het verschijnen van de bloemlezing, in het Duitse kranten vaak werd gewezen op de ‘stamverwantschap’ van het Duits en het Nederlands, miste men in de meeste gedichten toch wel het ‘volksche’ element. De recensent van de Deutsche Zeitung in den Niederlanden, haast zich erop te wijzen dat ook een reeks van vertaalde Duitse gedichten' uit de sfeer van onze jongste nationale herleving en geestelijke verheffing: *Groot-Duitsche Dichtkunst* verschenen is; als het ware een wederklank van de hand van de ‘Dietsche’ dichter Jan Eekhout. (De Schouw 1942).[26.] In Hollandse en Belgische recensies treft men deels kritiek aan op Cordan's keuze: men mist node de ‘jong volksche dichters van het Noorden, die in Duitschland steeds zoo gul onthaald worden' (Volk en Staat, Antwerpen, 18.12.41), en doet konkrete verbeteringsvoorstellen:

> Niettemin kan men eenige bezwaren hebben tegen dezen bundel, allereerst wat betreft het uitsluitend lyrisch karakter ervan. Het moge waar zijn, dat de lyriek onze sterkste kant is, Werumeus Buning bijvoorbeeld, toch waarlijk niet te verwaarlozen als opmerkelijke figuuur in onze dichtkunst bereikte voortreffelijke resultaten in zijn balladen. Hier doet zich echter een nieuw bezwaar gelden: van Werumeus Buning is hier niet alleen geen ballade, maar geen regel van zijn verder dichtwerk te vinden! Dit is evenzeer het geval met

> Hendrik de Vries en met tal van dichters, die men gemeenlijk placht aan te duiden als Christelijke, Katholieke en socialistische jongeren, terwijl daarnaast ook nationaal-socialistisch of fascistisch georiënteerde dichters belangwekkende verzen schreven. Cordan's keus is dus nogal eenzijdig, hetgeen niet strookt met den wijdschen titel.

(Nederland, april 1942). Jac. van Hattum maakt de volgende kanttekening bij deze keuze in een artikel over Cordan's bundel *Tag und Nacht Gleiche* op 27.1.47:

> Een geheel afzonderlijk gedeelte van het oeuvre vormen de vertaalde bloemlezingen uit de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Vooral de *Spiegel der Niederlande*, de hij, geholpen door A. Roland Holst, als tegenzet tegen de Duitse annexatie onzer letteren, zamenstelde, in de korte Periode van legaliteit, bevat zeer voortreffelijke vertalingen.

(Vrij Nederland 27.1.47).

In de herfst van 1944 ging Cordan bij het georganiseerde verzet. In zijn dagboek schrijft hij op 16.11.44, niet vrij van pathetiek:

> In de oud-griekse samenleving was het wettelijk verboden in geval van burgeroorlog *geen* partij te kiezen - koos men geen partij, dan was men van rechtswege ter dood veroordeeld. Nu de oorlogsfronten opgerukt zijn en binnenlands de terreur woedt (eergisteren zijn 50.000 mannen uit Rotterdam zonder voldoende kleding en voedsel naar het oosten weggevoerd...) is het tijd om te kiezen en om van de Parnassus af te dalen naar de harde realiteit. Ik had de kans te kunnen kiezen / verrichtte mijn eerste daad / en ben gelukkig en zonder angst.

Hij krijgt op naam van ‘Hendrik Wouter van Horn’ identiteitspapieren en wordt hoofd van een kleine verzetsgroep binnen het verband van de Landelijke Knokploegen. Als ‘Duitse Henk’ neemt hij deel aan enige ‘actions’ en ‘stunts’ waarvan hij er enige beschrijft in zijn dagboek en zijn autobiografie. Hij gaat ook een verzetskrantje uitgeven: Verzet en Opbouw. De politieke richting van dit krantje karakteriseert hij zelf als ‘een beetje linkser dan Het Parool’.[27.]

Nu een voorbeeld uit zijn dagboekaantekeningen:

> Amsterdam 1 maart 1945. 's Ochtends om 5 uur hebben we op een afstand van slechts enkele honderden meters van de kazerne der ‘Grüne Polizei’ met hulp van twee beroepsinbrekers een opslagplaats opengebroken en een grote hoeveelheid kolen op een vrachtauto met vervalste transportpapieren in zekerheid gebracht. Dit alles om in de behoefte aan brandstof voor het illegale hoofdkwartier te voorzien. De rest van de dag ging op aan het vervaardigen van de verzetskrant, terwijl ik een artikel voor het volgend nummer schreef. 's Avonds waren de jongens[28.] op mijn kamer. Wij lazen *Turmalin* van Stifter.

Na de bevrijding wordt hij dan voor korte tijd lid van de Dienst Politieke misdrijven en verhoort in de Wieringermeer Duitse gevangenen, om de oorlogsmisdadigers onder hen te identificeren in opdracht van de Canadezen.

In 1946 schrijft hij het opstel ‘Einde der Illusies’ waarin hij de in de oorlog omgekomen emigranten herdenkt. Hij is tot het inzicht gekomen, dat de vorm van de maatschappij, die hij nastreeft, niet in realiteit kan worden omgezet: ‘Wij overlevenden van de tweede wereldoorlog zijn koel en sceptisch geworden en wij hebben geen hoge dunk meer van de kwaliteiten van de mens in het algemeen en het inzicht der regeerders in het bijzonder.’[29]

De naoorlogse ontwikkeling, zowel in Nederland als ook in Duitsland stelde Cordan teleur, en hij bekommerde zich er niet om, nu een rustig bestaan te gaan leiden. Hij ondernam enige reizen en keerde in 1948 nog éénmaal in Nederland terug, waar hij in een film over het verzet van Max de Haas, *L.D.-L.K.P.* de rol van een S.D.-officier, speelde.[30]

Cordans laatste gedichtenbundel, *Ernte am Mittag*, verscheen 1951. Daarna wijdde hij zich nog aan vertalingen van Nederlandse poëzie (Guido Gezelle, Herwig Hensen). Hij was ‘schrijvend wereldreiziger’ en ontdekte de kultuur der Maya's. Hij hield zich zeer intensief bezig met die kultuur en kreeg een professoraat aangeboden aan de universiteit Mérida in Jucatán. In Mexico, onder de nog traditioneel levende indianenstammen, vond hij uiteindelijk zijn rust.

Vertaling: C.v.d. Horst

Eindnoten:

1. Wolfgang Cordan: *Die Matte*, p. 144 en 140 (ongepubliceerde autobiografie, archief Piron).
2. toespeling op een lied van de “Wandervogel”-beweging.
3. Wolfgang Cordan: *Die Matte*, p. 147.
4. Cor van de Back: ‘Die Zeitschrift Het Fundament und die deutsche Exilliteratur’. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 6 - 1977. Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933-1940, uitgegeven door Hans Würzner. Amsterdam 1977.
5. Wim J. Simons: ‘Het boek in bezettingstijd’. In: Maatstaf, nummer 10, 29e jaargang, october 1981, p. 4.
6. Wolfgang Cordan: ‘Over de toekomst van den geest in tijden van geweld’. In: Het Fundament, 1. jaargang (1934), aflevering 3, p. 10.
7. ter aangehaalde plaatse p. 11. [zegt men dat? Ik bedoel het artikel van noot 6]
8. De nog bestaande dagboeken van Cordan beslaan het tijdvak 9.8.42-20.3.47; alle persoonlijke papieren uit de emigratietijd van voor 1940 heeft Cordan na de inval van de Duitsers vernietigd. De dagboeken zijn niet uitgegeven. (Archief Piron).
9. Wolfgang Cordan: *Over de toekomst van den geest in tijden van geweld*, p. 14.
10. Wolfgang Cordan: ‘De gebroken spiegel of de standvastigheid’. In: Het Fundament, 5. jaargang (1935), aflevering 11, p. 3.
11. ter aangehaalde plaatse [?] p. 5.
12. Hans Würzner: ‘Menno ter Braak als Kritiker der deutschen Emigrantenliteratur’. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 6 - 1977. Deze discussie is opgenomen in dit nummer. Zie ook: Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933-1940, uitgegeven door Hans Würzner. Amsterdam 1977.
13. hier gaat het weliswaar alleen maar om communistiese auteurs.
14. Wolfgang Cordan: ‘Kleine balans! In: Het Fundament, 2. jaargang (1935), aflevering 4, p. 17.
15. De schrijver Heinz Liepmann was veroordeeld ter zake van ‘opzettelijke belediging van een met Holland bevriend land’, de strafmaat bedroeg één maand gevangenisstraf, daarna werd hij uitgezet naar België. Alles vanwege enige passages in zijn roman *Das Vaterland.* (zie: Hans-Albert Walter: ‘Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Deutsche Exilliteratur 1933-1950’. Darmstadt 1972, p. 88 f.)
17. Wolfgang Cordan: ‘Lyriek van de Duitse emigranten’. In: Het Fundament, 4. jaargang (1938), aflevering 11, p. 16.
18. Wolfgang Cordan: Die Matte, p. 171.
19. Bij Castrvm Peregrini zal dit jaar een gedenkboek voor Wolfgang Cordan verschijnen.
20. De uitgeverij Akademische Verlagsanstalt Pantheon werd geleid door Dr. K.G. Kollár, die ook eigenaar van de uitgeverij Tiefland Verlag Amsterdam-Leipzig en de Oostenrijkse Tiefland Verlag was. Kollár behoorde tot de uitgevers, die zowel clandestiene als ook officiële uitgaven verzorgden.

20. De uitgeverij Akademische Verlagsanstalt Pantheon werd geleid door Dr. K.G. Kollár, die ook eigenaar van de uitgeverij Tiefland Verlag Amsterdam-Leipzig en de Oostenrijkse Tiefland Verlag

was. Kollár behoorde tot de uitgevers, die zowel clandestiene als ook officiële uitgaven verzorgden.

21. Wolfgang Cordan: *Die Matte*, p. 246.
22. *Spiegel der Niederlande.* Die niederländische Dichtung seit der achtziger Bewegung. Eingeleitet und übertragen von Wolfgang Cordan. Tiefland Verlag Amsterdam - Leipzig 1941, p. XIX f.
23. in deze bloemlezing stond ook een fragment uit de eerder in beslag genomen gedichtencyclus ‘Geboorte’.
24. de toen in Nederland volstrekt genegeerde jonge communistische dichteres, die aan de productie en verspreiding van een ondergrondse krant meewerkte en eind 1941 gearresteerd werd; tot aan het eind van de oorlog werd ze in het vrouwenkamp Ravensbrück gevangengehouden.
25. Die Tat, 13.12.47.
26. Deutsche Zeitung in den Niederlanden, 3.6.44.
27. Wolfgang Cordan: *Die Matte*, p. 302.
28. de leden van de verzetsgroep
29. Wolfgang Cordan: ‘Einde der illusies’. In: Critisch Bulletin, Maandblad voor letterkundig critiek, 13e jaargang, januari 1946, p. 2.
30. *L.D.-L.K.P.* (Ned. Filmonderneming Visie, een verzetsfilm die Max de Haas in opdracht van de Landelijke Organisatie en de Landelijke Knokploegen heeft gemaakt en die in juli 1948 in het Holland-Festival in Den Haag haar première beleefde. Naast de acteur Chris Baay speelden daarin alleen maar amateurs, meestal oud-illegale werkers.

Elisabeth Wehrmann

Ernst Glaeser, gebonden aan Duitsland

Toen F.C. Weiskopf in 1948 zijn eerste overzicht over de literaire emigratie publiceerde, wijdde hij een kort hoofdstuk aan de ‘zwarte schapen’. Tot deze weifelende figuren en deserteurs rekende hij zijn vroegere vriend en medewerker, Ernst Glaeser.

Ernst Glaeser was in april 1938, bij de volksstemming voor de ‘hereniging van Oostenrijk met het Duitse Rijk’ vanuit Zürich - waarheen hij tevoren geëmigreerd was - naar zijn vaderland teruggekeerd.

Deze voordien pacifistische, links georiënteerde schrijver, wiens boeken in mei 1933 werden verbrand, sloot nu niet alleen vrede met het Derde Rijk, maar werd bij het begin van de oorlog ook een van de propagandisten daarvan.

Zijn karrière als schrijver van hoofdartikelen van het legertijdschrift ‘Adler im Süden’ onderging na de nederlaag in 1945 opnieuw een verandering: Glaeser stileerde zich nu als verborgen antifascist en probeerde in de BRD een nieuw leven te beginnen. Hijzelf verklaarde deze beslissing genomen te hebben uit een gevoel van heimwee. Hij legde zijn werk bij de ‘Adler im Süden’ uit als een ‘halfslachtige poging de oorlog te helpen verliezen’.

Toen hij in 1963 stierf, schreven bekende journalisten over de ‘diepe tragiek van deze emigrant’ en zijn ‘lijden om Duitsland’. In 1978 verscheen er een herdruk van zijn eerste succes, de roman *Jahrgang 1902.* De Atheneum Verlag bracht het boek als een wereldbekende roman van een vergeten schrijver uit de Republiek van Weimar. De aktiviteiten van Glaeser tussen 1938 en 1945 werden niet genoemd. Tegenover deze vergeetachtigheid staat te vrezen dat het geval Glaeser - ondanks sporadische onderzoekingen van germanisten - in ruimere zin niet opgelost is.

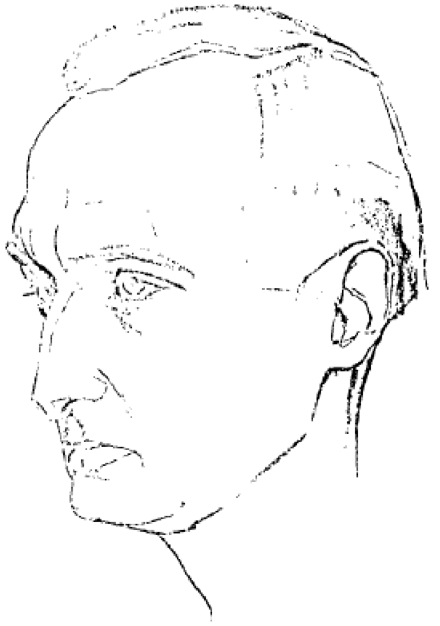
Hoe kunnen we Glaesers weg in de Exil en terug naar het Derde Rijk verklaren? Hoe kwam hij bij de ‘verbrande schrijvers’ terecht? Heeft de ‘kultuurbolsjewist’ zich als ‘fascist’ ontpopt? Heeft de emigrant zich in een ‘Innere Emigration’ teruggetrokken? Wat is er met zijn ‘tragische liefde voor Duitsland’ aan de hand?

De karrière van Glaeser was vanaf het begin door een nauw samenspel van politiek en publiek gevormd. Zijn jeugd, door de eerste wereldoorlog verstoord, werd het thema van zijn eerste roman, die hem in 1928 de grote doorbraak in de literaire wereld en de reputatie van veelbelovend schrijver opleverde.

Met het motto: ‘la guerre, ce sont nos parents’ legt de ‘1902’ in het hessische Butzbach geboren zoon van een kantonrechter de vinger op de traumatische ervaringen van zijn generatie: oorlog en generatiekonflikt.

Vanuit het perspektief van een verbaasde puber schreef Glaeser in de stijl van de neue Sachlichkeit een identifikatiebijbel voor de eerste ‘lost generation’.

Hij wilde, zo verklaarde hij zelf, ‘de opvoeding door de vooroorlogse samenleving nog een keer plastisch neerzetten en het troosteloze leven tijdens de oorlog, waar de zonen voor hun moeders niets meer waren dan een herinnering aan hun mannen ... surrogaat’. Hij wilde de ‘leugenachtigheid van een samenleving tonen’ en het ‘tragische van zijn generatie onder woorden brengen’.



In *Jahrgang 1902* wordt een zuidduitse provinciestad een weerspiegeling van het maatschappelijke en politieke konfliktveld in het rijk van Wilhelm II: overzichtelijk ontwikkelt Glaeser een panorama van typische vertegenwoordigers van het keizerrijk, toont staatsgetrouwe ambtenaren en nette burgers als aanhangers van het nationalisme en het militarisme en stelt het schaamteloze antisemitisme van de hoofdonderwijzer aan de kaak.

Maar ook de arbeiders en hun burgerlijke afgevaardigden voor de SPD ontmaskert hij als kortzichtige idealisten, wier verheven woorden over klassenstrijd en internationale solidariteit onder de werkenden, bij het uitbreken van de eerste wereldoorlog verzinken in een grote nationale roes.

Deze volwassen wereld kontrasteert hij met de belevings- en ervaringswereld van kinderen, wier belangrijkste ervaring het geheim is, een taboe voor volwassenen: de ontwakende sexualiteit. Dit duurde totdat de oorlog uitbreekt en hen in rollen dwingt, waartegen ze niet zijn opgewassen.

Door de progressieve literatuurkritiek van de Weimarer Republik kreeg Glaeser voor zijn eerste roman onbegrensd lof en aanzien: Carl von Ossietzky, Arnold Zweig, Thomas Mann en de zojuist bekend geworden Erich Maria Remarque prezen ‘het jonge meesterwerk’, ‘het literaire portret van een heel tijdperk’. Hermann Kesten beschouwde de roman als een opmerkelijke stap boven het ‘veristische Genre’ van oorlogsboeken uit. Dit omdat hij ‘de sociale en maatschappelijke achtergronden van de oorlog meedogenloos in de schijnwerpers heeft gezet'.

Ook bij het lezende en betalende publiek sloeg *Jahrgang 1902* goed aan; van oktober 1928 tot het eind van 1929 steeg de oplage van 70.000 - Er volgden vertalingen in alle belangrijke talen (in totaal 25).

Naar aanleiding van Glaesers boek, ontbrandde er tenslotte een openbare discussie. Linkse en rechtse journalisten begonnen een polemiek, - ondersteund door de in die tijd verschenen lezersbrieven over de moraal en idealen van de oorlog - en naoorlogse generatie.

Jahrgang 1902 werd een vast begrip; Ernst Glaeser kreeg hiermee zowel naam als aanzien in de literatuur en politiek. Voor de groep van de BPRS (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller) werd hij een attraktief uithangbord van de nieuwe lijn: als 'vertegenwoordiger van het beste deel van de kleinburgerlijke intelligentia', met een 'sterke en vaste linkse orientatie' afgeschilderd, slaagt Glaeser erin de hem hier aangeboden rol eigen te maken en weet deze tot 1933 naar buiten toe te behouden.

Hij ondersteunt de aktiviteiten van de BPRS vóór de verkiezingen in september 1930 ten gunste van de KPD (Kommunistische Partei Deutschlands). Hij ondertekent een oproep 'Aan alle intellektuelen', waarin de Sowjet-Unie geprezen wordt. Hij reist naar Charkow, waar de tweede konferentie van het internationale buro voor revolutionaire literatuur gehouden wordt; hij wordt daar als een van de vertegenwoordigers van het IVRS (Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller) voor de Pen-Club vergadering gekozen. Hij rekent zich zelf tot de revolutionaire schrijvers en aksepteert als basisprincipe dat er verschillen zijn tussen een burgerlijke en een socialistische samenleving:

'Ik sta aan de kant van de revolutie'. 'In haar strijd liggen mijn middelen. Het enige doel van de literatuur ligt buiten de literatuur'.

In 1931 geeft hij samen met F.C. Weiskopf een geillustreerd boek uit over de Sowjet Unie, *Staat ohne Arbeitslose*, wat bij het verschijnen ervan in de russische ambassade (in Berlijn) gevierd wordt met champagne uit de Krim.

Tot dit radikale, politieke profiel stond Glaesers verdere literaire produktie in een zeldzame spanning. De in 1932 verschenen roman *Das Gut im Elsaß* en de verhalen als *Der Pächter*, herinnerden alleen nog maar met 'phrasen' aan de vroegere tijdkritische houding.

Hierin diepte hij echter het thema uit, dat al in *Jahrgang 1902* te bespeuren viel, maar bij de eerste enthousiaste ontvangst nauwelijks was waargenomen: namelijk Glaesers idyllisch beeld van de tijdsverwarringen op politiek en sociaal vlak. In *Jahrgang 1902* duikt het voor het eerst op in de persoon van de adellijke buitenstaander, de rode majoor. Met deze figuur verwoordde Glaeser een belofte, die in contrast staat met de zo droevig bekritiseerde toestanden in het keizerrijk. De majoor profileert zich tegen de bekrompen burgerman met zijn oorlogsduizeling, en tegen de klassenstrijders en hun smakeloze methoden, als degene, bij wie het alleen om de belangen van het 'ware Duitsland' gaat. Het 'ware' Duitsland echter, waarvoor bij Glaeser de majoor en zijn landgoed model staan, is het Duitsland van de voorburgerlijke tijd: de majoor, die walgt van het opera-achtige feodalisme van Wilhelm II, heeft zich terug getrokken uit de politiek en resideert op een landgoed uit de 18e eeuw, omgeven door hoeven, personeelswoningen en barakken waar de poolse seizoen-arbeiders wonen. Zijn rijk is een plek, waar vrede en harmonie heerst en waar tijdelijk het sociale onrecht van de keizertijd opgeheven wordt. Hier spelen - in bijna paradijselijke onschuld - jongens uit de burgerlijke amtenaarswereld, uit arbeidershuishoudens en joodse zakenfamilies eensgezind met de blauwbloedige majoorszoon. En zelfs de bedreigende taboeïsering van de sexualiteit schijnt in deze idylle opgelost te zijn.

Het ideaalbeeld van het ‘goede’, neergezet in een tijdloze ruimte van verlangen, slingert zich als een leitmotief door het werk van Glaeser. Zo is het *Gut im Elsaß* een symbool voor onvervreemde levens en liefdes. In het verhaal *Der Pächter*, dat door Glaeser veelvuldig opnieuw bewerkt is, wordt een eiland in de Rijn een toevluchtsoord in de barbaarse tijd; het vaderlandse landschap en de cembalo spelende, Voltaire-lezende en goede wijn drinkende pachter voorbeeld voor het ‘betere Duitsland’.

Zulke stereotypen - ze keren ook in de in 1936 in Exil verschenen roman *Der letzte Zivilist* terug - duiden erop dat Glaeser, toen hij nog de rol van linkse aktivist speelde, zich liet leiden door een verlangen dat zich alleen in regressieve utopieën kon uiten. Men zou kunnen spreken van een zekere ambivalentie: een verdeeldheid tussen de in het openbaar gedemonstreerde politieke instelling, die vooral doelde op een aktieve verandering van de samenleving naar het voorbeeld van de Sowjet Unie èn de sterke innerlijke behoefte aan een konfliktloze schoonheid, aan een subjektief opgaan in harmonie, dat zich als verlangen naar een ‘ander’, een ‘beter’ Duitsland literair manifesteerde.

In Glaesers literaire ontwikkeling van 1928 tot 1933 wordt zijn politieke inzet voortdurend zwakker, tot deze in een frase verzandt: zo wanneer Glaesers ik-verteller in *Gut im Elsaß*, voor de door hem geliefde landgoedsvrouwe voordrachten houdt over het marxisme en zich tegelijkertijd laat bedienen door knechten en dienstmeisjes. Het verlangen naar een idylle groeit en woekert in een irrationele ‘ongelijktijdigheid’ totdat de programmatisch meegevoerde politieke waarden en woorden hol worden. Losgekoppeld van de maatschappelijke en politieke voorwaarden (en hun analyse) eindigen zijn helden, op zoek naar vrijheid en vrede, naar verstand en menselijkheid, al te snel bij wijn en welbehagen.

Toen Glaeser in 1933 tot de ‘kultuurbolsjewisten’ gerekend werd, nam het konflikt, dat al voor '33 waarneembaar was in een ambivalentie tussen persoonlijke behoeftes en politieke doeleinden scherpere vormen aan.

Eerst probeerde hij, nog ondanks boekverbranding en publikatieverbod, in Duitsland te blijven. Toen hij ook niet meer onder een pseudoniem kon blijven schrijven, emigreerde hij in 1934 naar Praag, waar hij een problematische krisis beleefde. F.C. Weiskopf zegt hierover: ‘Hij kwam naar Praag en wij ontmoetten hem. We spraken de hele nacht met hem. Huilend beschuldigde hij zichzelf van zwakheid. Steeds weer herhaalde hij: hun machtsontplooiing heeft mij eenvoudig onderdrukt’. Onder de indruk van wat wij hem vertelden over de verzetsstrijd, over het antifascistische werk in de landen om Duitsland heen (-), scheen Glaeser zich volledig te veranderen. Hij nam afscheid van ons met de woorden: ‘Als het noodzakelijk is, wil ik ook voor Thälmann schrijven.’ (wat niemand van hem verlangde). De volgende dag vluchtte hij naar het Westen. In Zwitserland sloot hij zich af van alle vroege vrienden, die aktief antifascistisch gebleven waren. Angstig vermeed hij het, om met politieke emigranten in aanraking te komen. Zijn liefde voor Duitsland - zo beantwoordde hij vragen en voorstellen over waarom hij niet tegen het nationaalsocialisme optrad - verbood het hem, iets tegen het geliefde land te doen. Zo stelde hij Duitsland en het Derde Rijk gelijk, en deed dus - eerst onbewust - hetzelfde wat de Nazi's deden, toen ze zich met het duitse volk identificeerden.’

In Weiskopfs beschrijving wordt duidelijk, dat Glaesers antwoord op de politieke en persoonlijke uitdaging te zoeken is in een vlucht, tegen ‘beter weten’ in. In Zürich probeerde hij nog om alle mogelijkheden open te houden: hoewel hij, zoals Weiskopf al zei, ieder kontakt met actieve fascisten vermeed (overigens kwam hij regelmatig op bezoek bij Thomas Mann), hoewel hij weigerde om mee te werken aan het Exiltijdschrift Mass und Wert, omdat er ook joden in schreven, verscheen er toch een novelle van hem bij de (joodse) Exil-uitgeverij Querido in Amsterdam: *Das Unvergängliche* (1936).

Stilistisch ontwikkelde hij zich eenduidig in een richting, die

Thomas Mann ironisch de ‘école de Zürich’ noemde. Het in 1938 bij de uitgeverij ‘Weltwoche’ (Zürich) gepubliceerde boek *Das Jahr* is gewijd aan ‘Den Stillen in dieser Zeit’ en bevat ondermeer het klagen om verloren natuuridyllen:

> Es is heute, bei dem Zusstand der abendländischen Welt, für viele Menschen unerträglich, wenn sich ein Mann anschickt, das stille Lied des Mai zu singen und, anstatt die europäische Misere zu betrachten, auf das Wunder einer erwachenden Wiese oder eines eingesamten Ackers zu blicken.

Ook vindt men in dit boek een specifiek veranderd tijdbeeld:

> ‘... wir glauben, daß der geistige Umbruch, der heute quer durch Europa sich zieht, nur Grund für die Grundlosen ist, zu verzweifeln. Denn die Geschlichte gebraucht gar oft Männer, die hart sein müssen, um notwendige Umwälzungen zu vollziehen. Die Macht ist der einzige Gott, der auf Erden zurückblieb.’

Duidelijk wordt uit Das Jahr het aanbod aan mannen, die deze geschiedenis in Duitsland maakten:

> Vollende Europa sein neues Schicksal! Ich gehöre nicht zu den Rufern, die an den Ecken stehen und der Geschichte wie einem Marktweib nachbrüllen, das sie betrog. Ich verehre die Kraft, die aus der Tiefe der Völker kommt, aber ich preise sie nicht, solange ihre Züge nur gewaltig und erhaben sind, ohne die Neigung zur Stille, zur Güte, ohne das Lächeln zu Gott.

Hiermee was de weg ‘heim ins Reich’ geëffend; de laatste gewetensbezwaren, om ‘die Kraft aus der Tiefe der Völker’ te prijzen, had Glaeser ook wel verdrongen.

Fritz Landshoff, die hem sinds 1927 als uitgever kende, ontmoette hem nog in 1938 in Zürich en zegt, dat Glaeser met behulp van het duitse konsulaat ten slotte toestemming kreeg, om terug te keren: ‘Glaeser keerde terug toen het nationaalsocialisme een eerste hoogtepunt van macht bereikt had (1938). Hij deed het uit opportunisme, toen hij zag, hoe succesvol de fascisten in Duitsland waren.’

In de hoofdartikelen, die Glaeser vanaf 1941 voor de ‘Adler im Süden’ schreef, kan men nalezen, in hoeverre de al vroeg te konstateren ‘Ungleichzeitigkeit’, de blinde wens naar harmonie en een behoorlijk grote mate van opportunisme versmelten konden met de ideologie en taal van het nationaal-socialisme:

‘Im Jahre 1918 stand unser Volk vor dem Nichts. Seine politische und geistige Substanz welkte dahin. Der Prozess der inneren Aushöhlung schien unaufhaltsam zu sein. Es war, als habe seinen Körper der Bazillus der Auszehrung befallen () Es geschah das Wunder des Jahres 1933. Es geschah die deutsche Renaissance, die deutsche Wiedergeburt. Und aus dieser Wiedergeburt entwickelte sich eine europäische und aus der europäischen griff sie über auf die ganze Welt. ()’ März 1942

‘Es ist kein Zufall, dass die Revolution Adolf Hitlers nach der Beseitigung hemmender äusserer Machtpositionen auf die innere Wandlung des Menschen hinstrebte (). Da er wusste, dass sein Auftrag weiter reicht als der eines Regierungssystems jemals vor ihm, erneue er das Volk. Er führte es zu den Tugenden der Einfachheit, der Tapferkeit, des Glaubens und des geschichtlichen Gehorsams zurück.’ März 42

> ‘Der Nationalsozialismus ist für uns Deutsche die Form geworden, in der wir unser gesellschaftliches Leben gestalten, und all die Krisen des sozialen Geschehens, all die Dispute, Experimente () sind erledigt und gehören den Fieberträumen einer überwundenen Epoche an.’ April 42

> ‘Wenn sich am 20. April des Jahres 1942 die Gedanken und Wünsche des deutschen Volkes zu einem Strom der Verehrung und der Liebe verenigen, dann gilt dieser Aufbruch des Gefühls nich sur dem 53. Geburtsdag des Mannes Adolf Hitler, sondern dem Lebenswerk eines Feldherrn und Staatsmannes, dessen Taten den grössten der Weltgeschichte zuzurechnen sind.
> Er ist das Resultat einer fast zweitausendjährigen Geschichte. In ihm ist die Idee des Reiches Mann und Gestalt geworden.’ April 42

Deze pervers- nieuwe konstruktie van de geschiedenis uit de geest van het fascisme, met als summum de gestalte van de ‘goddelijke Führer’, kon - niet alleen in Glaesers geval - ook uitgelegd worden als een te late reactie op de onafgewerkte eigen levensgeschiedenis, waarvan de vroege en misschien sterkste indruk de ervaring van de ineenstorting van een gehele wereld zou zijn geweest. In deze zin gebruikt de amerikaanse historicus Peter Loewenberg als argument, dat de kinderen, die in de eerste wereldoorlog opgegroeid waren uit psychoseksuele en educatieve gronden precies zo gekonditioneerd waren om aanhangers van Hitler te worden. Als bepalende faktoren ziet hij de afwezigheid van de vaders tijden de oorlogsjaren, de terugkeer van de overwonnen vaders, en de extreme ervaringen van honger en ontberingen, plus de nationale nederlaag, het verlies van een politieke machthebber, waar dan nog bij kwam dat ook later niemand te vinden was die in de politiek als voorbeeld kon dienen.

De gevolgen van de totale vervreemding tussen vaders en zonen gedurende de oorlogsjaren waren volgens Loewenberg kastratieangst en met schuld beladen fantasieën, die later weer tot onderwerpingen moeten leiden. Daar Glaeser, zo zegt Loewenberg, later patriot blijkt te zijn en zich aan de macht onderwierp, kon hij de ambivalentie van het kind, dat de nederlaag en vernedering van zijn vader met leedvermaak bekeek, oplossen en weer goed maken. ‘Nu zou hij aan een geidealiseerde, maar verre leider gehoorzamen, die werd verheerlijkt en onbereikbaar was.’

Glaeser heeft - zoals vele duitsers van zijn generatie - ook na de tweede instorting geen kans gezien het verleden te verwerken. Toen hij na 1945 met voordrachten en radiotoespraken intensief aan een opbouw van zijn karrière in de BRD werkte, was hij zich nauwelijks bewust, hoe nauw ‘opbouw’ en ‘verdringen’ aan elkaar geketend waren. Zijn nieuwe oude publiek aksepteerde wat hij vol zelfsbewustzijn in pluarlis majestatis formuleerde:

‘Wij willen () het begrip schuldvraag niet opnieuw onderzoeken. Wij vinden het een oververmoeide vraag en wij geloven, dat hij juist door zijn oververmoeidheid op den duur niet opgehelderd wordt maar verhard.’

Ernst Glaeser was ook in zijn derde karrière in bepaalde zin succesvol. Hij begeleidde de eerste kanselier van de BRD, Konrad Adenauer op zijn reis door de USA, leefde van de herdrukken van zijn oude roem en schreef nog een laatste roman over *Glanz und Elend der Deutschen* (1960).

Wat hem ten slotte neerhaalde was de ‘deutsche Depression’, symptoom van een geestelijke ziekte, die Alexander en Margarete Mitscherlich in hun boek met de volgende veelzeggende titel anayliseerden: *Die Unfähigkeit zu trauern-womit zusammen hängt eine deutsche Art zu lieben.*

M.H. Würzner

Verzet in de literatuur tijdens het Derde Rijk

In zijn boek *Het Duitse verzet tegen Hitler* van 1968 schrijft Van Roon:

> Dit boek handelt over het Duitse verzet tegen Hitler. Het is begrijpelijk dat wij Nederlanders sceptisch staan tegenover de gedachte dat er ook in Duitsland verzet is geweest. Toch is dit zo. En wel vanaf het moment dat Hitler aan de macht kwam, eigenlijk al eerder. Al bleef dit verzet tot een minderheid beperkt, dat is nog geen reden het te bagatelliseren. En als we ons indenken dat het voor deze mensen veel moeilijker is geweest om in verzet te komen, dan is er alle reden hier aandacht aan te schenken.[1.]

Door velerlei onderzoek en speurwerk is inmiddels veel meer bekend over het verzet in Duitsland in de jaren 1933-1945. Dit betreft niet alleen de gebeurtenissen rond 20 juli 1944 en het verzet van Die weisse Rose, maar ook vele andere verzetsgroepen vooral uit socialistische en communistische kringen, die daadwerkelijk tegen het nationaalsocialisme zijn opgetreden. Over het verzet in de literatuur is tot nu toe nog niet veel geschreven.[2.] Dit is ook begrijpelijk, omdat de literatuur altijd - of beter sinds de uitvinding van drukpers - te maken heeft met bedrukt papier; in de vorm van boeken of kranten. Nu is in een totalitaire staat niets gemakkelijker te controleren dan drukwerken. Iedere machthebber weet bovendien, dat drukwerken zeer gevaarlijk kunnen zijn. Het hoort bij dictatoriale staten, dat zij kritiek vrezen, zij zullen er dus voor zorgen, dat deze vorm van oppositie van het begin af aan de kop wordt ingedrukt.

Vanaf het moment dat Hitler en met hem het nationaalsocialisme aan de macht was gekomen, werd meteen één van de belangrijkste doelen de vernietiging van hun tegenstanders of diegenen, die zij tot hun tegenstanders maakten. Dat waren in de eerste plaats de socialisten en de communisten, vervolgens de joden en de oppositionele intellectuelen. Nadat Hitler op 30 januari 1933 rijkskanselier was geworden, wist hij Hindenburg zover te krijgen, dat hij al op 4 februari een verordening ‘Zum Schutze des deutschen Volkes’ afkondigde, waarvan paragraaf 7 luidde: ‘Druckschriften, deren Inhalt geeignet ist, die öffentliche Sicherheit oder Ordnung zu gefährden, können polizeilich beschlagnahmt und eingezogen werden’. Bij de nadere uitwerking van deze paragraaf vallen vooral twee aspecten op, want in paragraaf 9 lid 5 wordt vermeld dat geschriften kunnen worden verboden ‘wenn in ihnen Organe, Einrichtungen, Behörden oder leitende Beamte des Staates beschimpft oder böswillig verächtlich gemacht werden’, en in lid 7 ‘wenn in ihnen offensichtlich unrichtige Nachrichten enthalten sind, deren Verbreitung geeignet ist, lebenswichtige Interessen des Staates zu gefährden’. Omdat nu de belangen van de nationaalsocialisten en de belangen van de staat samenvallen, konden de nationaalsocialisten hun tegenstanders op legale manier bestrijden en als staatsvijanden belasteren. Na de rijksdagbrand op 27 februari volgde een dag later, de 28ste februari de ‘Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat’, waarin nu bovendien ook nog de grondrechten van de burger werden opgeheven. In paragraaf 1 heet het:

> Die Artikel 114, 115, 117, 118, 123, 124 und 153 der Verfassung des Deutschen Reichs werden bis auf weiteres außer Kraft gesetzt. Es sind daher Beschränkungen der persönlichen Freiheit, des Rechts der freien

> Meinungsäußerung, eindschließlich der Pressefreiheit, des Vereinsund Versammlungsrechts, Eingriffe in das Brief-, Post-, Telegraphen- und Fernsprechgeheimnis, Anordnungen von Haussuchungen und von Beschlagnahmen sowie Beschränkungen des Eigentums auch außerhalb der sonst hierfür bestimmten gesetzlichen Grenzen zulässig.

Op grond hiervan kon heel legaal de jacht beginnen op alle mensen, die de Nazis niet aanstonden. De communistische partij was toen al verboden en het heftige protest van de S.P.D. in de Rijksdag mocht niet meer baten. Aan het eind van het jaar zaten zo rond 65.000 tegenstanders opgesloten in concentratiekampen[3.], verder zijn er rond de 50.000 geëmigreerd. Hoewel Hitler bij de verkiezingen voor de rijksdag van 5 maart 44% van de stemmen bemachtigde, bestond er wel degelijk een oppositie tegen hem, alleen het lukte hem ze nog in de loop van 1933 zo goed als uit te schakelen. Gelijktijdig probeerde hij de ‘Gleichschaltung’ op het gebied van het culturele leven door te zetten, d.w.z. alles op het niveau van de NS-ideologie te reduceren. Het begon met de boekenverbranding in mei in Berlijn en in de grote universiteitssteden, de herbezetting van de Deutsche Dichterakademie door sympathisanten van het nieuwe regime en vond zijn voorlopige afsluiting op 22 september met de wet over de Reichsschrifttumskammer, waarvan iedereen lid moest worden, die in de toekomst wilde publiceren. Daarmee was het hele literaire leven aan de controle van de staat onderworpen. Het waren vooral twee criteria, die steeds gehanteerd werden: en wel ‘artfremd’, waarmee de joodse literatuur werd bedoeld, en ‘zersetzend’ in de zin van kritisch-analyserend. ‘Artfremde’en ‘zertsetzende’ literatuur was on-Duits.[4.]

Dat dit allemaal zo vlug kon lukken, lag aan verschillende factoren: Hitler had een behoorlijke actieve aanhang, bovendien bleven grote delen van de bevolking passief, maar vooral ging het hem economisch voor de wind, want al in het eerste jaar kon hij 1,5 miljoen werklozen wegwerken, wat overigens niet zijn verdienste was. Dit succes werd hem door de verbeterde wereldconjunctuur als het ware in de schoot geworpen.

Uit deze geschetste ontwikkeling mag duidelijk geworden zijn, dat een oppositionele literatuur langs een legale weg niet meer kon verschijnen. Deze literatuur verschijnt in het buitenland, geschreven door emigranten. Je kan dus stellen, dat er twee literaturen waren; het is echter te gemakkelijk te zeggen, dat de in het buitenland verschijnende literatuur antifascistisch en die in Duitsland fascistisch was.

Ondanks alle pogingen is het niet gelukt de emigrantenliteratuur te bundelen in een antifascistisch front. Hiervoor waren de uitgangspunten van de geëmigreerde schrijvers te verschillend, zodat eigenlijk ieder op zijn manier tegen het fascisme gekant was. De emigrantenliteratuur was net zo verschillend van niveau als iedere andere literatuur. Je vindt er triviaalliteratuur bij en boeken zonder enige politieke pretentie naast felle antifascistische aanklachten. Hieronder waren ook meesterwerken, men hoeft alleen maar aan namen als Brecht, Thomas Mann, zijn broer Heinrich, Anna Seghers, Döblin, Feuchtwanger e.a. te denken. Het meest konsekwent in hun antifascistische houding waren ongetwijfeld de socialistische, communistische en links-liberale groeperingen, die doorgaans apart opereerden. Voor de literatuur zijn de PEN-congressen en de Internationale Schriftstellerkongreß für die Verteidigung der Kultur in Parijs op 21 en 25 juni 1935 van groot belang geweest. In de tijd van 1933 tot 1940 zijn er vele kontakten geweest tussen emigrantengroeperingen en verzetsgroepen in Duitsland. Tegelijk hebben de emigranten door middel van hun boeken en publikaties in tijdschriften steeds weer geprobeerd de ware aard van het NS-regime in Duitsland aan het buitenland bekend te maken.

Aan de andere kant mag men er niet vanuit gaan, dat in het Derde Rijk alleen Nazi-schrijvers hebben gepubliceerd. De door het NS gestimuleerde literatuur was voor een groot deel al voor 1933 verschenen, b.v. de boeken van Kolbenheyer, Schäfer, Johst, Grimm, Blunck en Zöberlein.[5.] Na 1933 zijn het vooral de onderwerpen, die de NS-literatuur karakteriseren, zoals verheerlijking van strijd en oorlog en de verplettering van de vijand, die gekenmerkt wordt door het behoren tot een minderwaardig ras, want het noordse ras als kwalitatief hoogste overwint altijd. Een ander onderwerp was het zich ondergeschikt maken aan de leider, want hij was de belichaming van de wil van het volk; individualisme was uit den boze. Antisemitisme op grond van de rassenleer, bestrijding van het parlementarisme dat gekenmerkt wordt door verfoeilijke meerderheidsbesluiten en verwerping van het humanisme als erkenning van het levensrecht van de ander waren dan ook de pijlers van de NS-ideologie.

Dat deze nieuwe wereldbeschouwing niet van de ene dag op de andere kon worden gerealiseerd zal duidelijk zijn, hiertegen in het openbaar te protesteren werd steeds moeilijker. Zwijgen of zich op een wijze uit te drukken, die alleen indirekt iets van protest kenbaar maakte, bleek de enige mogelijkheid te zijn legaal iets tegen het regime in te brengen. Deze laatste vorm wordt vaak met het begrip ‘innere Emigration’ omschreven.[6.] Vooral direkt na 1945 was dit een zeer omstreden begrip, omdat het gebruikt werd om een verzet binnen Duitsland met een apologetische bedoeling te kreëren en om het slechte geweten te sussen.

Het kwam vooral naar voren in een strijd tussen Thomas Mann als representant van de emigranten en Frank Thieß, die in Duitsland gebleven was en de opvatting als zou de emigrantenliteratuur de betere Duitse literatuur zijn heftig bestreed. In deze samenhang zegt Thomas Mann:

> Es mag ein Aberglauben sein, aber in meinen Augen sind Bücher, die von 1933 bis 1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als werdlos und nicht gut in die Hand zu nehmen. Ein Geruch von Blut und Schande haftet ihnen an. Sie sollten alle eingestampft werden.

Hoe begrijpelijk dit ook is, zo eenvoudig liggen de dingen niet. Er is een aantal schrijvers, dat vanuit een christelijk-humanistisch uitgangspunt zich duidelijk van de nationaalsocialistische oorlogsverheerlijking en de ‘Blut- en Bodenmythos’ heeft gedistantieerd. Te noemen is hier Reinhold Schneider, die in vele essays en verhalen steeds weer op het onderwerp van de tegenstrijdigheid van politieke en geestelijke macht ingaat. Met het oog op de jodenvervolging schreef hij in 1938 het verhaal ‘Las Casas vor Karl V’. De monnik Las Casas komt op voor de door conquestatoren onderdrukte en vervolgde Indos. De oplossing, dat Karei V onder de indruk is van de rede van Las Casas en de vervolging laat stopzetten, is wel ten opzichte van het Derde Rijk en Hitler een illusie. Hier wordt duidelijk hoe moeilijk een dergelijke literaire camouflage-techniek is. Wanneer begrijpt de lezer de eigenlijke bedoeling nog, n.l. dat wat tussen de regels staat? Dat is vandaag de dag heel moeilijk te beoordelen, want vele lezers hebben toen sommige boeken heel anders gerecipieerd dan wij nu doen. Het meest bekende voorbeeld is Ernst Jünger's *Auf den Marmorklippen* (1939). Jünger, eigenlijk door zijn oorlogsboeken uit de 20er jaren gepredestineerd om een NS-schrijver te worden, heeft zich heel vroeg al gedistantieerd van het nationaalsocialisme. Hij weigerde lid te worden van de Preußische Akademie der Künste en protesteerde tegen het onrechtmatig afdrukken van werk van hem in de Völkische Beobachter, het dagblad van de nationaalsocialisten. Vanuit zijn elitair bewustzijn zag hij de aanhangers van de nationaalsocialistische beweging als plebs. Deze tegenstelling kon men gemakkelijk in de *Marmorklippen* terugvinden. Het gaat om een sterk symbolische handeling.

Een onbehouwen 'Oberförster' overvalt met zijn primitief herdersvolk een zeer beschaafd land, dat tenslotte het onderspit moet delven.

Na 1945 heeft men betwijfeld of Jünger wel bij de 'innere Emigration' behoort. Hij zelf heeft gezegd: 'Nach dem Erdbeben schlägt man auf die Seismographen ein. Man kann jedoch die Barometer nicht für die Taifune büßen lassen, wenn man nicht zu den Primitiven zählen will'. Men zou kunnen betwijfelen of de Jünger van de 20-er jaren zo duidelijk een seismograaf voor de taifoen van 1933 geweest is.

Het herkennen van de impliciete kritiek is ook ten opzichte van andere schrijvers niet gemakkelijk te bepalen. Dit is - om enkele voorbeelden te noemen - het geval bij Stephan Andres, *Wir sind Utopia* (1943), Jochen Klepper, *Der Vater* (1937), Werner Bergengruen, *Der Großtyrann und das Gericht* (1935) en *Am Himmel wie auf Erden* (1940), Gertrud von Le Fort, *Die Magdeburgische Hochzeit* (1938) op het gebied van de verhalende literatuur. Op het gebied van de lyriek doet zich hetzelfde verschijnsel voor bij Loerke, Kasack, Lehmann, Eich en Huchel, die een soort natuurlyriek schreven waarin de beelden het karakter van een code hadden. Velen hebben deze werken inderdaad als tegen het regiem gericht gelezen, omdat inhumaniteit bekritiseerd wordt en machtsmisbruik aan de kaak wordt gesteld. Vandaag de dag wekken zij de indruk van ambivalentie, de tegenwoordige lezer zou ze ook kunnen lezen zonder een kritische strekking ten opzichte van het regiem te ontdekken. Als voorbeeld van deze manier van schrijven kan worden genoemd: *1940 - Junge deutsche Prosa*, verzameld door Wolfgang Weyrauch. In zijn korte inleiding schrijft hij:

> Gerade inmitten des bewegtesten Lebens, wie es uns jetzt umgibt, richtet sich die Seele besonders kühn und ihrer selbst sicher empor. So heftig und ausschließlich sie sich dem Sturm anheimgibt, so innig und vornehmlich vertraut sie sich dem Inwendigen an. Ja, vor allem um den Fortgang dieses Inwendigen bekümmert sie sich.

De tegenwoordige lezer zou hierin een verwijzing naar de 'Deutsche Innerlichkeit' kunnen vinden. Maar dat de mens in deze 'storm' zijn 'innerlijk', zijn menszijn moest behouden, heeft een kritische implicatie. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een bespreking van dit boek in de Telegraaf van 20 april 1940:

> Men vraagt zich af, hoe zal nu in het Duitsche proza de neerslag van deze bewogen tijden zijn? Want al moge de kunst en het leven niet altijd parallel gaan, men mag toch aannemen dat de merkwaardige ontwikkeling van Duitsland in de laatste jaren het proza niet onberoerd heeft gelaten.

Duitschland is een land van staal geworden. Een land waar hard geleefd wordt. Mag men nu ook proza van staal, hard proza verwachten? Het lijkt er niet op. Al deze vertellingen zijn doortrild van romantiek, de slechtere van sentimentaliteit. Men vlucht voor het leven in het zinnebeeld, in de mystiek, in de speculatie en als men het leven, bijvoorbeeld den huidigen oorlog beroert, vindt men bladzijden in het boek die aan Remarque doet denken. Er is geen spoor van bitterheid, er is geen staal. Het is een vreedzaam en ietwat bedroefd Duitschland; de avond is er stil, het avondlicht

> glanst in de ruiten, een watermolen klappert in de beek. Dat is het jonge Duitsche proza 1940. (...) In alle geval, de tendens van dit proza ademt geen oorlog. Dat is het belangrijkste.

Er is toen meer van deze politiek 'neutrale' literatuur verschenen, die wel niet uit een duidelijke protesthouding ontstond, maar in haar bewust onpolitieke tendens voor de toenmalige lezer 'veelzeggend' was.

Met deze beschrijving van de 'Innere Emigration' wordt niet gesuggereerd, dat het hierbij om duidelijke fascistische verzetsliteratuur gaat. Men moet hier het verschil zien met de illegaal verschenen literatuur. Dat bewijst echter wel, hoe klein de marge was binnen de legaal verschenen literatuur in het Derde Rijk voor een ander standpunt dan de officiële NS-ideologie.

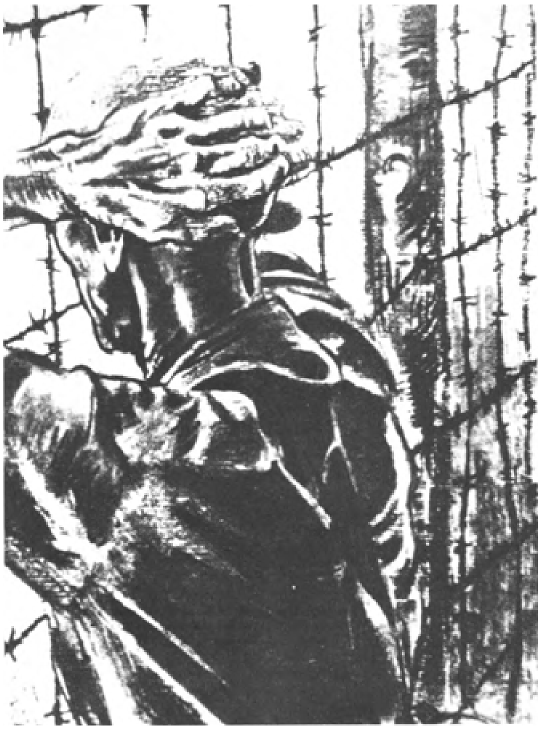
De mogelijkheid, dat op een legale manier antifascistische literatuur in Duitsland kon verschijnen, was dus nihil. Er bleef als enige weg de illegaliteit. Maar juist hierop was men niet voorbereid, conspiratie eist nu eenmaal een bepaalde vorm van gedrag en strategie. Omdat men hierop niet ingespeeld was, en de oude ervarene partijleden als zij niet in een concentratiekamp zaten, al zeer vroeg moesten emigreren, had vooral in het begin de Gestapo vaak weinig moeite met het opsporen. Bovendien was het verklikken aan de orde van de dag. Ook omdat men als men op de hoogte was van zo'n strafbaar feit en dit niet aan de politie doorgaf, strafbaar was. Maar dat neemt niet weg, dat uit de akten en dossiers van de Gestapo - de geheime staatspolitie - steeds weer blijkt op welke afschrikwekkende manier Duitsers met het NS-regime gekoöpereerd en zich gekonformeerd hebben. Vaak hebben ook volstrekt onpolitieke mensen door denunciëren en weigeren van hulp het regime bewust of onbewust gesteund.

WERNER
KRAUSS
PLN
Die Passionen der halykonischen Seele
ROMAN

1940
Junge Deutsche Proſa

Henri Pieck, Achter prikkeldraad.

Illegaal werk deden vooral communisten en socialisten. In literair opzicht zijn het vooral de leden van de BPRS (Bund Proletarisch Revolutionäre Schriftsteller) die actief werden. Deze vereniging had zich aan het eind van de 20er jaren geconstitueerd en werd in 1933 verboden. Haar leden werden voor zover zij niet direct konden emigreren, gearresteerd. Alleen de jongeren, die als schrijver nog niet bekend waren, konden het illegale werk doen. Een bericht over de eerste periode van de BPRS en haar leden, die gearresteerd of zelfs gedood waren, verscheen in 1934 in Zürich onder de titel 'Hirne hinter Stacheldraht'.



Het is heel erg moeilijk een overzicht over deze ondergrondse literatuur te verkrijgen. De betrokkenen hebben nauwelijks dokumenten of aantekeningen achtergelaten, omdat dit veel te gevaarlijk was. Als de belangrijkste bron moeten dus de Gestapo-akten worden gezien, d.w.z. men ziet deze activiteiten vanuit het perspektief van de vijand en wat hem bekend was. Niettegenstaande dat bieden zij waardevol materiaal. Nieuw onderzoek maakt het echter zeer waarschijnlijk, dat de omvang van het verzet veel groter was, dan men eerst dacht. Veel is helaas verloren gegaan.

Eén van de meest interessante verschijnselen in deze samenhang is de zgn. ‘Tarnschriften’. Daaronder verstaat men drukwerken, gecamoufleerd door een onschuldige en niet verdachte omslag of titelpagina met gefingeerde uitgever, plaats en jaar, die antifascistische werken bevatten. Het is moeilijk hier een onderscheid te maken tussen geschriften met ‘esthetische pretentie’ en zuiver politieke geschriften met een tendentieuse inhoud. De meeste zijn door de Communistische Partij uitgegeven en hebben als doel teksten van de grote marxistische schrijvers zoals Marx, Engels, Lenin etc. (bijv. het *Communistische Manifest*) te verspreiden, in de eerste plaats wel onder de partijleden. In een boek van Heinz Gittig *Illegale antifascistiche Tarnschriften* (1972) werden rond 600 verschillende titels beschreven. Inmiddels zijn er nog veel meer gevonden. Behalve politieke zijn daaronder ook literaire teksten, bijv. van Brecht. Zijn artikel ‘Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit’ komt twee keer voor, één keer onder de titel ‘Satzungen des Reichsverbandes Deutscher Schriftsteller’ en één keer onder de titel ‘Praktischer Wegweiser für Erste Hilfe’. Een ander voorbeeld is de brief van Thomas Mann aan de literaire faculteit in Bonn, die onder de titel ‘Briefe deutscher Klassiker’ in 1937 werd gedrukt. Een beroemd literair ‘Tarnschrift’ *is Deutsch für Deutsche*, samengesteld in 1935 door de Schutzverband deutscher Schriftsteller Sektion Frankreich. Hierin vindt men o.a. gedichten van Johannes R. Becher, Brecht, Erich Weinert en teksten van Heinrich en Klaus Mann, Bruno Frei, Marchwitzae, Billinger, Schönstedt, Anna Seghers en vele anderen.

Hieruit blijkt, dat de literaire vormen aan de strijdmethoden waren aangepast. Men schreef geen grote werken, maar men vervaardigde strooibiljetten en plakbriefjes met korte gedichten zoals bijv.

> Die Margarine wird teurer,
> Die Butter noch mehr:
> Volks ans Gewehr!

Uit een overzicht bij Gittig blijk op grond van gegevens uit Gestapo-akten, dat in de jaren 1933 tot 1936 wegens produceren, uitgeven, distribueren, over de grens brengen en niet aangeven van deze feiten meer dan 3000 mensen veroordeeld werden.

Eén van de meest bekende schrijvers, die illegaal werk deden, was Jan Petersen, pseudoniem van Hans Schwalm (geb. 1906). In 1930 werd hij lid van de KPD en een jaar later van de BPRS. Vanaf 1933 tot zijn emigratie in 1935 was hij leider van een verzetsgroep in Berlijn, die vooral uit leden van de BPRS bestond. Deze groep werd in 1935 opgerold, Petersen kon ternauwernood aan de arrestatie ontkomen. Deze groep gaf toen een illegaal tijdschrift uit: Stich und Hieb. Helaas is er geen exemplaar overgebleven. Alleen in de AIZ (d.i. de Arbeiter Illustrierte Zeitung), die in Praag verscheen, staat hierover een bericht.[7.]

Petersen was tegelijk ook één van de redacteuren van het emigrantentijdschrift Neue Deutsche Blätter, dat in Praag verscheen. Dit tijdschrift heeft zich van het begin af aan tot taak gesteld kontakt te houden met de illegale werkers in Duitsland. Uit het voorwoord:

> Dit tijdschrift bevat een gedeelte, dat ‘Die Stimme aus Deutschland’ genoemd wordt.
> Het is tussen de overige bijdragen geplaatst, zoals Duitsland tussen de Duitstalige gebieden van zijn buurlanden. Een illegale redactie zorgt voor

de bijdragen. Noem allen, die naar Duitsland gaan, ons adres, opdat de daar ontstane anti-fascistische literatuur bij de Neuen Deutschen Blätter terecht komt.

Miniatur-Bibliothek.

481/483. 30 Pf.

Deutſch
für
Deutſche

Leipzig
Verlag für Kunſt und Wiſſenſchaft
Albert Otto Paul

20. September 1933 1. Jahr, Nr. 1

NEUE
DEUTSCHE
BLÄTTER

MONATSSCHRIFT FÜR LITERATUR UND KRITIK

BEITRÄGE VON

Joh. R. Becher
Fritz Brügel
Ernst Fischer
Oskar Maria Graf
Arthur Holitscher

Walter Rode
E. v. Salomon
Jakob Wassermann
Bodo Uhse
F. C. Weiskopf

Glossen Anmerkungen Ausschnitte

FAUST VERLAG

Prag – Wien – Zürich – Paris – Amsterdam

Hiervoor schreef Petersen vele kleine artikelen. Op het schrijverscongres in Parijs in 1935 verscheen hij als de 'man met het masker', als vertegenwoordiger van de in Duitsland gebleven antifascistische schrijvers. Nog in Duitsland schreef hij een soort reportageroman: *Unsere Straße*. Het manuscript heeft hij in 1934 in een cake naar Tsjechoslowakije weten te smokkelen. In 1936 verscheen het boek in Moskou. Het is waarschijnlijk de enige roman die in Duitsland over de strijd van de ondergrondse tegen de Nazi-heerschappij geschreven werd. Een ik-verteller geeft een verslag van de bewoners van een straat in Berlijn, de Wallstraße, en hun strijd tegen het indringende fascisme. Voor in het boek worden 18 namen genoemd van mensen die bij deze strijd zijn omgekomen.

Een andere verzetsgroep, waar een groep schrijvers bij betrokken was, is Die rote Kapelle of de Schulze - Boysen - Harnack - groep. In 1942 werden 118 arrestaties door de Gestapo verricht, meer dan 50 van hen werden geexecuteerd, vermoord of begingen zelfmoord. De hierbij betrokken schrijvers waren Wilhelm Guddorf, Walter Husemann, John Sieg, Adam Kuckhoff, Walter Küchenmeister, Werner Krauss en Günther Weissenborn. Deze laatste werd in 1942 gearresteerd, heeft dit echter overleefd en schrijft na de oorlog het toneelstuk *Die Illegalen* (1946) en een soort autobiografie *Memorial* (1948). Van hem is ook één van de eerste beschrijvingen van de Duitse verzetsbewegingen: *Der lautlose Aufstand* (1953).

In deze samenhang neemt Werner Krauss, professor voor Romaanse talen, een bijzondere plaats in. Hij schreef na zijn arrestatie in 1942 in de volgende jaren, nadat hij ter dood was veroordeeld, in de gevangenis - gedeeltelijk met geboeide handen

- een roman, die door andere gevangenen uit de gevangenis werd gesmokkeld. De titel is *PLN (Postleitnummer*, d.i. postcode) en de ondertitel ‘Passionen der halykonischen Seele’.[8.] Een echte handeling heeft dit verhaal niet, het bestaat uit vele episoden en afdwalingen of toespelingen, die vaak in code-vorm zijn geschreven. Deze vorm hangt samen met het ontstaan van deze tekst. In het voorwoord schrijft Werner Krauss:

> Bei der Lektüre dieses Buches mu*ß* das Datum und die Bedingung seines Entstehens beachtet werden. *PLN* wurde in Fesseln geschrieben und ist ein gefesseltes Buch. Die Niederschrift begann 1943 im Zuchthaus Plötzensee (Abt. VIII) und kam 1944 zum Abschluß im Wehrmachtsgefängnis der Lehrter Straße 61, von wo sie Alfred Kothe, ein junger Mitgefangener, nicht ohne sich ernstlich zu gefährden, in die Freiheit schmuggelte. PLN ist dem natürlichen Wunsch eines zum Tod Verurteilten entsprungen, die ihm verbleibende Wartezeit zu benützen, um seine nicht alltäglichen Widerfahrnisse in den Abstand einer geordneten Darstellung zu verbringen. Nur der Verkettung freundlichter Umstände mit heffenden Kräften war es zu danken, da*ß* die Niederschrift trotz Schreibverbotes zustande kam, da*ß* die rettende Verzögerung des vollstreckbar gewordenen Urteils eintrat und das bedrohlich angewachsene Manuskript der Zerstörung und der Kontrolle entzogen werden konnte.

Vele schrijvers moesten na aanvankelijk illegaal werk te hebben gedaan dan toch nog emigreren. Zo bijv. Johannes Wüsten, geb. 1896, schilder en schrijver. Hij deed in 1933 illegaal werk in Görlitz, maar moest al in 1934 naar Praag vluchten. Hier ontstonden zijn belangrijkste werken. In 1938 ging hij naar Parijs, waar hij in 1941 in de handen van de Gestapo viel. Hij werd tot 15 jaar tuchthuis veroordeeld, maar overleed al in 1943. Een ander is Stefan Hermlin, die tot 1936 illegaal werk deed in Berlijn, toen naar Frankrijk ging, waar hem tenslotte na de bezetting van Frankrijk de vlucht naar Zwitserland lukt. Hier zouden nog vele namen te noemen zijn.

Behalve het boek van Werner Krauss zijn nog meer werken in concentratiekampen en gevangenissen ontstaan, bijv. in Buchenwald o.a. de novelle *Esther* van Bruno Apitz (die later de KZ-roman schreef *Nackt unter Wölfen*). Of Albrecht Haushofer, die pas laat een tegenstander van Hitler werd en in verband met de samenzwering van 20 juli 1944 op 23 april 1945 werd terechtgesteld. In zijn hand hield de dode het manuscript van gedichten vast - het zijn de zgn. *Moabiter Sonetten.*

Belangrijk waren toen de boeken die over de ervaringen in de concentratiekampen verslag uitbrachten, geschreven door gedetineerden, die de vlucht was gelukt of die na hun ontslag gevlucht zijn. Zoals bijv. Hans Beimler over zijn verblijf in Dachau, Willi Bredel in zijn roman *Die Prüfung* (1934), Gerhart Seger over Oranienburg (1934), Wolfgang Langhoff *Die Moorsoldaten* over het Börgermoor (1935), verder onder het pseudonym Walter Hornung (eigenlijk Julius Zerfaß) en Karl Billinger (eigenlijk Paul Massing) over Dachau. Deze boeken verschenen als emigrantenliteratuur in het buitenland, maar werden ook vaak als ‘Tarnschriften’ in Duitsland bekend.

Vaak echter bleven de lotgevallen van schrijvers die door de Gestapo werden opgepakt onbekend. Een voorbeeld deelt K.O. Paetel mede in zijn boek: *Deutsche Innere Emigration. Antinationalsozialistische Zeugnisse aus Deutschland*, dat in 1946 in New York verscheen. Het is een parodie op het sprookje van Roodkapje.

Roodkapje is hier een klein meisje, dat lid is van de ‘Hitlerjugend’, en wier grootmoeder voor ziekteherstel in een tehuis voor moeders van de NSV verblijft. Het Duitse woud ruikt naar ‘Blut und Boden’ en van de boze wolf wordt gezegd:

> Hij droeg een bruin vel, opdat het kind zijn rasvreemde bedoelingen niet zou opmerken. Het kind vermoedde niets kwaads, want men zei toen, dat alle voor het volk schadelijke mensen in concentratiekampen zouden zijn opgesloten, en zo geloofde het kind, een heel gewone hond van Duitse aard voor zich te hebben.

Na een kort gesprek tussen beiden haast zich de wolf naar de grootmoeder, eet haar op de gebruikelijke manier op, trekt haar kleren aan en legt zich in haar bed, waarbij hij niet verzuimt als camouflage het ‘Frauenschaftsabzeichen’ op te spelden. Als Roodkapje komt en argeloos vraagt hoe het met de lieve oma gaat, lukt het de boze wolf zelfs haar ‘volksnahe’ stem heel bedrieglijk na te bootsen. Hij verklaart: ‘Ach, mijn lief kind, vroeger ging het ons goed, vandaag de dag gaat het ons beter, het zou echter beter zijn, als het ons weer goed zou gaan!’. Daarop volgen de gebruikelijke vragen naar de grote oren, de grote ogen en de grote bek, en tenslotte vreet de ontaarde wolf ook het ‘Hitlerjugend’-meisje op. Als redder verschijnt natuurlijk niemand minder dan ‘Reichjägermeister’ Hermann Göring, die aan de Duitsers zoals bekend in plaats van boter kanonnen voorschreef, nu echter van IG-Farben wenst te horen, ‘of men niet voor zijn privé-gebruik enkele kleine kanonnen in synthetische boter zou kunnen veranderen'. Göring snijdt kortweg de boze wolf met zijn 'Ehrendolch' de buik open en treft daar grootmoeder en roodkapje behoude aan.

> Was dat een vreugde! De wolf werd aan de rijksslagerij toegewezen, die sinds lang al geen vers vlees meer had gezien, en de wolf werd op grond van bonnen aan de bezitters van een rijksvleeskaart verdeeld. Roodkapje werd tot 'Hitlerjugend'-leidster bevorderd, de grootmoeder kreeg als bijzondere gift van de 'Führer' een hele week lang een halve liter afgeroomde verse melk. De 'Reichsjägermeister' echter mocht een geborduurde wolf op zijn uniform dragen.

Tot zover dit sprookje. Het lakonieke kommentaar van de editeur luidt: 'Slechts weinig exemplaren bereikten toen de openbaarheid. De onbekende auteur werd gearresteerd, de clichés werden vernietigd, het tijdschrift, waarin deze parodie verscheen, werd meteen verboden'.

Wat is nu de betekenis geweest van deze verzetsliteratuur in Duitsland? Het effect is zeker niet groot geweest.

Tegenover de perfekt werkende propaganda van het Derde Rijk was dit verzet uiterst zwak. Door het regime zelf werd het verzwegen. Echter de mensen, die erbij betrokken waren, hebben er hun leven voor op het spel gezet en voor een groot deel het ook verloren. Men mag dit niet vergeten bij de beoordeling van deze literatuur. Brecht heeft tijdens de emigratie een gedicht geschreven, dat hij heeft opgenomen in de *Svenborger Gedichte*; de titel luidt: 'Besuch bei den verbannten Dichtern'. Nadat een schrijver in zijn droom de hut was binnengegaan van de verbannen schrijvers, werd hij door Ovidius ontvangen. Hij komt in gesprek met schrijvers, die hem allerlei goede raad geven.

> '... Und es nahm ihm der Dante bei Seite
> Und ihn am Armel fassend, murmelte er: 'Diene Verse
> Wimmeln von Fehlern, Freund, bedenk doch
> Wer alles gegen dich ist!' Und Voltaire rief hinüber:
> 'Gib auf den Sou acht, sie hungern dich aus sonst!'
> 'Und misch Späße hinein!' schrie Heine. 'Das hilft nicht'
> Schimpfte der Shakespeare, 'als Jakob kam
> Durfte auch ich nicht mehr schreiben.' - 'Wenn's zum
> Prozeß kommt
> Nimm einen Schurken zum Anwalt!' riet der Euripides
> 'Denn der kennt die Löcher im Netz des Gesetzes.' Das Gelächter
> Dauerte noch, da aus der dunkelsten Ecke
> Kam ein Ruf: 'Du, wissen sie auch
> Deine Verse auswendig? Und die sie wissen
> Werden sie der Verfolgung entrinnen?' - 'Das
> Sind die Vergessenen', sagte der Dante leise
> 'Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet'.
> Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken. Der Ankömmling
> War erblaßt.

Eindnoten:

1. G. van Roon, *Het Duitse verzet tegen Hitler*, Utrecht 1968.
2. zie: W. Breide, 'Die antifaschistische Literatur in Deutschland (1933-1945)' in: *Weimar Beiträge* 16/1970, p. 67-128; W. Emmerich, 'Die Literatur des antifaschistischen Widerstandes', in: *Die Deutsche Literatur im Dritten Reich*, Stuttgart 1977, p. 427-458.

3. zie: E. Kogon, *Der SS-Staat*, München 1974; Ch. Kleßman/F. Pingel, *Gegner des Nationalsozialismus*, Frankfurt 1980.
4. zie: J. Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, Gütersloh 1963; H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963; H. Glaser, *Das Dritte Reich*, Freiburg 1979.
5. zie: E. Loewy, *Literatur unterm Hakenkreuz*, Frankfurt 1962.
6. zie: R. Schnell, *Literarische innere Emigration 1933-1945*, Stuttgart 1976.
7. zie: *Wilderstand statt Anpassung, Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945*, Berlin 1980, vooral p. 42 en 43.
8. W. Krauss, *PLN*, Berlin 1980.

Martin Mooij

Duits verzet buiten het Derde Rijk

Dit vooraf: het wordt geen samenhangend verhaal, meer een willekeurige opsomming van verslagen die ik hoorde en berichten die ik las. Voor de Duitse emigranten van na 1933 waren er geen overwinningen, voorlopig alleen maar nederlagen. Net zoals zoveel politieke vluchtelingen voor en na hen leefden ze tussen resignatie en hoop, tussen passiviteit en nerveuze overijver. Vaak waren ze slechts op jacht naar een levensminimum, naar een bed, wat eten, een beetje geld, de verblijfsvergunning, een 'levensverlof' zoals Günther Anders dat genoemd heeft. Als ze elkaar ergens ontmoetten, kwam het tot politieke disucssies: de enige vorm waarin hun politieke existentie nog uitdrukking vond, aldus Carola Stern in haar monografie over Willy Brandt (Rororo, 1975). Men had er in de eerste jaren geen idee van hoe lang de ballingschap zou duren. 'Ik herinner mij - het moet op een keer tamelijk kort na mijn aankomst in Noorwegen zijn geweest -', heeft Brandt eens verteld, 'dat ik langs een fjord wandelde en de redevoering uit mijn hoofd leerde, die ik na mijn terugkeer in Lübeck wilde houden.' En in het gedicht 'Gedanken über die Dauer des Exils' van Bertolt Brecht kun je onder meer lezen: 'Sla geen spijker in de muur / gooi je jas over de stoel. / Waarom vooruit zorgen voor vier dagen? / Je keert morgen terug.' Maar nog in hetzelfde gedicht waarschuwt hij: 'Zie de spijker in de muur, die je erin hebt geslagen: / Wanneer, denk je, dat je zult terugkeren? / Wil je weten wat je heel diep van binnen gelooft?' En enkele jaren later, in het gedicht '1941' schrijft hij:

> Op de vlucht voor mijn landslieden / Ben ik nu in Finland aangekomen, vrienden / Die ik gisteren niet kende, zorgden voor een paar bedden / In schone kamers. Door de luidspreker / Hoor ik de overwinningsberichten van het schuim. / Nieuwsgierig / Bekijk ik de kaart van dit werelddeel. Hoog boven in Lapland / Naar de Noordelijke IJszee toe / Zie ik nog een kleine deur.

Dan was er de verdeeldheid onder de emigraten. In Oslo bestond een groep Duitse socialisten uit twaalf leden, verdeeld in een 'Brandt-' en 'Anti-Brandt-fractie'. In de SPD-groep in Stockholm sprak men zelfs een tijdlang niet met elkaar. (*Willy Brandt*, Rororo, 1975). De uiterlijke verdeeldheid was daarbij kenmerkend voor de innerlijke gespletenheid. Zoals het onder de vluchtelingen in Scandinavië was, was het ook elders. En toch...

Henk Bruintjes, een beeldend kunstenaar op leeftijd in Rotterdam, herinnert zich dat er in de tijd van de Spaanse Burgeroorlog in zijn huis regelmatig een Duitse vluchteling aan het werk was. Bruintje had in die tijd een klein schildersbedrijfje en op een dag was hij aangesproken door een bode van de Centrale, de arbeidersverzekeringsbank. Hij had een Duitse vriend en of die de schrijfmachine van Bruintjes mocht gebruiken. De naam van de Duitser deed er niet toe, er waren er nog meer in Rotterdam. Ze hadden nummers. Bruintjes vond het allemaal best - hij had toen zelf al een verleden in linkse organisaties - en de Duitser kwam daarna vrijwel dagelijks over de vloer om zijn werk te doen. Na enige tijd zei hij dat hij Fred heette, met kerstmis vertelde hij bij de kerstboom dat hij thuis ook een vrouw en kind had, net als Bruintjes, en dat hij die wel nooit meer zou zien. Nog weer later deelde hij mee dat twee 'nummers' op het Rotterdamse hoofdbureau van politie zelfmoord hadden gepleegd. Ze waren gegrepen bij een razzia in de Loofdakstraat en zouden naar Duitsland worden uitgewezen. Ze hadden nu zelf voor hun einde gezorgd. Voor hun organisatie werkten ook enkele Duitse vrouwen. Een was bij het overbrengen van materiaal naar Duitsland gegrepen en in een concentratiekamp gevangen gezet. Fred is korte tijd later naar Spanje vertrokken. Henk en Gré Bruintjes hebben van daar nog een kaart van hem gehad. Daarna hebben ze niets meer gehoord.

In *Rode Jaren* (Sonde-reeks, 1981) schrijft de Rotterdamse journalist Bertus Schmidt over een organisatie onder leiding van de Duitse communist Ernst Wollweber, die zich was gaan toeleggen op smokkel van anti-fascistische lectuur naar Duitsland en sabotage aan boord van Duitse, Italiaanse en Japanse schepen.

> Aan het hoofd van de organisatie in Nederland en België had Wollweber zijn Nederlandse partijgenoot Joop Schaap aangesteld. Ik kende Schaap al sinds hij in 1931 van Amsterdam naar Rotterdam was verhuisd. Hij was lid van de I.S.H. (Internationale der Seeleute und Hafenarbeiter) en als zodanig vaak in de Internationale Zeeliedenclub aan de Willemskade te vinden, waarvan hij voorzitter was. Over wat hij precies deed viel weinig te zeggen. in kleine kring was bekend dat hij aan het hoofd stond van een groep, die in Rotterdam aankomende Duitse zeelui en Rijnschippers van propagandamateriaal voorzag en daarbij probeerde deze mensen te winnen voor het smokkelen van anti-fascistische lectuur naar Duitsland. Na het uitbreken van de Spaanse Burgeroorlog kwam het tot een nog nauwere samenwerking tussen Schaap en Wollweber. Het zenden van wapens en munitie door de Duitse nazi's en Italiaanse fascisten was een dermate ernstige zaak dat daar iets tegen gedaan moest worden. Er zou geprobeerd moeten worden Duitse, Italiaanse en Japanse schepen, die voor de transporten zorgden, te vernietigen. De internationale haven Rotterdam was een uitstekende plaats om van daar uit sabotage te organiseren.

Wat verder schrijft Schmidt:

> Aanvankelijk gebruikten zij brandbommen, maar die lieten het afweten. Wollweber meende dat explosieven effectiever zouden zijn. Die moesten zo worden afgesteld dat de schepen in de thuishavens zouden ontploffen. De groep zou nu ook in Antwerpen opereren. Daar had ze meer succes. Het Italiaanse stoomschip Boccaccio vloog op 10 november 1937, varende langs de Bretonse kust, in de lucht. Eén opvarende kwam om het leven. In juli 1938 kreeg het Japanse schip Masij Maru zware averij in het Kanaal. Opmerkelijk is het feit dat de organisatie, met haar daden, uitgebreid wordt vermeld in een verslag van de chef der Duitse Veiligheidspolitie en van de Sicherheitsdienst, Heydrich.

Deze schrijft op 10 juni 1940 aan Frick en aan Himmler o.a.:

> Op de bedrijvigheid van deze over geheel Europa vertakte communistische terreurgroepen vallen de voortdurend uitgevoerde daden van sabotage terug, namelijk op zestien Duitse, drie Italiaanse en twee Japanse schepen, waarbij in twee gevallen waardevolle schepen totaal verloren gingen.

Bertus Schmidt ontleent zijn gegevens voor een belangrijk deel aan een scriptie van Hans Dankaart, waaraan hij in 1978 werkte.

Daar blijkt ook uit dat Joop Schaap in 1940 door verraad in handen van de Duitsers is gevallen en in 1943 door de bijl gedood. Er werden in 1940 vele leden van de sabotagegroep gearresteerd. 'Nagenoeg allen kregen in processen in Berlijn de doodstraf.' Over Wollweber, die behalve in Nederland en België, ook nog sabotagegroepen leidde in Duitsland, Noorwegen, Zweden, Denemarken, Frankrijk en de Baltische landen, weet Dankaart - aldus Schmidt - mee te delen dat deze zich bij de bezetting van Denemarken terugtrok in Zweden. Daar werd hij in 1940 gearresteerd en tot drie jaar dwangarbeid veroordeeld. Moskou reageerde daarop met hem het Sowjet-staatsburgerschap aan te bieden en Wollweber kon daarna naar Rusland vertrekken, waar hij tot 1945 bleef. In de DDR vervulde hij vanaf 1949 - het oprichtingsjaar van deze republiek - belangrijke regeringsfuncties tot hij in 1958 als minister voor de staatsveiligheid werd ontslagen. Hij overleed in 1967.

Enkele jaren geleden stierf de Rotterdamse communist en actievoerder Gerrit Sterkman. 'Ome Gerrit', zoals hij bij iedereen in het Oude Westen bekend stond, vertelde mij eens over een Duitse geestverwant, die in de jaren voor de oorlog een poosje bij hem in huis was geweest. Ook die was naar Spanje vertrokken, had niets meer van zich laten horen en Sterkman wist niet beter of deze Duitser was aan het Spaanse front gevallen. Tot de vrouw van Sterkman na de oorlog eens terugkwam van een congres in Oost-Berlijn en zei dat hij de groeten moest hebben van minister H. Gerrit kende geen minister, maar het werd hem al gauw duidelijk dat het zijn vroegere gast was, die het in de Burgeroorlog tot generaal had gebracht.

Sam en Rebecca Osnowitz uit Antwerpen vertelden mij meer dan eens over hun betrokkenheid bij anti-nazistische activiteiten in Antwerpen. Ook zij hadden voortdurend contact met Duitse vluchtelingen en ook zij probeerden, samen met anderen, voorlichtingsmateriaal in handen te spelen van Duitse schepelingen. Ook zij hadden zich in dienst gesteld van de strijd tegen het fascisme. Toen de Duitsers in 1940 België bezetten, wisten zij na heel veel omwegen Lissabon te bereiken, konden naar Engeland ontkomen en werkten daar in de oorlogsjaren in de Engelse industrie. Een van hun zoons werd als geallieerd vlieger bij een luchtaanval boven Berlijn neergeschoten.

Het ging niet altijd zo goed georganiseerd. Bij de werkloze Rotterdamse arbeider Bertus Meijer woonde maandenlang Harry Domela, de pseudo-prins van Pruisen. In het gezin Meijer verbleef ook, gedurende nog veel langere tijd, de al even berooide Freek van Leeuwen. Domela, gedurende enige tijd in Duitsland door een deel van het publiek bejubeld als 'der falsche Prinz von Preussen', probeerde als vluchteling in Nederland nog een stuk droog brood te verdienen met de verkoop van een restant partijtje van zijn boek *Van paria tot prins van Pruisen.* Aan dit bestaan in de ballingschap was niets heldhaftigs.

Daarna is Domela naar Antwerpen vertrokken (waar intussen ook Van Leeuwen woonde) en nog weer wat later met Jef Last naar Spanje. Freek van Leeuwen ontmoette in Antwerpen ook Harry Schulze-Wilde, een vroegere secretaris van Theodor Plievier, en andere Duitsers: joden, socialisten, communisten, homosexuelen. In *De deur op een kier* (BZZTôH, 1981) zegt hij over die ontmoetingen in Antwerpen:

> Ja, het merendeel van al deze vluchtelingen zal wel een min of meer wettige bron van inkomsten hebben gehad. Maar de criminaliteit nam in die vooroorlogse jaren onrustbarend toe. En bij iedere inbraak, bij iedere overval hetze de fascistische en semi-fascistische pers: De vreemdelingen.

> Dat was heel discreet uitgedrukt. Bedoeld was: De Joden. Ik leefde in die tijd als een emigrant onder emigranten. Mijn enige vrienden in die tijd waren Joodse, communistische of socialistische emigranten. Het waren niet allen bonafide emigranten. Daar was bijvoorbeeld Emil, blond, onberispelijk Arisch en goedburgerlijk. Eigenlijk was er voor hem geen bijzondere reden geweest Duitsland te verlaten, alleen, om in de tegenwoordige terminologie te spreken: Hij verkoos de vrijheid. Kappersbediende was hij, daarom noemden we hem Kubinke.
> Daar was Hermann uit Hamburg. Hij was al een paar keer wegens zedendelicten gearresteerd en viel nu onder de sterilisatiewetten. Gewillig had hij zich naar de kliniek begeven om de ingreep te laten verrichten, maar eenmaal daar hoorde hij bij toeval dat hij zou worden gecastreerd. Dat was, meende hij, omdat hij vroeger bij de communistische partij was geweest en omdat zijn moeder, naar hij zei, een vriendin van de vader van Thälmann was geweest. Hals over kop was hij toen de kliniek ontvlucht en met achterlating van vrouw en kinderen naar België ontkomen. Nu leefde hij met en van een Pools dienstmeisje, bedelarij en kruimeldiefstallen.
> Daar was Paul, vroeger medisch student en actief communistisch partijlid naar hij beweerde. Nu was hij de beschermer van een Joods meisje uit Berlijn en ging op zijn beurt zelf auf den Strich om een uit Aken uit een opvoedingsgesticht ontvlucht zestienjarig vriendje te kunnen onderhouden.
> Er waren ook anderen: Eerlijke, eenvoudige arbeidersjongens uit de communistische of socialistische jeugd, die evenals de kappersbediende Kubinke in ernst probeerden op een eerlijke wijze in hun levensonderhoud te voorzien, maar slechts een enkele slaagde daarin. Zij hadden geen verblijfsvergunning, zij hadden geen arbeidsvergunning, veelal geen onderdak en wat zij aan goede kleren of waardeobjecten hadden gehad, was reeds lang verkocht of verkwanseld. En ook in België liep het aantal werklozen in de honderdduizenden.
> Daar was Gustav. Maandenlang mocht hij model staan op de Academie voor Beeldende Kunsten en verdiende zijn twintig francs per dag. Een ander was dankbaar dat hij onderkomst vond als huisknecht in het een of andere logement tegen kost en inwoning en een schamel zakcentje voor sigaretten. Een enkele begenadigde, die een vak verstond, slaagde erin hier of daar een karweitje op te knappen, ver beneden de normale prijs, maar het merendeel zwierf rond, zonder steun, afhankelijk van de soepkeuken en de liefdadigheid.

Van Leeuwen woonde in Antwerpen aanvankelijk in de Jodenbuurt, maar al gauw verhuisde hij.

> De eerste en voornaamste reden was dat de Jodenbuurt de laatste maanden herhaaldelijk op ongewenste vreemdelingen werd uitgekamd. Het aantal emigranten, dat hier illegaal verbleef, nam met de dag toe. Soms meerdere keren per week hield de politie een razzia. Dat gebeurde meestal in de vroege morgenuren. Nauwelijks ingeslapen werd men uit zijn bed geklopt. Voor mij had dat verder geen gevolgen. Mijn papieren waren safe en ik had een geldige verblijfsvergunning, maar verschillenden van mijn medebewoners en van mijn tijdelijke logé's waren minder gelukkig en werden dan meegenomen om naar Merxplas te worden afgeschoven.

Van een groot en effectief verzet tegen de nazi's kon in zo'n omgeving al geen sprake zijn. Er viel niet veel meer te redden dan het vege lijf.

In Nederland was het al niet zo heel veel anders. Hier zou een Internationales Jugendbüro worden opgericht. Willy Brandt schreef daarover:

> Aber die Gründungskonferenz, die im Februar 1934 in Laaren stattfand, wurde von der holländischen Polizei aufgelöst. Vier meiner deutschen Freunde wurden gefesselt an die Gestapo ausgeliefert. Ich selbst kam mit Hilfe norwegischer Freunde und Papiere glimflich davon. Wir landeten nur im Amsterdamer Polizeigefängnis und wurden nach Belgien abgeschoben. Die so unglücklich begonnene Konferenz wurde angeblich in Lille, tatsächlich aber in Brüssel

> fortgesetzt.

In dit geval ging het om politiek zeer bewuste en goed georganiseerde mensen. Maar ook hun pogingen om tot een centrum voor socialistische eenheid te komen, mislukten. Voor Willy Brandt bleek het noodzakelijk voor een periode van enkele maanden terug te keren naar Duitsland. Dat kon alleen maar illegaal en niet zonder gevaar.

> De tweede helft van het jaar 1936 bracht ik in Berlijn door. Ik had een kamer gehuurd bij een vriendelijke mevrouw Hamel aan de Kurfürstendamm 20, als Noors student Gunnar Gaasland gecamoufleerd en voorzien van een pas op die naam. Ik was verzocht mij ter beschikking te stellen van onze Berlijnse verzetsorganisatie en ik had er geen spijt van de Duitse werkelijkheid in het 'Derde Rijk' rechtstreeks mee te kunnen beleven. Dit wil ik echter niet verhelen: Ik was niet vrij van angst toen ik met de nachttrein van Parijs naar Berlijn reisde, of eerder al, toen ik uit Gedser in Warnemünde het land binnen was gekomen. Het werk in Berlijn, dat zich altijd nog over honderden politieke vrienden uitstrekte, bleef wat de praktische uitwerking ervan betreft natuurlijk erg begrensd... Natuurlijk moest ik heel eenvoudig leven, maar het deed je plezier er achter te komen waar je 's middags voor weinig geld uitgebreid kon eten. De ochtenden in de Preussische Staatsbibliothek en verschillende avonden bij de Philharmoniker waren voor mij erg belangrijk.

(*Willy Brandt*, Rororo, 1975).

Een ander geval. In 1966 maakte ik eens een stuk over H. Wielek. Daar schreef ik toen o.a. in: In het voorjaar van 1933 vestigde hij zich in Amsterdam en daartoe bestond inderdaad enige aanleiding. Reeds vóór de machtsovername hadden de Duitse nazi's deze joodse 'kulturbolschwistische' dichter Willie Kweksilber - de echte naam van H. Wielek - gesignaleerd, die met zijn kunst hun arische en germaanse aether verontreinigde. Voor de jonge kunstenaar stond het intussen vast dat de nieuwe machthebbers met hun na de Rijksdagbrand - waarmee hij uiteraard niets te maken had - verkregen volmachten niet vriendelijker over hem zouden denken en het was inderdaad zeer verstandig van hem naar Nederland uit te wijken. Dat kon toen nog. Nu moet men niet denken dat de Nederlandse regering in die dagen bijzonder gastvrij was. Men had de Duitse vluchtelingen liever niet dan wel, zeker, wanneer zij onbemiddeld waren. Bovendien bestond er nog een bepaald ontzag en respect voor het nabuurland, waar het nu plotseling zoveel beter ging. Voor lastige en weerbarstige elementen was er voldoende plaats in de concentratiekampen, voor zover ze al niet meteen werden doodgeslagen.

(...) Men mag rustig aannemen dat de eerste jaren voor Wielek niet altijd even gemakkelijk waren. En toch behoorde hij nog tot de min of meer gelukkigen. Hij kreeg steun van de Nederlandse socialisten. Hij voelde zich thuis in de kringen van de sociaal-democraten. Voor hem kon nog voor een bepaalde werkgelegenheid worden gezorgd. Voor vele anderen was dat al veel moeilijker. Soms werden zij uitgewezen. Dan moesten zij terug naar Duitsland. Wat hen daar te wachten stond, laat zich thans makkelijk raden. Toen heetten de berichten daarover nog gruwelsprookjes en werd zelfs de tewerkstelling van Nederlandse werklozen in de Duitse oorlogsindustrie nog van officiële zijde gestimuleerd. Voor de Duitse emigranten bleef vaak de dreiging te worden uitgewezen. Zo ook voor de ouders van Wielek. Pas na de interpelatie door de socialist Drees - de latere minister-president - mochten ze in Nederland blijven. Dat was na een poging tot zelfmoord door de oude heer Kweksilber.

(...) Ik noemde Wielek nog één der gelukkigen. Dat was hij ook, wanneer we iets meer weten van het lot van de andere ballingen. Zelf heeft hij er in de jaren voor de oorlog een aantal korte schetsen over geschreven, die toen in het literaire maandblad De Stem werden opgenomen. Zij zijn nog steeds tekenend voor de toenmalige situatie. Men vindt er de problemen van de eenzaamheid in terug: de ellende van de man, die te trots is om hulp te kunnen aanvaarden; de verlorenheid van hen, die uit de geborgenheid van hun veilig bestaan werden gestoten; het werk, dat niet meer kon worden voortgezet; de meubeltjes en de woning, die moesten worden achtergelaten. Ze wilden zich niet opdringen, deze vluchtelingen. Zij bezochten hun relaties en vrienden pas dan als die al hadden gegeten.

Er was ook nog de angst voor provocateurs en verraders. Dit laatste was een persoonlijke ervaring van H. Wielek. In zijn jeugd in Duitsland had hij vaak samengewerkt met een oudere vriend. Het was een heel fijne relatie geweest, die veel voor de jonge Kweksilber had betekend. Nu zou die vriend naar Amsterdam komen. Vóór 1933 was hij een belangrijk man in de Duitse jeugd- en vakbeweging. Wielek verheugde zich op het weerzien, hij had nooit goed begrepen waarom die man ook niet was gevlucht. Beter geïnformeerde vrienden moesten hem waarschuwen. Het gevaar bestond dat de vriend een provocateur was. Het vermoeden bleek juist. De jonge Wielek was er kapot van. Na de oorlog wist de man zich weer een belangrijke functie te verwerven in de Bondsrepubliek. Hij had een arm verloren. Bij een auto-ongeluk of zo, in ieder geval niet in een concentratiekamp of het verzet. Wielek heeft het nooit over zijn hart kunnen verkrijgen het verleden van die man in de openbaarheid te brengen.

In de meidagen van '40 heeft Wielek geprobeerd naar Engeland uit te wijken. Dat ging niet meer en hij is in Amsterdam gebleven. Het was moeilijk. Hij werd niet alleen als jood gezocht, maar ook als politiek vluchteling. In de onderduik heeft hij nog werk gedaan voor de illegaliteit. Voor hem was dat ook beter, omdat hij daarin tevens afleiding en vermindering van spanning vond in zijn hachelijke situatie. Kort na de oorlog verscheen zijn boek *De oorlog die Hitler won*, zijn afrekening met het verleden.

In 1966 verscheen het *Spanisches Kriegstagebuch* van Alfred Kantorowicz, een oudemigrant, die in 1957 weer van Oost-naar West-Duitsland vluchtte. Hij had het trouwens al eerder met zijn partij aan de stok gehad. Kantorowicz was in december 1936 naar Madrid gegaan. In Valencia had André Malraux hem al gewaarschuwd niet naar de centrale van de Internationale Brigade in Albacete te reizen, omdat het er daar toen al heel bureaucratisch aan toeging. Het was beter direct naar de hoofdstad te gaan, waar de Russische Prawda-correspondent Micail Kolzow in bepaalde gevallen nog wel iets kon doen. Kantorowicz kende hem uit Parijs, waar hij Duitse communisten nogal eens had beschermd tegen de partijbureaucratie. Het heeft overigens heel lang geduurd voordat Kanto, zoals zijn vrienden hem noemden, werkelijk kon deelnemen aan de gevechten. Hij mocht schrijven voor frontkranten en ook wel als correspondent voor andere, maar het heeft lang geduurd voor hij daadwerkelijk met de wapens in de hand werd ingezet. Hij heeft bovendien lange tijd deel uitgemaakt van een brigade aan een minder belangrijk front. Kantorowicz zag overigens wel in dat niet iedereen vóór Madrid kon vechten.

Misschien heeft de betrekkelijke rust ertoe bijgedragen dat hij zich een duidelijker beeld kon vormen van de werkelijke verhoudingen in Spanje. Hij heeft veel gesproken met soldaten, officieren en commissarissen. Vooral wat de Duitse communisten betreft, bleek hij goed geïnformeerd. Hij vermeldt bijvoorbeeld dat van de 15.000 Duitsers, die aan de kant van de republiek vochten, na de Burgeroorlog en na het verblijf in de kampen in Spanje en Zuid-Frankrijk nog slechts 5000 man in leven was. Hij herinnert er ook aan dat in zijn brigade van ongeveer vierhonderd vrijwilligers maar acht intellectuelen voorkwamen. Deze verhouding was nog niet eens zo ongunstig, want in andere afdelingen telde men op de honderd boeren en arbeiders slechts één academicus. Voor Kantorowicz was dit zowel een frapperende als vertroostende vaststelling, want: ‘Eén arbeider op honderd intellectuelen in de café's van Parijs - één intellectueel op de honderd arbeiders aan de fronten van Spanje.’ In Parijs had men vaak de indruk dat alle emigranten intellectuelen waren.

De Duitsers in Spanje onderscheidden zich in menig opzicht van de vrijwilligers van andere nationaliteiten. Voor een Franse deelnemer was het bijvoorbeeld goed mogelijk na een bepaalde tijd terug te keren naar zijn woonplaats. Voor de Duitsers was dit zonder meer een onmogelijkheid. Hun lot was onverbrekelijk verbonden met dat van de Spaanse republiek. Het was van de Spaanse fascisten dan ook bijzonder dom toen zij boven de fronten in het Duits gestelde pamfletten lieten afwerpen met de opwekking aan de vrijwilligers te deserteren. Franco zou hen dan een vrijgeleide naar hun vaderland garanderen. Voor de Duitsers zou dit niets anders hebben betekend dan een creperen in nazi-concentratiekampen. Meer dan de anderen nog vochten zij met de rug tegen de muur.

De Duitse emigrant Erich Arendt, die bij het uitbreken van de Burgeroorlog al op Mallorca verbleef, vertelde in een gesprek over zijn leven en werk aan Dr. Manfred Schlösser onder meer:

> Mallorca was onmiddellijk in fascistische handen, de clerus werkte er nauw mee samen. De priesters hadden tegen de bevolking gezegd dat als de roden zouden komen, ze de priesters als vlees zouden verkopen. De boeren geloofden dat. Wij moesten opnieuw aan vluchten denken. We waren met 2000 republikeinen tegen 8000 zwaar bewapende fascisten. We kwamen eerst in Italië terecht. Via de Franse consul in Genève kon ik met een smoes aan een transitvisum komen. In Barcelona heb ik mij aangemeld bij de 27e divisie van de Catalaanse vrijheidsstrijders. Ik was geen frontsoldaat, ik had alleen maar een handgranaat bij me voor het geval dat ik in handen van de fascisten zou vallen. Ik wilde over de Burgeroorlog schrijven en ik heb toen ook een ‘vliegende bibliotheek’ georganiseerd. Ik pakte een stapel boeken, liet mij door een vrachtwagen meenemen en bracht de boeken naar de strijders aan het front. Daar had ik geen opdracht voor, ik had ook alleen maar Spaanse boeken.
> Na de nederlaag in Spanje ging Arendt naar Frankrijk:
> Wij zijn met een camion van de Quakers over de Pyreneeën gevlucht. We leefden van de hand in de tand, maar het was bijna idyllisch. In Zuid-Frankrijk werden we in een concentratiekamp opgesloten, maar dat was iets anders dan er nu onder verstaan wordt. We moesten schepen lossen in de haven van Bordeaux, maar daarvoor voelde ik mij niet geschapen. Ik verstopte me en bracht de tijd door met lezen. Toen de Nazi's naar Zuid-Frankrijk
> kwamen, zorgde een Franse onderofficier ervoor dat wij konden ontsnappen. Ik wilde naar Toulouse maar die hele stad was één onheilspellend beeld van de exodus van tienduizenden. Overal hingen er briefjes aan de bomen, de muren, de hekken met boodschappen en inlichtingen voor mensen, die zoek waren en voor uit elkaar geraakte gezinnen. Ik ben teruggegaan naar Bordeaux. Via Anna Seghers heb ik ook mijn vrouw teruggevonden.

Arendt ging verder naar Zuid-Amerika, hij behoorde tot de gelukkigen:

> Wij hebben kans gezien naar Zuid-Amerika te gaan. Op Curaçao werden wij door de Engelsen van boord gehaald en als Spanje-strijders in de gevangenis gezet. Maar het was een vrolijke gevangenis. We kregen er

wijn en champagne en fruit. Toen werden wij naar Trinidad overgebracht, naar een kamp. Fantastische barakken en voortreffelijke maaltijden. De kok, een vroeger nazi, was gek op kuikens. Hij hield ze 's nachts warm onder zijn rode baard. Een krankzinnig kampleven. Na zes weken kreeg ik een officieel viusm naar Columbia. Daar bouwden de nazi's in het oerwoud in het geheim vliegvelden. Ze hadden daar hun relaties met Duitse kapitalisten, koffieplanters. Wij bouwden er een inlichtingendienst op voor de Amerikanen en Engelsen.

Een anecdote tussendoor. Bij een bombardement op een woonwijk in Rotterdam werd ook het pakhuis van Henk Bruintjes getroffen. Hij werd gewaarschuwd en ging eens kijken. Alles lag in puin, er viel niets meer te redden. Ook de boeken niet, die hij er verborgen had. Op een neergestorte balk stond een boek recht overeind. Het was het *Bruinboek van de Hitler-terreur.*

De onderwijzer Walter Schulze werd eind 1931 in Braunschweig ontslagen. Dat was toen die stad ‘bruin’ werd, meer dan een jaar voor de machtsovername dus. Schulze ging naar de Freie und Hansestadt Hamburg, daar had hij nog tot 1936 werk, men durfde er meer. Daarna vertrok hij naar Denemarken. Na de bezetting van dat land moest hij toch in dienst van de Duitse Wehrmacht. Hij bleef echter zijn Deense contacten behouden en nam ook deel aan de Deense illegaliteit. Als socialist verspreidde hij er ook brieven van Rosa Luxemburg, in het Deens en het Duits. Die had hij nog in een Deense boekhandel gevonden.

Walter Schulze deed als Duits soldaat belangrijk ondergronds werk, liep grote risico's. Zelf is hij over dat laatste altijd wat terughoudender geweest. Zijn vertrouwen in de Denen was erg groot. Dat moet omgekeerd ook zo zijn geweest, want onmiddellijk na de oorlog, werd hij belast met de leiding van de geestelijke verzorging in de kampen voor krijgsgevangen Duitse soldaten in Denemarken. Schulze kreeg ook te maken met de zuiveringen in Duitsland en heel lang is het zijn vaste overtuiging geweest dat men die zuiveringen eigenlijk helemaal in Duitse handen had moeten laten. De geallieerden waren naar zijn mening te gul met ‘Persil-Scheine’, ze waren ook te naïef. Een keer werd er een heel mooi en verbaasd meisje binnengebracht. Ze wist niet waarom ze werd vastgehouden, het moest een vergissing zijn. Ze had in een kamp gezeten. Een geallieerde officier, die haar verhoorde, was al meteen overtuigd van haar onschuld. Toen vroeg Schulze of hij ook nog enige vragen mocht stellen. De vrouw viel door de mand, ze had wel degelijk in een kamp gewerkt - niet als een gevangene.

Walter Schulze heeft na de oorlog, toen hij inspecteur van het onderwijs was geworden in Nedersaksen, de Internationaler Arbeitskreis Sonnenberg opgericht. Dat zat zo: In Oost-Duitsland was na de capitulatie van het Derde Rijk een groot deel van de onderwijzers en leraren ontslagen, omdat ze fout waren geweest. Men wilde de scholen en leerlingen niet meer aan deze mensen toevertrouwen. Men werkte nog liever aanvankelijk met moeders voor de klas. Verder probeerde men zo snel mogelijk nieuwe leerkrachten op te leiden. Ik heb ook wel vrienden gehad, die in Oost-Berlijn als hulponderwijzer voor de klas hebben gestaan.

In West-Duitsland was dat niet zo, maar ook daar moesten de scholen weer zo vlug mogelijk beginnen. Schulze vond er in zijn gebied het volgende op: Hij liet in de vacanties onderwijzers en leraren uit Denemarken komen om in een conferentieoord hun Duitse collega's te scholen in democratie. Het Internationales Haus Sonnenberg in de Harz is in de loop der jaren een grote internationale ontmoetingsplaats geworden met gasten uit veel meer dan honderd landen, maar ik ben er Jef Last nog altijd dankbaar voor dat hij mij met Walter Schulze in contact heeft gebracht.

Robert Wolfgang Schnell was vóór de oorlog al een jonge acteur en operazanger. In de jaren '60 heb ik hem leren kennen als acteur, schrijver, dichter en graficus. Hij was met Günter Bruno Fuchs en Günther Anlauf een oprichter van de galerie Die Zinke in Berlijn. Schnell was tijdens de Duitse bezetting van Nederland verbonden aan een Duits fronttheater (of zoiets) in Scheveningen. Hij was anti-nazi en op zeker ogenblik deed hij wat hij moest doen; hij deserteerde. Vanuit een portiek in Den

Haag had hij gezien hoe landgenoten van hem joodse burgers uit hun huizen sleepten. Wolfgang Robert Schnell dook onder, ook hij had illegale contacten en na 1945 heeft hij in Duitsland, vooral in Berlijn, meegewerkt aan een nieuwe geestelijke opbouw. Hij heeft een bescheiden, maar mooi literair oeuvre opgebouwd. Een roman over zijn jeugd, *In de leer bij de meid*, is ook in het Nederlands verschenen (vert. Jaap Walvis, De Bezige Bij). Als acteur heb ik hem vooral bewonderd in stukken van Peter Handke en Heiner Müller. Schnell is tot op heden bestuurslid van het Künstlerhaus Bethanien in Berlijn (Kreuzberg).

HOE iemand tot verzet kon komen

Wolfdietrich Schnurre schrijft in zijn *Was ich für mein Leben gern tue:*

> Ik geloof dat ik op de maar al te bekende vraag over het recht van spreken van de schrijver in de politiek tot nu toe veel te pathetisch heb geantwoord. Dat kon toch heel wat duidelijker gezegd worden: met een heel eenvoudige formulering nog wel, ik kan mijn recht van spreken terugbrengen tot een handvol autobiografische gegevens. Het is alleen maar een kwestie van oplepelen. Laat ik het zo zeggen: ik ben in 1920 geboren. Toen ik zes was, heb ik in de Oostenrijkse Alpen voor het eerst het lied 'Hakenkreuz am Stahlhelm' gehoord.
> Het werd dreunend door twee mannen met puttees en loden mantels in de bergen gezongen en de echo dreunde mee. Een jaar later leerde ik Pinkus Grünbaum kennen, met wie ik bevriend bleef tot we hem en zijn familie naar het kerkhof moesten brengen. Ik was acht toen ik op een socialistische school kwam. Daar hadden we een schoolparlement en leerden ze ons wat democratie was. Op mijn elfde was Karlchen Munkacz mijn vriend, een zigeunerjongen die marmotjes kon africhten als de beste. Toen wij vier maanden met elkaar omgingen, zag ik hoe de SS de bonte woonwagens met hun vrachtauto's wegsleepten. Toen ik dertien was, werden onze leraren gearresteerd; de rector is in het kamp overleden. In hetzelfde jaar werd er in Berlijn geschoten; er waren toen eenenvijftig doden in de verkiezingsstrijd, twee van hen hebben we gezien; om hun bloed van het plaveisel te spuiten is de brandweer bijna drie kwartier bezig geweest. En ik heb ook het vuur gezien dat twee maanden later op de Opernplatz brandde; daar vlogen dezelfde boeken die ook thuis op de boekenplank stonden. In 1934 moesten de doden echter voor ons verborgen blijven; wij hebben bij de kazernesin Lichterfelde alleen maar de salvo's van de executiepeletons gehoord. Maar Heini wist er desondanks alles van: in de Rote Fackel stond het haarfijn beschreven.
>
> Op mijn vijftiende heb ik tussen een twaalftal glimmende laarzen zes ruggen gezien; die bogen zich voorover op blauwe geaderde handen, die tandenborstels vasthielden.
> Dat zijn joodse burgers geweest, die voor de synagoge de straat schoon moesten vegen.
> Drie jaar later vonden wij de verkoolde thoraschrijn in het puin. En ik heb toen 's avonds ook de vluchtig opgebaarde familie Grünbaum gezien. Toen wij ze naar het kerkhof brachten, zei de rabbijn dat zij niet de enigen waren.
> Een jaar later, ik was intussen negentien, hebben wij de Poolse slagvelden van lijken gezuiverd. We hadden gummiehandschoenen aan en waren wit van de kalk, die wij strooiden.

Ik was twintig toen wij leerden met de bajonet op het geweer in een vrij zwevende zandzak te steken. Om die zak heen liep een horizontale streep, die de gordellijn aangaf; enkele genummerde kringen daarboven en daaronder duidden aan waar je het beste kon steken. Toen ik eenentwintig was, zag ik in een dorp in de Oekraïne een jongen met zomersproeten aan de dakgoot hangen. ‘Partizaan’ stond er

> in keurig blokschrift op het kartonnetje dat ze hem hadden omgehangen.
>
> Ik was tweeëntwintig, toen hoorde ik in de gevangenis van Lemberg een prachtige tenor: een Duitse soldaat; die had zich bij een Russin verstopt en hij zong nog toen ze hem al tegen de muur hadden gezet. In 1943, midden in de winter ten zuidoosten van Charkow dacht ik dat ik gek werd. De Sowjets drongen toen met vlammenwerpers in onze stellingen door. Heini wilde overlopen; hij rende recht op het vuur in. In het voorjaar daarop heb ik in een strafcompagnie mijnen moeten ruimen. Wij hadden daarvoor geen materiaal. Wij vingen kippen en honden, die joegen wij voor ons uit.
>
> En in maart '45, toen ik op een bedauwde ochtend in gestolen burgerkleren ten westen van Küstrin behoedzaam van boerderij naar boerderij sloop, heb ik voor het eerst ook begrepen wat vrede zou kunnen zijn. Ik geloof dat dit voldoende is om over politiek een mening te hebben; een zeker recht van spreken zou men in ieder geval reeds uit deze gegevens kunnen afleiden.

Het blijft een keuze. Niet alle hier beschreven Duitsers hebben zich direct met het verzet beziggehouden. Wat is soms ook verzet? Van Wolfgang Borchert weten we dat hij een kootje van een vinger af schoot om niet te hoeven vechten. Een Beierse arbeider, Max Nauer, die zijn leven lang gehoorzaamde en die nu aan het eind van zijn jaren een bestseller over dat leven publiceerde, zegt dat hij tijdens de oorlog in Parijs aan een executie heeft deelgenomen. Hij heeft toen met losse flodders geschoten. Eén ding stond toen voor hem vast: hij, die nog nooit nee had gezegd, zou dit nooit meer doen, ook al zou het hem zijn leven moeten kosten. Ik ben geneigd hem te geloven.

Ik had graag nog over Theodor Plievier geschreven, die het met andere Duitse emigranten in de Sowjet-Unie heel erg moeilijk kreeg en nog maar net aan de vervolgingen van Stalin kon ontkomen. Ik had er graag nog iets over Klaus Mann aan toegevoegd, die als Amerikaans officier meehielp Duitsland te bevrijden en die na de oorlog de Europese kunstenaars en intellectuelen heeft opgeroepen collectief zelfmoord te plegen, omdat dit continent tussen de blokken Amerika en Sowjet-Rusland verpletterd dreigde te worden. Klaus Mann heeft de daad bij het woord gevoegd. Waar hij voor vreesde, lijkt trouwens vaak angstwekkend nabij. Ernst Toller, mijn held, had ik zeker moeten noemen, evenals al die andere schrijvende emigranten, die na de bevrijding niet meer konden terugkeren naar Duitsland.

Altstoff
Gau

Foto: Landesbildstelle Berlin.

Ook zij hebben, al was dat soms alleen maar met hun pen, meegewerkt aan het verzet en bijgedragen tot de val van het Derde Rijk.

Er is ook een ander verzet geweest: uit het leger en uit de kerken. Hier voor mij ligt een boek: *20 Juli 1944*, uitgegeven door de Bundeszentrale für politische Bildung in Bonn. Het is boordevol indrukwekkend informatiemateriaal, niet alleen over de oppositie van de kant van de officieren. Er wordt ook aandacht besteed aan het politieke verzet, aan herderlijke schrijvers uit de kerken, het verzet onder de studenten, iedereen kent immers ook Die weisse Rose of hoort die tenminste te kennen.

Ik heb niet meer dan een keuze gemaakt. Er zou alle aanleiding geweest zijn deze pagina's te wijden aan Kurt Gerstein, die het allerergste heeft willen tegenhouden en die daarvoor zelfs bij de Paus onvoldoende gehoor vond. Er zouden evenveel redenen geweest zijn Die rote Kapelle en de kortelings overleden Trepper te behandelen, die zo'n knappe inlichtingendienst voor de Sowjets hadden opgebouwd dat men in Moskou na de oorlog vond dat Trepper wel eens teveel eer zou kunnen krijgen. Er zou over hun allen heel veel te zeggen zijn.

Waar het op neerkomt: Er is Duits verzet geweest tegen het nazisme, ook toen dat voor vele Duitsers in het eigen land niet meer mogelijk was. Soms zijn ze er als emigranten in het buitenland mee door gegaan. Dat was dan omdat zij niet anders konden. Soms ook konden ze alleen maar weg zijn uit Duitsland. Al met al vormden zij een kleine minderheid. Laten we eerlijk zijn: in de bezette landen van Europa waren het ook maar minderheden, die tot verzet overgingen. Ik heb dit keer vooral minder bekende gevallen uit het Duitse verzet gekozen.

Charles Vergeer
Brieven van A. Roland Holst III

In de zomer van 1925 zijn R.N. Roland Holst en zijn vrouw Jet op vacantie te Bellevue bij Parijs. Zij krijgen daar bezoek van hun neef Jany, Arthur van Schendel en de schilder Jan Pollones. Gezamenlijk wordt verslag gegeven aan Annie van Schendel-de Boers die met de kinderen, Ken en Sjeu, in Italië is. Hoewel het briefje van elke letterkundige waarde verstoken is, en ook de mededeling over het op handen zijnde huwelijk niet serieus is gemeend, is het aardig genoeg om als ouverture te dienen.

XV
R.N. Roland Holst, J. Pollones, A. Roland Holst en Henriette Roland Holst aan Annie van Schendel-de Boers

(Poststempel: Bellevue S. et O. II.V.1925)

Zondagmiddag

Lieve Anna,

Terwijl de andere mannen nog aan 't pimpelen zijn begin ik je vast een briefje te schrijven, wij zitten hier op 't terrasje van een alleraardigst Hotelletje vlakbij Parijs en toch buiten, en Arthur, Jany en Pollones hebben wij vandaag te spelen gevraagd, wij hebben een mooie wandeling door 't bosch van Meudon gemaakt, en zij zijn erg zoet geweest, heelemaal niet gejengeld en erg gehoorzaam, neen 't moet erkend worden Sjeu en Kennie hebben Arthur best opgevoed, 't is een zoete jongen, zeg hen dat maar.

Jet en ik logeeren hier, maar wij gaan natuurlijk geregeld naar Parijs, maar wij zijn nu al weer over de helft van 't gezellige weekje heen. 't Is vandaag ook voor 't eerst voorjaarsachtig en zonnig, tot nu toe was 't hier nog steeds Hollandsch guur. Wat is 't jammer dat je er niet bij bent, wat zou dat nu gezellig zijn. Nu schei ik uit want Pollones brandt van verlangen om nu in versvorm aan je door te gaan

dag Rik

Veel liefs aan de kinderen van ons allen!

Beste mevrouw, Graag zou ik dichten over onze genoeglijke dagen, maar het is misschien beter te zwijgen over de verrichtingen van twee Hollandsche jongens in Parijs. Uw man animeert mij weer verleidelijk nog eens naar Italië te gaan en dan zullen wij alles opbiechten.

Hartelijke groeten ook aan Kennie en Sjeu

Pollones.

Beste Annie,

Verder dan Parijs heb ik 't helaas niet kunnen brengen: Nijhoff heeft je misschien wel verteld van mijn reispech en voorloopig heb ik de moed opgegeven naar Italië te komen, maar als je 'n aardig en bescheiden Palazzo vrij ziet staan moet je 't toch maar voor mij huren want Arthur werkt hier weer aan mijn a.s. huwelijk en ik vrees, dat zijn bemoeiingen zullen slagen, en dan kom ik in zijn buurt wonen opdat hij voor de gevolgen opdraaie. Dus misschien tot gauw na mijn honey-moon.

Hart. gr., ook aan Ken en Sjeu.

van je Jany.

Lieve Annie, Het is heel gezellig Arthur hier bij ons te hebben en van jullie veel te hooren. - Wij hebben hem nu overtuigd dat de 'noorder lente' ook wel bekoring heeft, Veel liefs van Jet.

Daarna ontbreken voor lange tijd berichten. De volgende brief had die van Arthur van Schendel aan A. Roland Holst moeten zijn d.d. 6 februari 1927, maar ook deze is verdwenen. Ook hier moet ik volstaan met te citeren wat F.W. van Heerikhuizen eruit meedeelt, op bladzijde 213 van zijn dissertatie, want hij is de laatste die deze brief, in 1960 nog, zag. 'Roland Holst had hem *De Afspraak* en *De Wilde Kim* toegezonden, die hij beide reeds bleek te hebben. "*De Afspraak* had ik toevallig weer gelezen in de uitgave van Stols" heet het hier.' Meer komen we niet te weten, tenzij deze brief nog weer eens teruggevonden zou worden.

Ook over Roland Holst komen we maar weinig te weten. 20 Januari 1929 schrijft zijn oom over hem: 'Vannacht logeerde Jany hier, hij is gezellig en lijkt evenwichtig, maar hij verbergt zich zoo, dat je er niet gauw achterkomt hoe of hij 't heeft.'

Bijna een jaar later is er pas weer een bericht over de dichter. Holst en zijn vrouw waren in Zwitserland op vacantie en schrijven Van Schendel 11 januari 1930.

> Wij zochten Jany nog op, die daar in Ascona wel prachtig onder dak is, wat een gelukkig jong om in zoo'n omgeving maanden te kunnen werken. Hij werkt ook werkelijk weer naar ik hoor. Ik kan niet zeggen dat ik zijn artikel in De Gids bewonder, zijn pegasus is zoo onwezenlijk mooi en opgetuigd, als hij van stal komt voor de literaire parade. Dien oude zeeknol van jou vind ik veel ontroerender, ik geef hem in gedachten roggebrood en ik zie zijn geele tanden.
> Ik vind ook eigenlijk die diepzinnigheid van Jany wat getruceerd. Ik ben er te oud voor.

'Dien ouden zeeknol van jou' is *Het Fregatschip Johanna Maria* dat vanaf januari 1930 in De Gids begon te verschijnen - jaargang 94, deel I, pp. 4, 147 en 305 -. Ook in het januarinummer van De Gids verscheen het door zijn oom verguisde opstel *Sirenische Kunst* van A. Roland Holst.

De brief die hierop volgt geeft eveneens een waardering voor *Het Fregatschip Johanna Maria* en haar hoofdpersoon Jacob Brouwer.

De brief 'die ik je eenige maanden geleden schreef' is ons onbekend. Jan Vogelaar was een gemeenschappelijk vriend van Holst en van Van Schendel, een schilder en orgelist.

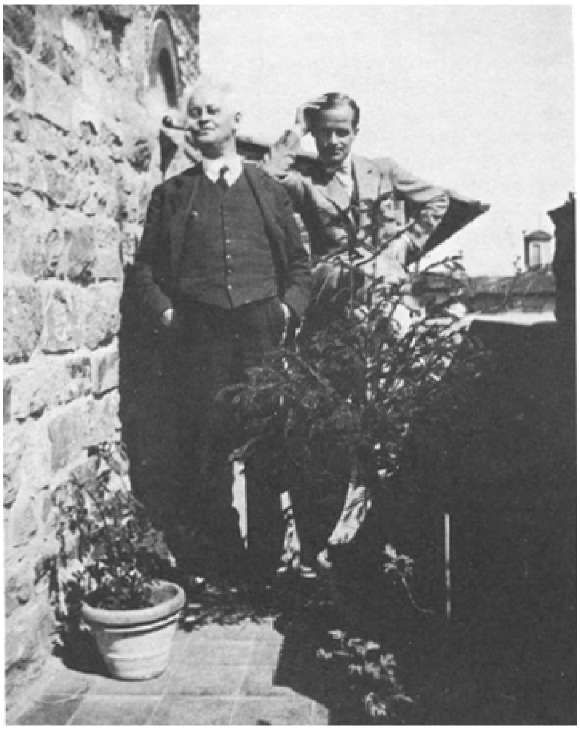
Inderdaad is Jany Holst in april 1930 op bezoek geweest bij de Van Schendels te Florence. De zoon, Sjeu, was het jaar daarvoor zwaar ziek geweest.

XVII
A. Roland Holst aan Arthur van Schendel

(Ascona, Italië) Donderdag. (Poststempel: 28.3.30)

Beste Arthur,

Al heb ik nog steeds het gevoel, dat de brief, dien ik je eenige maanden geleden schreef, in een luchtledig verdween (terwijl Jan Vogelaar mij schrijft, dat jij je beklaagt over het zwijgen van oude vrienden), toch wil ik zwijgen (voor mij geen goud) nogmaals met woorden tot leven trachten te kittelen. Ik zou 't waarschijnlijk niet doen, had je mijn bewondering niet zoo gewekt door je laatste werk, waarvan ik het slot met groot verlangen tegemoet zie. Behalve mijn bewondering heb je er - en minstens even sterk - mijn hart mee geraakt, want ik kan niet anders zeggen, dan dat Jacob Brouwer er is blijven wonen. Eigenaardig: toen ik de eerste Gids-aflevering van dit nieuwe boek gelezen had, was ik nog ietwat onzeker hoe ik het geheel zou vinden. Ik kon mij nog niet heelemaal oriënteren in wat je wilde geven; maar de tweede aflevering was beslissend: nu eenmaal die man en dat schip vrij zijn gekomen uit al het andere, voel ik, dat dit boek voor mij een van de zeer weinige groote gebeurtenissen in onze litteratuur van den laatsten tijd zal blijven. Het is prachtig zooals je hier een zeer concrete werkelijkheid voortdurend en organisch tesamen doet leven met die toon van peinzende herinnering, die mij in veel van je vroeger werk al zoo lief werd. Ook bewonder ik iets wat, vind ik, zoo zelden in een roman of een lang verhaal bereikt wordt: het inderdaad beleven van den geheelen duur van een menschenleven. - Wat het publiek aangaat doen wij beter niet te optimistisch te zijn, maar ik durf toch hopen, dat je door dit werk wel de warme waardeering zal krijgen van enkelen wier gevoelens voor jou van eenige waarde kunnen zijn.



Florence, april 1930.

Ascona - of liever: Moscia - heeft mij veel goed gedaan. Ik hervond er eindelijk weer de kracht en de concentratie, die mij terugbrachten tot mijn werk. Waarschijnlijk blijf ik hier nog tot eind maart; de maand april wou ik wat gaan reizen, waarschijnlijk in Italië. Zijn jullie dan in Florence? dan zou ik jullie graag weer eens bezoeken; ook wou ik dan nog naar Rome gaan. Het is echter ook mogelijk (hoewel minder waarschijnlijk), dat ik naar Frankrijk ga. Voor mei heb ik in Porto Ronco een klein huisje gehuurd, waar ik juni ook hoop te blijven, zoodat ik wel niet vóór juli in Bergen terug zal zijn. - Jan Vogelaar, van wien ik een weinig geruststellenden brief (over hun toestand) kreeg, schreef mij tot mijn blijdschap voor jullie, dat Sjeu het heel goed maakt. En de andere drie?

Ik hoop spoedig eens iets van je te hooren -

Hartelijke groeten, ook aan Annie en Ken en Sjeu,
van je Jany.
Ascona.
Febr. 1930.

Daarna zijn we weer voor enkele jaren aangewezen op de brieven die R.N. en Henriëtte Roland Holst de Van Schendels sturen.

Maar ook daar is de oogst aanvankelijk schraal. Juni '30: ‘Van Jany hooren wij weinig, hooren jullie van hem?’ Augustus '30: Van Jany in lang niets gehoord.’

Pas op 13 maart '33 krijgen wij hem weer te zien, zij het niet direkt, door de ogen van zijn oom die het Van Schendel schrijft: ‘Jany maakt geloof ik preperatieven voor een reis naar Ascona, hij is maanden lang erg Berg-vast geweest, niemand zag hem, behalve dat jonge meisjes mij rapporteerden dat hij in A'dam liep. Maar dat was uitzondering.

Dan volgen twee briefjes naar aanleiding van de operaties die Annie van Schendel moest ondergaan.

XVIII
A. Roland Holst aan Arthur van Schendel

(Bergen N.H.) Maandagmorgen. (2 april 1934)

Beste Arthur,

Je briefje aan Rik, dat hij mij doorstuurde, gaf mij een erge schrik, want ik wist niets van Annie's operatie af; ik dacht mij jullie gezond en wel in Brussel. In deze dagen zul je 't wel erg druk hebben, maar als je mij met een paar woorden op een briefkaart eens wil melden, hoe zij nu is, dan héél graag. Laat mij in elk geval weten, of zij naar A'dam wordt gebracht, en - zoo ja - wanneer en waarheen.

Dat zij zich zoo flink houdt, verbaast mij van haar niet, maar ik heb toch nog genoeg herinneringen aan operaties en hun naweeën, om in gedachten dikwijls bij haar te zijn. Ook zou ik haar - als dat mag - graag in A'dam eens bezoeken. Je hebt natuurlijk een erg naren, angstigen tijd, maar vergeet niet, dat - hoe betrekkelijk de medische kennis ook mag zijn - de chirurgische bekwaamheid vrijwel volmaakt is. - Wil je Annie vooral mijn beste en liefste wenschen overbrengen? Ik hoop innig, binnenkort gunstig bericht te hooren -

Hartelijk groeten
van je Jany.
Bergen. N.H.
April. 2.'34.

Op enkele onbeduidende zinsneden na is het dan weer tijden lang stil. Een van de redenen was de ernstige gezondheidstoestand van Jet Roland Holst. Haar dood werd verwacht en al de aandacht van haar man gold haar. Zij echter herstelde later wonderbaarlijk en stierf pas in 1952.

Tenslotte is er nog een kattebelletje van Van Schendel om gevraagde informatie aan een van zijn Engelse vrienden door te sturen aan Holst.

XIX
A. Roland aan Annie van Schendel-de Boers

(bergen n.h.) woensdag. (18 april 1934)

Lieve Annie,

Even kom ik je een papieren bezoekje brengen, om je het beste te wenschen. Ik hoop zoo erg, dat het nieuwe onderzoek niet tot weer een operatie zal leiden, al zijn operaties dan ook zooveel minder erg dan de meesten denken. Achttien jaren geleden lag ik net om dezen tijd in hetzelfde ziekenhuis en liet er een nier met een grindpaadje van 13 steenen achter. Ik heb de beste herinneringen aan die weken gehouden, vooral aan uren in de tuin met prachtig voorjaarsweer. En ik wandelde later het leven weer in als een vernieuwd mensch - volg mijn voorbeeld (een raad, die ik overigens vrijwel nooit zal geven) Ik hoop je binnenkort eens op te komen zoeken. Nu sta ik op 't punt tot vrijdag weg te gaan. Maar daarna meld ik mij wel eens aan.

Hartelijke groeten, ook aan Arthur, Ken en Sjeu,
van je
Jany.
Bergen. N-H.
April. 18.'34.

XX
A. Roland Holst aan Annie van Schendel-De Boers

(Bergen N.H.) Dinsdag. (3 augustus 1937)

Lieve Annie,

Tot mijn spijt merk ik, dat ik nog steeds niet aan Rik's verzoek voldeed: je te bedanken voor je briefje. Ik was bij hem, kort voor hun vertrek naar Brabant, en hij had 't daardoor erg druk. Bovendien bezwaart Jet's toestand hem zoo, dat hij er maar weinig over schrijft. Ik vond haar inderdaad achteruit gegaan in de paar maanden, dat ik haar niet zag, zoowel naar lichaam als naar geest, en ik kan mij begrijpen, dat Rik er ontzettend tegenopzag nu met haar naar de B. Heide te gaan. Maar zij wilde persé. Zijzelf lijdt eigenlijk niet - zij realiseert de veranderingen niet, - het is soms allervreemdst dat te constateeren. Voor Rik is het een voortdurende beklemming en ik heb de diepste bewondering voor de wijze, waarop hij alles in de hand houdt. -

Wat heerlijk voor Ken, en ook voor jullie, dat zij die benoeming aan het Haagsch conservatorium kreeg - het is in deze tijd heel wat waard een vaste basis te hebben.

Sinds mijn terugkomst is het hier veelal donker en haast herfstig weer, maar ik deed in het hooggebergte nu eenmaal weer een aanzienlijke voorraad liefde voor het vaderlandsche landschap op. Al die topprestaties van de aarde vind ik meestal nogal erg retorisch, en men heeft den indruk, dat de hemel zich daar terugtrekt. Maar het tochten maken is er door de hooge lucht wel een genot.

Is Arthur alweer aan een nieuw boek? Die man schrijft sneller dan ik kan lezen, en dat nog wel onder zoo'n Italiaansche zon! - Ik genoot in juni weer van Ascona, vooral van het meer, en voel er, zelfs hier in mijn eigen landschap, toch soms weer heimwee naar.

Hartelijke groeten voor jullie allen, ook voor Jan Pollones, van je
Jany.
Bergen. N-H.
Aug. 3.'37.

XXI
A. Roland Holst aan Annie van Schendel-De Boers

(Bergen N.H.) Vrijdag (24 september 1937)

Lieve Annie,

Over Jet kan ik je alleen maar treurigs melden. Zij is nu geheel bedpatiènte geworden en vrijwel kindsch. Het is heel snel gegaan: toen ik 22 juli haar nog in Bloemendaal zag, vond ik haar wel erg zwak, maar zij had toch nog haar normale bewustzijn. Kort daarop gingen zij naar Brabant en daar ging 't hollend achteruit. Rik's leven was sindsdien een voortdurende opoffering. Waarschijnlijk komen zij nu tegen 1 oct. weer in Bloemendaal en het is te hopen, dat hij dan weer het grootste deel van den dag aan zijn werk zal kunnen geven. Het is volkomen onzeker, hoe lang 't nog duren kan; maar de snelle verzwakking van het hart wijst, zou ik zeggen, toch op de kans van een einde binnen enkele maanden. Het is nu te hopen, want verbetering is totaal uitgesloten.

Ik schrijf dit nogal in haast, maar hoop binnen kort eens een beter epistel te sturen.

Hartelijke groeten voor jullie beiden en een hand van je
Jany
Bergen. N.H.
Sept. 24.'37

XXII
Arthur van Schendel aan A. Roland Holst

89 Leidschekade 2 December '37

Beste Jany,

Hier heb je het antwoord van Sargant: hij zal nog nader antwoorden zoodra hij meer weet van zijn plannen over verblijf in Londen. Als je tegen nieuwjaar nog niets van hem gehoord hebt zou je hem kunnen schrijven naar: F.W. Sargant, c/o The Chelsey Arts Club, 40 Church Street, London, S.W. Het adres is Corfu is c/o The Eonian Bank. Ik denk niet dat hij lang in Engeland blijft.

Een hand van je
Arthur

Het laatste briefje van R.N. Roland Holst, van 12 oktober 1938, meldt over Jany Roland Holst: ‘Jany is nu weer in Ascona, ik geloof dat hij vrij spoedig terug komt, zijn vader schreef 't mij. Hij heeft weinig van zich laten hooren, heel weinig.’

De dood van R.N. Roland Holst wordt in de volgende brief beschreven. P. Bierens de Haan was medicus en vriend zowel van de Holsten als van de Van Schendels.

XXIII
A. Roland Holst aan Annie van Schendel-de Boers

(Bergen N.H.) Vrijdag. (6 januari 1939)

Lieve Annie,

Misschien heeft Sjeu jullie al iets geschreven over Rik's sterven - ik sprak hem op de crematie. - Toen ik er 24 dec., met de verjaardag van Jet, at, voelde hij zich niet goed en ging vroeg naar bed. Eerst heb ik, na tafel, nog wat boven met hem zitten praten. Hij was toen erg somber gestemd over de toestand thuis - maar dat was hij al zoo lang - en zooveel somberder dan hij eigenlijk behoefde te zijn. Maar hij kon de druk alleen nog verduren door hem zwaarder te maken dan noodig was - het klinkt paradoxaal, maar het is, naar mijn overtuiging, de simpele waarheid. Hoe dan ook: zijn wil om te leven had heel erg geleden - was vrijwel gesloopt.

Maar verder: 's avonds reed Eep mij in zijn auto naar A'dam en den volgenden dag kwam ik voor het jaareinde in Hilversum bij mijn ouders logeeren. Elken dag telefoneerde ik met de zuster in Bloemendaal. Eerst leek alles goed te gaan. Toen werd het dubieus en plotseling werd er longontsteking geconstateerd. In den morgen van de 31ste belde Eep mij uit Bloemendaal op, dat ik direct moest komen. Om 11 uur was ik er, maar Rik was al niet meer bij bewustzijn. Zijn ademhaling ging zwaar en luid. Twee uren later stierf hij, na een plotselinge wijde blik, als vol verwondering, voor zich uit. Eep was uit A'dam 's morgens in alle vroegte al gekomen, en had nog met hem gesproken. Hij was toen helder bewust, en in het volle besef van te gaan sterven. Hij sprak er rustig over, en zei ten slotte: 'mijn werk is volbracht.'

Jet maakte die laatste nacht en dag geheel mee: volkomen beheerscht en gelaten. Ook de dagen daarna is zij zoo gebleven. Het is een vrij raadselachtige toestand. Volgens Bierens de Haan kán zij (want in elk geval schijnt haar hart heel zwak te zijn) plotseling een erge inzinking krijgen - maar nu schijnt nog niets daarop te wijzen. - De eerstvolgende maanden zal zij met de zuster nog wel in Bl. blijven. Daarna wil zij in een rusthuis gaan wonen - zij denkt over Hilversum.

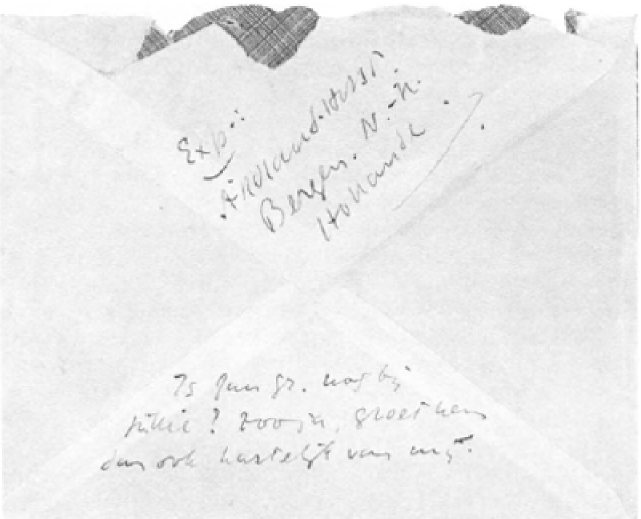
Dat hij niet meer leeft is mij volkomen onwezenlijk. Als de post zoometeen een brief van hem bracht, zou ik nauwelijks verbaasd zijn. Daarom kan ik mij ook het verlies haast niet realiseeren -

- Voorlopig is voor mij dit onwezenlijke het ergst. En op den duur het voelbaar worden van het verlies ... hij was al ruim 30 jaren een groot vriend voor mij. - Ik zit voor een berg correspondentie, en eindig dit dus. Laat mij *vooral* weten, wanneer jullie weer in A'dam zijn. Maken jullie 't goed? Hart. gr., ook aan Arthur, en liefs van je Jany.

Bergen N.H. - 6.1. -'39.

Op de enveloppe staat dan nog: 'is Jan Gr. nog bij jullie? Zoo ja, groet hem dan ook hartelijk van mij.'

Jan Gr. = Jan Greshoff.



Exp.:
J. Roland Holst.
Bergen. N.H.
Holland.

Is Jan Gr. nog bij
jullie? Zoo ja, groet hem
dan ook hartelijk van mij.

Bijschrift op de enveloppe, 6 januari 1939.

Dan de laatste drie brieven, alle van Roland Holst. Hoewel daarin sprake is van twee brieven van Arthur van Schendel, teruggevonden is er niet één.

Bep is E. du Perron-de Roos, vrouw van de 14 mei 1940 gestorven Edgard du Perron (Eddie voor vrienden). Alain is hun zoontje en ze woonden die maanden te Bergen. Diezelfde 14-de mei benam Menno ter Braak zich het leven. Henny Marsman kwam om op 17 mei.

Met de plannen voor het 'gilde' wordt gedoeld op de voornemens van de bezetters een 'kultuurkamer' voor de schrijvers op te richten. Het verzet daartegen was effectief en werd o.a. in belangrijke mate door Jany Roland Holst gedragen.

Van Schendel was door de oorlog en het verlies van vrienden als Ter Braak en Du Perron dermate geschokt dat hij lange tijd niet tot werken kwam.

In de voorlaatste brief is Charley de schilderes Charley Toorop, en in de laatste Jacques de dichter Jacques Bloem die inderdaad nog naar Zuid-Afrika is gegaan.

Die laatste brief werd geschreven na de dood van Arthur van Schendel, 11 september 1946. A. Roland Holst en Annie van Schendel-de Boers stierven beiden in 1976.

XXV

A. Roland Holst aan Annie van Schendel-de Boers

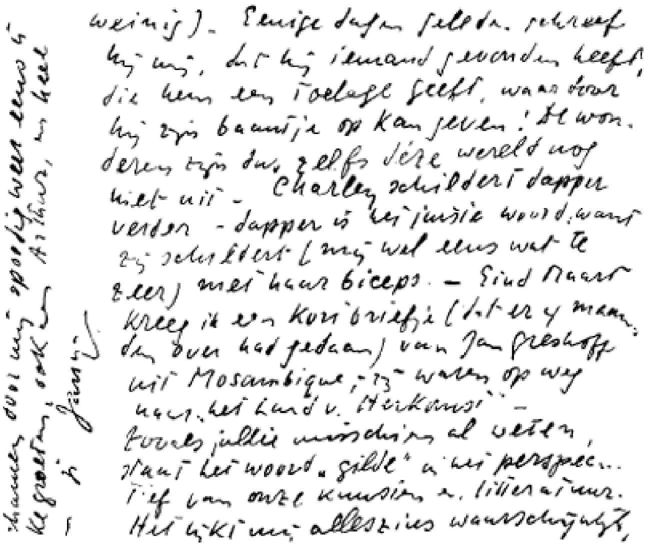
(Bergen N.H.) Woensdag - (14 mei 1941)

Lieve Annie,

Op den duur gaat een slecht geweten verlammend werken, wat in dit geval ten gevolge zou kunnen hebben, dat ik je eenvoudig niet meer zou durven schrijven! Daarom doe ik het, nu het nog net gaat.

De kwestie, is dat ik er zoo moeilijk toe kom, brieven te schrijven aan vrienden in het buitenland; het gevoel van ‘onder rantsoen’ te schrijven ondermijnt mijn meestal toch al niet groote epistolaire energie. Zoo schreef ik pas eenige dagen geleden voor het eerst sinds een jaar een brief naar Amerika, waar ik toch verschillende vrienden heb. - Enfin, nu ik eenmaal begonnen ben, gaat het wel. - Je brief, dien ik eind februari kreeg, ligt voor mij als een, hoop ik nog, zacht verwijt. Ik herlas hem daarnet, en zooveel oude herinneringen aan jullie, in Holland, in Parijs, in Italië, in Ascona, kwamen weer om mij heen. Soms zijn, behalve de kwellende actualiteit, herinneringen nog maar de eenige zekerheid, die ons rest. Het klinkt somber, maar ik moet bekennen, dat de actualiteit mij de laatste maanden onzegbaar deprimeert. Mijn zin in de wereld is nooit groot geweest, in tegendeel, maar de weerzin en afkeer, die ik nu - dag in, dag uit - voel en moet, maar niet kan, verwerken, veroorzaakt een soort geestelijke constipatie, die ik haast niet meer aan kan. Het eenige purgatief is dan de levende spanning, hoe dit alles af zal loopen. Kon ik Arthur's optimistisch vertrouwen maar zonder voorbehoud deelen! Maar ik voel de toekomstige mogelijkheden als zoo gecompliceerd en voor wat ons dierbaar is, grotendeels zoo dreigend, dat het woord ‘optimisme’ in mij zeker niet cursief gedrukt staat. -

Gisteren was ik enkele uren bij Jet; zij maakt het goed, en gaat binnen kort weer naar de Buissche Heide, waar ik dezen zomer een week bij haar hoop door te brengen. - Onlangs sprak ik Kennie nog een paar malen bij Bep: zij was heel opgewekt en zag er goed uit. Tot mijn spijt was ik niet in Bergen toen Sjeu en zijn meisje bij Bep waren.



weinig). Eenige dagen geleden schreef
hij mij, dat hij iemand gevonden heeft,
die hem een toelage geeft, waardoor
hij zijn baantje op kan geven! De won-
deren zijn dus, zelfs deze wereld nog
niet uit. — Charley schildert dapper
verder — dapper is het juiste woord, want
zij schildert (mij wel eens wat te
zeer) met haar biceps. — Sind maart
kreeg ik een kort briefje (dat er 4 maan-
den over had gedaan) van Jan Greshoff
uit Mosambique; zij waren op weg
naar het Land v. Herkomst. —
Zooals jullie misschien al weten,
staat het woord „gilde" in het perspec-
tief van onze kunsten en litteratuur.
Het lijkt me allezins waarschijnlijk,

kwamen door mij opzettelijk weer eens 's
Hartelijke groeten, ook aan Arthur, en heel
je Jany

Handschrift van A. Roland Holst. Brief van 14 mei 1941.

Jacques Bloem was met Paschen vier dagen bij mij. Begin januari heeft hij onder invloed van de gladde straten en inwendige nattigheid een val gedaan, die hem een lichte hersenschudding bezorgde, waar hij lang last van had. Maar nu is hij er weer bovenop, alleen drinkt hij zijn borrel nog aangelengd met wat witte vermouth (maar héél weinig) - Eenige dagen geleden schreef hij mij, dat hij iemand gevonden heeft, die hem een toelage geeft, waardoor hij zijn baantje op kan geven! De wonderen zijn dus zelfs déze wereld nog niet uit - Charley schildert dapper verder - dapper is het juiste woord, want zij schildert (mij wel eens wat te zeer) met haar biceps. - Eind maart kreeg ik een kort briefje (dat er 4 maanden over had gedaan) van Jan Greshoff uit Mosambique, - zij waren op weg naar 'het land v. Herkomst' -

Exp: A. Roland-Holst
Bergen N-H
Olanda
GENOVA
23 6 41
Geöffnet
Geöffnet

De censuur. Brief van 14 mei 1941.

Zooals jullie misschien al weten, staat het woord 'gilde' in het perspectief van onze kunsten en litteratuur. Het lijkt mij alleszins waarschijnlijk, dat ik mij zelf 'ongildig' zal verklaren. Ik ben heel blij, lieve Annie, dat je 'in Memoriam' zoo goed vond, voelde ik mij maar weer zoo als toen ik dat schreef...

Is Arthur al weer over zijn werk-inflatie heen? Ik hoop het zeer. Ook hoop ik, dat je mijn kwaad met goed zal beschamen door mij spoedig weer eens te schrijven - Hartelijke groeten, ook aan Arthur, en heel veel liefs van je Jany.

Bergen. N-H.

14.V.'41.

Vandaag is het een jaar geleden, dat Eddie en Menno stierven; het lijkt jaren geleden, en soms alsof het gisteren was. -

XXIV
A. Roland Holst aan Arthur van Schendel

(Bergen, 23 juni 1940) Dinsdag -

Beste Arthur,

Dit al niet meer zoo jonge hart sprong op bij het zien van je brief. Toevallig stond ik net op het punt naar A'dam te gaan, waar ik met Sjeu telefoneerde. Je zult sindsdien wel van hem hebben gehoord. -

Het is zooals je schrijft: waar wij niet in staat zijn ons goed te uiten is het misschien maar beter te zwijgen over wat ons het meest vervult. Trouwens, kennen wij elkaar niet lang en goed genoeg, om wel vrijwel te weten, wat verzwegen wordt? - Dit wat ons aller gemeenschappelijk verlies aangaat. -

Bep houdt zich zoo goed en waardig, dat het soms is of Eddie alleen maar voor jaren op reis is. De maand augustus moet zij haar huisje aan de eigenaars afstaan, maar begin september wil zij er dan met Alain weer komen - of dat verstandig is, betwijfel ik - de dagen worden dan zoo snel korter en met die verplichte verduistering zal het erg somber zijn, vrees ik, en zij heeft een kant van languisant fatalisme, waar dat gevaarlijk op zou kunnen werken. - Maar wie weet, wat er tegen dien tijd met dit dorp gebeurd is - sinds enkele weken gaan velen al in omliggende gemeenten slapen. Ik heb wel nogal wat boeken en kleeren elders in veiligheid gebracht - zelf hoop ik hier te blijven. Juist in dezen tijd werd deze plek, en dit huisje ook, mij dubbel dierbaar. Ik slaagde er zelfs in, het contact met mijn papieren terug te winnen. Kort geleden voltooide ik een in Memoriam, in 3 gedichten, aan Eddie en Menno. Het zal, vooreerst, wel niet verschijnen. - Verleden zondag las ik in de krant, dat ook Marsman gestorven is...

Het zijn berichten, die ons brein bereiken, maar dan onderweg naar het hart in een vreemde onwerkelijke sfeer blijven rondwaren -

Eenige weken geleden ontmoette ik Sjeu met zijn meisje bij Bep; wij vonden haar allen bijzonder aardig en op een heel eigen wijze. Het zal jullie beiden wel een groote troost zijn, te weten, dat zijn leven, juist in dezen tijd, zulk een vervulling kreeg. - Ik heb niet den indruk, dat er voor jullie reden is, je over de kinderen speciaal bezorgd te maken: werkelijk niet.

Laat mij, al was 't maar met enkele woorden, even weten, als deze brief je heeft bereikt. - Veel hartelijks voor jullie beiden en een hand van je Jany.

Bergen. N.H.
23.7.'40.

XXVI
A. Roland Holst aan Annie van Schendel-de Boers

(Bergen N.H.) Donderdag - (23 October 1947)

Lieve Annie,

Inderdaad heeft Jet, gevallen over een electrisch kacheltje in haar kamer in de Buissche Heide, haar heup gebroken. Zij ligt in de Ziekenverpleging aan de Prinsengracht, en de operatieve behandeling (niet onder narcose, maar plaatselijk ongevoelig gemaakt) doorstond zij goed. Den dag tevoren zei zij aan mijn broer, dat zij zich goed zou houden door een strophe van Dante en door het Wilhelmus, en dat schijnt zij, gedurende de behandeling, te hebben gereciteerd...

Ik bracht haar daarom een klein oranjeboompje, en tusschen de vele bloemen, die haar omringden, was een ‘bloemstuk’ van H.M. - ik bekeek het als het eenige schoone bewijs van West-Europa's ondergang.

Overmorgen hoop ik haar weer te bezoeken. Zij moet enkele maanden blijven liggen, wat op haar leeftijd niet ongevaarlijk is, maar haar dokter verzekerde mij, dat een eventueele longontsteking met injecties bezworen zou kunnen worden. Ik vond haar heel opgewekt, maar vraag mij toch af, of zij die lange ligkuur niet ondragelijk zal vinden.

Ik ben en blijf in Bergen, met intermezzo's in A'dam en den Haag tengevolge van betreurenswaardige misverstanden tusschen de Muze en mij.

Jacques staat nog steeds op het punt naar Zuid-Afrika te gaan, maar hij verloor zijn paspoort, en zoekt het, vergeefs maar onvermoeid, in alle kroegen van A'dam.

Als je half november weer terug bent hoop ik gauw eens bij je te komen praten.

Hartelijke groeten, ook voor Ken,
van je
Jany.
Bergen N.H.
23.X.'47.

James Brockway
Engelse kroniek.
V.S. Naipaul richt zijn loupe op de wereld van de islam

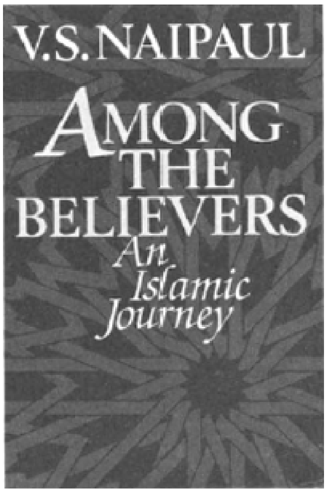
Als ik naar een rechtvaardiging voor het imperialisme, en voor het Britse imperialisme in het bijzonder, moest zoeken, zou ik geneigd zijn naar V.S. Naipaul te wijzen. Want zonder het bestaan van het voormalige Britse Imperium, het stichten van de suikerkolonies in het Caribisch gebied en het overbrengen van werkkrachten (de ‘contract coolies’) uit Brits-India, had de wereld geen V.S. Naipaul gekend en waren wij allen nu armer. Vidiadhar Surajprasad Naipaul is namelijk de in 1932 op het Britse eiland Trinidad geboren kleinzoon van een Hindoese arbeider, die uit India naar het Caribisch gebied is vertrokken, op zoek naar een beter bestaan. Een man die toen niet had kunnen denken, dat hij een kleinzoon zou hebben, die een Engelse auteur van wereldnaam zou worden, wiens werk door de voormalige Britse machthebbers bij herhaling zou worden bekroond.

De Bookerprijs is namelijk reeds in 1971 aan Naipaul toegekend wegens *In A Free State*, zijn achtste werk van fiktie (tevens zijn zevende roman), nadat zijn vroegere werk reeds met bijna alle andere belangrijke Britse letterkundige prijzen was bekroond: een sensationeel sukses voor een auteur die allesbehalve sensationeel schrijft, maar wiens werk integendeel door een rustige intelligentie, inzicht en een humane wijsheid en beheersing gekenmerkt is.

Naipaul is het gelukt, zowel een man van onze tijd als een man voor alle tijden te zijn. Hij is geboren in een tijdperk van snelle politieke en maatschappelijke verandering, dat het eind van het koloniale imperialisme (zoals wij dat kenden) en het vormen van andere machtsgroeperingen heeft meegemaakt, met de hiermee samengaande groei van niet slechts ‘ontwikkelingsgebieden’ in de vroeger ‘achtergebleven’ landen, maar ook het ontstaan van een nieuw en gevaarlijk nationalisme, van racisme en van godsdienstig fanatisme, die tot oorlog en geweld hebben geleid en daartoe nog leiden.

Op dit alles heeft Naipaul tot dusver in minstens zestien van zijn zeventien* boeken zijn ogen gericht gehouden: in één verhalenbundel, in negen romans en in zeven ‘non-fiction’ boeken, waarvan het merendeel uit reisrapporten bestaat. (Geen wonder dan, dat een ambtenaar in Karachi in zijn jongste boek *Among the Believers - An Islamic Journey* tegen hem zegt: ‘Your eyes are tired. They are the eyes of an old man.’ Naipaul was toen, in 1979, nog maar 47 jaar oud. Maar die man had geen gelijk. Het waren niet de ogen van een oude man, maar de ogen van een man, die zeer veel van de na-oorlogse wereld gezien hadden. En dàt maakt moe).

De enige uitzondering in zijn oeuvre was een bekoorlijke, maar wat bleke en curieuze roman over een eigenaardige meneer Stone, terwijl de handeling in Engeland is geplaatst. Dit is *Mr Stone and the Knights Companion* van 1963 - een rustig, amusant verhaal, dat echter te weinig waardering en aandacht heeft gekend doordat het boek buiten de ‘mainstream’ van Naipaul's werk ligt. Een curiosum.



Omdat hij Naipaul is - een man van Indiase afkomst, die in het Caribisch gebied is geboren en die zijn akademische opvoeding aan de universiteit van Oxford in Engeland genoten heeft, een man dus, die door minstens drie kulturen is geschapen en die hierdoor de ‘toestand in de wereld’ en dan vooral in de Derde Wereld van verschillende kanten beschouwen kan, - is hij voor het waarnemen van dit alles een uiterst geschikte persoon. Ook omdat hij de tegenpool van de fanatikus is, en steeds rustig en evenwichtig blijft, hoewel niet helemaal afzijdig, niet altijd koud en onbewogen.

Dit gaat vooral voor Naipaul's ‘reisboeken’ op, boeken die veel meer dan reisreportages voorstellen, daar zijn belangstelling steeds weer naar sociale, kulturele en ook godsdienstige toestanden uitgaat en naar de grote problemen die ontwikkeling, verandering en de botsing tussen verschillende kulturen met zich meebrengt.

Er is echter een andere eigenschap, die Naipaul's essays en rapporten over andere landen kenmerkt - landen als het Caribisch gebied, India, het suiker-eiland Mauritius in de Indische Oceaan, Argentinië, Trinidad, de Kongo en nu, in dit, zijn jongste boek: Iran, Pakistan, Maleisië en Indonesië. Het betreft een eigenschap die nauw aan Naipaul's kreativiteit is verbonden - Naipaul is nu eenmaal een scheppende kunstenaar, een romanschrijver, en het is kenmerkend voor een romanschrijver, dat deze wat hij te zeggen heeft, door middel van personages zegt, die door hun woorden en hun doen en laten de ideeën van de auteur uitbeelden.

Dit betekent, dat Naipaul, als hij als onderzoeker en verkenner op reis gaat, kontakten maakt met en vragen stelt aan mensen en hen laat praten. Hij gaat geen officiële rapporten lezen (hoogstens het dagblad of wat gedichten); hij gaat ook nooit naar ministeries en hoge ambtenaren; hij zoekt zijn informatie niet bij regeringsfunktionarissen of officiële woordvoerders. Nee - hij gaat naar de gewone man, de ‘man in the street’. Hij stelt vragen aan zijn gidsen, die dikwijls studenten zijn. Hij luistert naar onderwijzers, chauffeurs, kelners.

Niet dat deze werkwijze ontmoetingen en gesprekken met belangrijker figuren - ekonomen, zakenlieden, geleerden, priesters - volledig uitsluit. In Iran spreekt hij bij voorbeeld met drie van de ayatollahs en in Maleisië en Indonesië met de leiders van nieuwe Islamitische bewegingen en van instituten voor godsdienstige en politieke herscholing (de-schooling, d.w.z. in de anti-westerse, anti-kapitalistische zin). Maar de nadruk ligt steeds weer op de stand van zaken, zoals de gewone man in de stad en de boer op het land het ziet en meemaakt - op de werkelijkheid dus, die achter al de politieke en godsdienstige leuzen ligt.

Naipaul gaat ook als auteur op reis - en vooral in dit jongste boek over de landen waar in de laatste jaren het Islamitische geloof weer krachtig in beweging in gekomen en waar de stemming, zowel politiek als godsdienstig, sterk autoritair is. En in deze landen is hij vrijwel onbekend gebleven en als auteur telt hij trouwens bijna niet mee. (In Pakistan bij voorbeeld kan slechts 15% van de bevolking lezen en schrijven).

Dit - deze anonimiteit - is echter precies wat Naipaul wil. Toen hij in een geheel andere omgeving Norman Mailer in New York ontmoette en met hem sprak, schreef hij geen rapport hierover. Zijn rapport, een lang artikel in het kleur-supplement van de *Daily Telegraph* van 10 oktober 1969 afgedrukt, nam de vorm aan van een verslaggeving van de verkiezingscampagne in New York waarin Mailer in dat jaar verwikkeld raakte. Niet, dus, een onderhoud tussen twee bekende auteurs, maar gewoon het rapport (overigens uitermate levendig en boeiend) van een begaafd journalist.

Dit aspekt van Naipaul's schrijven als reiziger in landen die nu in beroering zijn geraakt - het menselijke aspekt, het kritisch bekijken (en weren) van de officiële propaganda en het zich concentreren op de feitelijke toestand, zoals de gewone man het ziet - verleent waarachtigheid en overtuigingskracht aan wat hij te vertellen heeft. Maar het doet nog meer: het betekent, dat iedereen met wie hij praat, iedere scène (in een wachtkamer, een hotel, in de Kaghan-vallei vlak bij Afghanistan) tot leven komt. Naipaul's ‘reisboeken’ zijn bij uitstek het werk van een kunstenaar, en ook dit draagt bij aan hun overtuigingskracht. Een romanschrijver moet namelijk mensen kunnen doorgronden. Hij moet ze door hebben. Hem misleiden kunnen de mensen met wie hij praat nooit.

Er rest nog één aspekt van deze reisreportage van hoog gehalte: zoals ik reeds schreef, is Naipaul's schrijven heel humaan. Hier is een man aan het woord die met de mensheid te doen heeft. Hij ziet de dwaasheden, de wreedheden, het zelfbedrog, waar mensen over de gehele wereld toe in staat zijn. Hij wordt geconfronteerd met gedrag, geloof, meningsuitingen die hij verafschuwt en verwerpt. Maar aan een ieder die hij tegenkomt, toont hij de eerbied die een beschaafde man zijn medemens behoort te tonen. Nuchter, evenwichtig, rationalistisch, intellektueel is Naipaul wel. Harteloos nooit.

Er bestaat een sterk verband tussen Naipaul's fiktie en zijn andere boeken. Want in zijn romans is hij (met de reeds genoemde ene uitzondering: *Mr Stone and the Knights Companion*) steeds bezig, toestanden in koloniale en post-koloniale gebieden uit te beelden. In het begin schilderde hij voor ons heel charmante, ironische beelden van zijn landgenoten in Trinidad. Later volgde een roman *en mineur* over politici in bevrijde landen die hun voormalige westerse leiders - met de beste intenties - na-aapten en hierdoor uitgerangeerd raakten (*The Mimic Men*, 1967). Daarna is hij begonnen, zijn aandacht te concentreren op de zeer gespannen situaties in ‘bevrijde’ oud-koloniale gebieden, vooral in Afrika, waar de ene machtsgreep (meestal militair) op de andere volgt en de rust en veiligheid waarop men een kultuur opbouwen kan, verdwenen zijn: *In a Free State, Guerrillas* - over Malcolm X op Trinidad -, en zijn jongste roman van 1979, *A Bend in the River*, die maandenlang als nummer één op de bestsellerlijst in Amerika heeft gestaan. (Zie hiervoor BZZLLETIN, nr. 73).

Naipaul's voornaamste reisboeken zijn: *The Middle Passage - the Caribbean Revisited*; de veel bekritiseerde, want pessimistische *An Area of Darkness - An Experience of India* (over zijn eerste reis naar het land van zijn voorvaderen); *The Overcrowded Barracoon* (een verzameling essays en artikelen over toestanden in vele landen); *India - A Wounded Civilization* (waarin zijn kritische oog met een wat mildere blik op dat land rust, al vindt hij nog steeds veel dat hem teleurstelt); en *The Return of Eva Peron*, drie lange stukken over de toestand in Argentinië, over Malcolm X (The Killings in Trinidad), over de verwarde toestand in de Kongo over Moboeto; plus een kort essay over Joseph Conrad en zijn beroemde (koloniale) novelle: *Heart of Darkness.* (Zie hiervoor BZZLLETIN, nr. 78)

Aan deze werken heeft Naipaul eind september van verleden jaar zijn jongste boek: *Among the Believers - An Islamic Journey* toegevoegd. Good timing, zal men denken, gezien de revolutie in Iran en de opleving van de Islam en de Islamisering in vele oosterse landen. Well-timed inderdaad - maar ook uitmuntend, humaan en verlichtend journalisme. Toen Naipaul zijn reis aanving had de gijzeling op de Amerikaanse ambassade in Teheran nog niet plaats gehad maar die gijzeling was wel aan de gang, toen hij zes maanden later - februari 1980 - uit Karachi op de terugreis weer in Teheran landde - wat hem de kans bood, de toestand toen met de toestand zes maanden geleden te vergelijken, voordat hij naar Engeland vertrok.

Er was één zéér merkwaardig verschil: De jongeman Behzad, vroeger vol enthousiasme voor de door Khomeini geleide omwenteling in zijn land, is nu pessimistisch geworden, want de revolutie heeft zich inmiddels tegen de linksen gekeerd. ‘Nothing has changed here since the Shah, you know’, klaagt hij.

> The workers and the lower classes are living under the same conditions. Nothing has changed for them. (...) A revolution, and then nothing. Khomeini is a petty bourgeois. They are going to start the whole system up again and they're going to call it Islamic. That's all.

Inmiddels heeft deze Behzad zijn adoratie van Khomeini in een adoratie van Stalin omgetoverd. ‘I *love* him!’ zegt hij. En: ‘He was one of the greatest revolutionaries.’ (Hier geen woord over de massamoorden die tijdens het regime van Stalin plaats hebben gehad!)

Het lezen van dit jongste boek van Naipaul heb ik verleden jaar tijdens een vakantiereis gestaakt. Waarom? Naipaul boeit altijd, dus...? Omdat die reis als ontspanning was bedoeld en wat Naipaul over zíjn reis te vertellen heeft, moet ieder denkend mens in het Westen, die in de westerse kultuur is opgevoed, d.w.z. in de tradities die wij van de Renaissance, van Erasmus, Descartes, Voltaire, Hume enz. hebben geërfd, ergeren en ook ... verontrusten.

Want Naipaul's reis brengt hem naar landen, waar mensen zich meer en meer door een bigotte leer laten beheersen en leiden, en waar de logica, de redelijkheid en zelfs eerlijk denken zoek zijn geraakt. Landen, waar men de mooiste, heel etherische theorieën over de mens en zijn bestemming kan ontwikkelen en zich direkt daarna schuldig kan maken aan de wreedste, primitiefste daden van onrecht, martelen (ook van dieren) en doden. Vooral in Pakistan, het tweede land dat Naipaul bezoekt, is de lezer zich van deze ergerniswekkende en gevaarlijke tegenspraak bewust, en het was tijdens het lezen van deze hoofdstukken, dat ik Naipaul's magnifieke boek tijdelijk op zij legde ... om te kunnen ontspannen. Maar mogen wij ons in het Westen in zo'n situatie ontspannen?

Na het lezen van alles wat Naipaul hier te vertellen heeft, vind ik, dat het antwoord hierop ‘nee’ moet luiden. Het lijkt mij, dat een ieder, die wat wij in het Westen hebben opgebouwd en bereikt op juiste waarde weet te schatten, dit boek als een waarschuwing moet zien. Want Naipaul laat ons op een onrustbarende wijze zien, dat er steeds meer krachten aan het werk zijn, die tegenover onze principes (van vrijheid van denken, van geloof, van onderzoek, van wetenschap, van meningsuiting, van beweging, enz., enz.) uitermate vijandig staan, en die bezig zijn, een leer onder de jeugd te verspreiden, die in vele belangrijke aspekten niet van die van Hitler en het Nazisme te onderscheiden valt.

In Kuala Lumpur bijvoorbeeld krijgt Naipaul bezoek van vier jongemannen die leden van een Islamitische Kommune zijn. Het zijn Maleiers die voor de Islam gekozen hebben en die zich als Arabieren kleden. Hun uitlatingen laten zien hoe weinig zij van de wereld weten, maar tijdens het gesprek zegt een van deze bekeerlingen heel rustig: '... in order to *destroy* the Jews we must not consume their products. (...) The Jews are the enemies of God.' Later zegt dezelfde man, een hadji, die naar Mekka is geweest: 'If you know the Koran, you know everything.' (Heil, Hitler!)

Hoewel tijdens zijn eerste bezoek aan Teheran Naipaul scènes van straathysterie beschrijft, als duizenden in het openbaar bidden en joelen en demonstreren, maakt hij heel in het begin van zijn boek zijn werkmethode, zijn benaderingswijze, duidelijk. Dat wil zeggen, hij begint meteen met een *mens* in beeld te brengen, de man die hem per taxi naar de heilige stad Qom zal brengen - een deugniet, die hem in de steek laat. Hier schrijft Naipaul met het instinct en het inzicht van de romanschrijver. Daarna ontmoet hij de jonge links geöriënteerde Behzad, die zijn chauffeur en gids wordt, en door middel van deze Behzad en zijn heel militante vriendin en familie leert hij de Iraanse revolutie *van de binnenkant* zien.

Zo is Naipaul's methode het gehele boek door, een paar alinea's over de geschiedenis van deze landen en van de Islam, zijn bezoeken bij de drie ayatollahs (waar alles onpersoonlijk en op een afstand blijft), en wat beschrijving van de omgeving daargelaten.

Zoals alle goede verslaggevers en verkenners is Naipaul een 'Doubting Thomas', die zich niet makkelijk laat overtuigen. In ieder land, bij iedere ontmoeting, laat hij de verwarring, de tegenspraak en het gebrek aan logica in de argumentering van de aanbidders van Mahomet zien, door hen gewoon te laten praten ... en praten. Nooit steekt hij een beschuldigende of vermanende vinger op. Nooit zegt hij: 'Daar hebt u geen gelijk aan!' Of: 'Dat klopt niet!' Hij blijft aldoor de nieuwsgierige reiziger, de rustige, beleefde onderzoeker.

Dit houdt in, dat hij ook nooit optreedt als een verdediger van westerse opvattingen. Dat is niet zijn taak en dat ligt ook niet in zijn bedoeling. Niettemin voelt men aldoor dat hij zeer goed weet, wat hijzelf aan zijn westerse opvoeding en de westerse wetenschap te danken heeft en hij laat bij herhaling zien, dat de Islamieten die het Westen aanvallen en verwerpen, over al de voordelen, die zíj aan het Westen te danken hebben, zwijgen. Zij doen alsof de moderne uitvindingen waarvan ook zíj een gretig gebruik maken (auto's, radio's, televisietoestellen, ijskasten, computers, geweren, vliegtuigen, radar) uit de hemel zijn gevallen. En hier en daar, waar hij vindt dat de meningen die hij hoort te onrealistisch zijn, of waar het blijkt, dat er geen rekening is gehouden met de werkelijke gang van zaken, komt hij met harde, ironische en zelfs bijna cynische constateringen, zoals in de laatste woorden van de volgende passage:

> Faith, at the moment, could supply only the simple negatives that answered emotional needs: no alcohol, no feminine immodesty, no interest in the banks. But soon in Pakistan these negatives were to be added to:

> no political parties, no parliament, no dissent, no law courts. So existing institutions were deemed unIslamic and undermined or undone; the faith was asserted because only the faith seemed to be whole; *and in the vacuum only the army could rule.*
> (Cursivering: J.B.)

Er zijn in dit lange, met veel geduld geschreven boek vele belangrijke ogenblikken, ontmoetingen, belevenissen en uitlatingen. Veel te veel om hier door citaten aan Naipaul's arbeid recht te doen wedervaren. Hier volgen niettemin een paar, een heel kleine selectie uit deze veelheid.

Een van de Iraanse ayatollahs (Shirazi) zegt tegen Naipaul: ‘Education cannot begin too soon. I would like children to be brought as babies to school. There is a tape-recorder in the human brain. Hitler had that idea.’ (Dus: brain-washing ook voor babies.)

Na een bezoek aan een rechtszaal in Karachi, waar de gevangenen aan kettingen staan en waar de nieuwe, door de mullahs (priesters) geformuleerde wetten voorzien in het afhakken van handen en voeten (wegens diefstal), plus gijzelen en stenigen, concludeert Naipaul met: ‘Step by step, out of its Islamic striving, Pakistan has undone the rule of law it had inherited from the British, and replaced it with nothing.’

In Maleisië is het mode geworden onder jonge Maleiers die tot de Islam zijn bekeerd, om zich als Arabieren te kleden. (Men denkt aan de punk-kleding in het Westen - vooral *anders* doen)

Een krant, *The Morning News*, wordt verboden en mag een tijdlang niet verschijnen, omdat een journalist een foto uit *Arab News* heeft laten afdrukken van een schilderij van een vrouw die de achterkleindochter van de profeet Mahomet moet zijn. Dit wordt als heiligschennis gezien, vandaar het verschijningsverbod. Aan de passage waarin hij dit voorval beschrijft, geeft Naipaul de titel ‘Submission’ - Onderworpenheid. Dat is wat van de gelovigen wordt verwacht - volledig gehoorzaam aan de voorschriften van de godsdienst blijven.

In Jakarta spreekt Naipaul met een Moslem die vol haat tegen de Chinezen zit. Deze drukt zich uit als volgt: ‘They are too gifted for Indonesia ... like Rolls Royce parts in a Japanese car.’ Zittende in een comfortabel hotel zegt deze man uit Celebes heel rustig: ‘We have to kill a lot of people. We have to kill one or two million Javenese.’ Waarop Naipaul moet denken aan een zachte jonge Moslem in Pakistan, die ook gezegd had, ‘Millions will have to die’ en hij eindigt het onderhoud in het hotel in Jakarta met dit oordeel: ‘His fantasy of violence could become reality. 1965 (het jaar van de massamoorden in Indonesië en de uitroeiing van de communisten) *had* occurred.’ Dit dromen van, dit hunkeren naar, geweld en slachtpartijen lijkt onafscheidelijk verbonden met het Islamitische ideaal van ‘a society cleansed and purified, a society of believers.’ Was dat niet ook het ideaal, de droom, van Adolf Hitler en zijn Nazis? Hierom zie ik Naipaul's rustige boek in de eerste plaats als een waarschuwing voor het Westen. Maar zijn houding blijft aldoor nuchter en ironiserend, een houding trouwens die nooit van humor is gespeend. Reeds op blz. 34 van het boek wordt deze humor mooi gekarakteriseerd. Men leest:

‘One of the English-language magazines I bought was published from the holy city of Qom. It was *The Message of Peace* and, as its title warned, it was full of rage.’

V.S. Naipaul: *Among the Believers - An Islamic Journey.* 339 blz., André Deutsch, Londen, 1981. £ 7.95.

[Nummer 95]

Jaap T. Harskamp
Schelden en scheppen
De correspondentie van Flaubert

> *To reveal art and conceal the artist is art's aim.*
> *(Oscar Wilde)*

1. Leven en oeuvre

In de nacht van 5 december 1866 - hij werkte van de vroege middag tot vier uur in de morgen - schreef Gustave Flaubert een brief aan George Sand waarin hij enkele van zijn denkbeelden over het schrijverschap verwoordde. Met klem drukt hij in deze brief zijn onoverwinnelijke afkeer uit om ooit iets persoonlijks op papier te zetten. Hij ontzegt de schrijver het recht zelfs maar een mening te geven, over welk onderwerp dan ook. Uiteindelijk, vertrouwt Flaubert zijn creatieve vriendin toe, doet mijn persoon in de kunst niet terzake. De eerste de beste figuur op straat is interessanter dan mijnheer Gustave Flaubert, omdat deze ‘algemener is en dus typischer’. Bestuderen en beschrijven, aanvaarden en berusten, aldus zou men de houding van Flaubert ten aanzien van de hem omringende en intens gehate werkelijkheid kunnen omschrijven.

Zo'n negen jaar later (eind december 1875) richt de schrijver zich opnieuw tot George Sand en spreekt de dikwijls aangehaalde woorden uit dat ‘de kunstenaar in zijn werk even onzichtbaar moet zijn als God in de natuur. De mens is niets, het werk is alles!... Het zou mij zeer aangenaam zijn te zeggen wat ik denk en het hart van de heer Gustave Flaubert in woorden te luchten; maar van welk belang is genoemde heer?’

Omdat Flaubert zich altijd fanatiek aan deze voorwaarde heeft gehouden, is er binnen zijn oeuvre een duidelijke scheiding aan te brengen tussen het artistieke werk enerzijds waarin hij streefde naar een Schoonheid ontdaan van al het ‘advocatendom’ waarmee andere schrijvers politieke en sociale vraagstukken binnen het domein van de literatuur hadden getrokken; en anderzijds de correspondentie waarin hij bitter en vurig tegen de vuilheid van het bestaan schopte. Een briefwisseling ook waarin hij zijn reisavonturen beschreef, waarin de vaak pijnlijke en soms vreugdevolle ervaringen van het scheppingsproces verwoord zijn en waarin de auteur ondubbelzinnige oordelen over het werk en denken van anderen formuleerde. Dit essay zal voornamelijk (maar niet uitsluitend) op die briefwisseling gericht zijn, wellicht de meest fascinerende correspondentie die in de negentiende eeuw gevoerd is en die in mijn ervaring slechts geëvenaard wordt door de brieven die Vincent van Gogh schreef.

Wie dan is deze mijnheer Flaubert? Juist omdat het hier een opstel over de brieven van de auteur betreft, is een summiere biografische schets onontbeerlijk al was het alleen maar om het belang van de vrij kleine groep van mensen met wie Flaubert gecorrespondeerd heeft te belichten. Flaubert zou zich overigens krom hebben gelachen indien hij kennis had kunnen nemen van het biografisme waarmee hij in het ‘Flaubert jaar’ alom in kranten en tijdschriften *geëerd* is. Het zou zijn toch al zo diepe minachting voor academici en critici slechts versterkt hebben en bevestigen wat hij over hun werkzaamheden altijd beweerd had: ‘commentaren zijn belangrijker dan teksten. Men hecht meer waarde aan de krukken dan aan de benen' (1 januari 1869, aan George Sand).

Gustave Flaubert werd in 1821 te Rouen geboren. Het geboortehuis is tegenwoordig ingericht als het 'Musée Flaubert et d'Histoire de la Médecine' en maakt nog steeds deel uit van het gebouwencomplex van het Hôtel-Dieu, het grote ziekenhuis dat in het centrum van de stad is gelegen, waarvan Flaubert's dominerende vader geneesheer-directeur was. De auteur leefde lange tijd in een omgeving waarin men vrijwel dagelijks in contact kwam met bloed, pijn en dood - maar ook met nauwkeurig wetenschappelijk onderzoek. Hier gluurde Flaubert in zijn vroege jeugd naar het snijwerk van de artsen. Later, zoals Sainte-Beuve droog opmerkte in een kritiek over *Madame Bovary*, zou de schrijver met het mes van de chirurg zijn karakters ontleden. Daarnaast werd de schrijver al jong met geesteszieken in contact gebracht door zijn oom die hem in het gekkenhuis van Père Parain rondleidde. Indrukken die hem verbijsterden maar bovenal zijn nieuwsgierigheid wekten.

Gustave groeide op met een drie jaar jonger zusje Caroline die hem lief was en een negen jaar oudere broer Achille met wie hij weinig contact had. Hij was er zich sterk van bewust in diens schaduw te staan. Achille was het evenbeeld van zijn vader, de trots van de familie, ambitieus en wetenschappelijk georiënteerd (hij zou een identieke loopbaan als Dr. Flaubert volgen), een 'bespottelijk burgerman' noemde Gustave hem later. Gustave zelf werd beschouwd als de mindere geest, de artistieke, de dromer die de voorkeur gaf aan de vrouwelijke flauwigheid van de literatuur.

Aanvankelijk bleek Gustave op school een enigszins trage leerling wat zijn op succes beluste vader tot zorg stemde. Deze achterstand (stellig door Sartre overdreven in de analyse van de *Idiot de la famille:* daarin ligt één van de gevaren van het psychologiseren van de geschiedschrijving, de 'psycho-history', met name natuurlijk daar waar het de biografie betreft) werd snel overbrugd en al vroeg toont Flaubert een opmerkelijke belezenheid en blijkt hij in de vroegst bewaard gebleven brieven aan zijn vriend Ernest Chevalier over een rijpe 'briefstijl' te beschikken.

Als negenjarige reeds bewondert hij het werk van Balzac, die in 1830 begonnen was met de publikatie van de eerste delen van de *Comédie humaine.* Daarnaast deelt Flaubert het enthousiasme van de jongeren in die jaren voor de geruchtmakende werken van de Romantische dichters.

Elf jaar oud wordt Flaubert ingeschreven aan het Collège Royal in Rouen waarvan hij in het laatste studiejaar verwijderd wordt omdat hij deel had genomen aan een protest tegen het ontslag van een bewonderde leraar. Men stond hem echter toe om thuis zijn examens voor te bereiden en in 1840 behaalt Gustave het *baccalauréat.*

Tijdens die schooljaren blijkt opnieuw een verbijsterende leesdrift: de Klassieken, Walter Scott, Voltaire (die hij zijn hele leven zal blijven bewonderen en verguizen), Corneille, Racine, Calderon, Lope de Vega, Lamartine, Hugo, Byron, enz. Met een schok van vreugde ontdekt en bewondert Flaubert *Don Quichotte*, een roman die veel later van invloed zou zijn op zijn laatste en helaas onvoltooid gebleven werk *Bouvard et Pécuchet.* Hier komt reeds een opvallend aspect in het denken van Flaubert tot uitdrukking: gedurende de vele jaren waarin de auteur zijn ideeën in brieven heeft vastgelegd blijkt vaak een verrassende continuiteit van oordeel, zowel positief als negatief, te bestaan. Tal van werken die hem in zijn jeugd hadden getroffen, zouden hem zijn leven lang blijven fascineren. De grootste en meest bewonderde onder hen is ongetwijfeld Shakespeare - voor een dergelijke genialiteit zou Flaubert steeds weer met een diep ontzag het hoofd buigen.

Op het lyceum gaat de jonge Gustave zijn eerste 'literaire' werken schrijven: essays, verhalen in romantische stijl, toneelstukken, een complete roman zelfs, en autobiografische geschriften waarin een diepe verveling gepaard aan een onlesbaar verlangen naar het exotische zijn uitgedrukt. Al deze jeugdgeschriften vullen liefst twee delen van het verzameld werk. Twee verhalen werden in een tijdschrift in Rouen gepubliceerd - het *enige* werk dat hij voor de publikatie van *Madame Bovary* (hij was toen vijf en dertig jaar oud) heeft laten drukken.

Het tijdsbewustzijn, het lijden aan de tijd zo men wil, is reeds in de allervroegste brieven van Flaubert tot uitdrukking gebracht. Zo schrijft de 'achterlijke' jongeman op 14 augustus 1835 een brief aan Ernest Chevalier waarin hij zich grote zorgen maakt over de laaghartigheid van politici die de persvrijheid wensen aan te tasten (en dat inderdaad ook zouden doen). Flaubert schrijft daar:

> Ik zie tot mijn verontwaardiging dat de toneelcensuur weer wordt ingesteld en de persvrijheid afgeschaft; ja, die wet zal er wel doorkomen, want de volksvertegenwoordigers zijn niet meer dan een smerig stel omgekochte verraders die slechts het eigenbelang dienen en, laaghartig van nature, is hun eergevoel niets anders dan stompzinnige trots, hun ziel een kluit modder... Nu ontnemen zij de literator zijn geweten, zijn kunstenaarsgeweten.

Twee en twintig jaar later zou Flaubert zelf in moeilijkheden met de censuur raken naar aanleiding van de eerste, verkorte publikatie in afleveringen in de Revue de Paris van *Madame Bovary* wat de boze schrijver er bijna toe bracht geheel af te zien van de officiële publikatie van het boek bij Michel Lévy (zoals blijkt uit een brief van 10/11 februari 1857 aan Frédéric Baudry). Men beschuldigde hem ervan een onzedelijk en godslasterlijk boek geschreven te hebben.

Flaubert werd echter vrijgesproken en spoedig daarna verscheen de roman. In datzelfde jaar moest ook Baudelaire zich tegenover de censuur verantwoorden voor de publikatie van *Les fleurs du mal.* Het literaire proces: de 'wraak' van de burgerij op auteurs die de bekrompenheid van geldende waarden aan de laars lapten. Baudelaire zou minder gelukkig blijken: hij kreeg een boete van 300 francs opgelegd en zijn uitgever moest 200 francs betalen. Daarnaast werd de dichter gedwongen een vijftal gedichten (de nummers 20, 39, 80, 81 en 87) uit de bundel terug te nemen.[1.]

Flaubert echter herkende het genie van Baudelaire onmiddellijk (zoals de laatste een geestdriftige kritiek over *Madame Bovary* schreef). Tekenend voor de literaire inzichten van beide belangrijke schrijvers. In een brief van 13 juli 1857 uitte Flaubert zijn grote bewondering voor zulke gedichten als 'Tristesses de la lune' en 'Voyage à Cythère'. Flaubert besluit deze dankbrief voor de bundel die Baudelaire hem had toegezonden met de woorden: 'U bent onbuigzaam als marmer en doorzichtig als een Engelse mist'. Een maand later (14 augustus 1857) schrijft Flaubert opnieuw naar de dichter, deze keer om zijn afschuw te uiten over het feit dat Baudelaire door de machtige vuist van de censuur getroffen was.

In de zomer van 1836, bijna vijftien jaar oud, ontmoet Gustave in het kustplaatsje Trouville Mme Maurice (Elise) Schlesinger, een gehuwde vrouw met kind, zes en twintig jaar oud, voor wie hij een 'diepe passie' voelt. In de jeugdbrieven wordt deze vrouw weliswaar niet genoemd, de herinnering echter zou hem altijd blijven achtervolgen. De ontmoeting legt Flaubert twee jaar later vast in *de Mémoires d'un fou* (opgedragen aan zijn vriend en literator Alfred LePoittevin) en diezelfde gebeurtenis was de inspiratie voor zijn derde roman *L'Education sentimentale* (1869).

Na zijn eindexamen wordt Flaubert in augustus - mede uit zorg voor zijn gezondheid - door zijn ouders op een eerste lange reis gestuurd. Onder de hoede van Dr. Jules Cloquet, een vriend van de familie, trekt het gezelschap via de Provence en de Pyreneeën naar Corsica. In Marseille ontmoet Gustave Mme Eulalie Foucault - Delanglade, werkzaam in (of eigenaresse van?) het Hôtel Richelieu, rue de la Darse, waar het gezelschap enkele dagen verblijft. De nachtelijke uren die Flaubert met deze vurig-sensuele vrouw doorbracht, zouden hem lang bijblijven. Terug van de reis gaat hij het erotisch genot in de bordelen van Rouen zoeken.

Dr. Flaubert had besloten dat Gustave rechten moest gaan studeren. Sartre legt er nadruk op dat dit een duidelijke tweede keus was. Medicijnen golden in de familie als de meest edele vorm van wetenschap en de oudere zoon Achille volgde de voetsporen van zijn vader met veel succes. Gustave was echter naar het oordeel van zijn vader een onpraktische dromer en bovendien maakte zijn nervositeit hem ongeschikt zich als chirurg te bekwamen.

Volgens Sartre zou Gustave zich sterk bewust zijn geweest van zijn inferieure positie en de reeks van inzinkingen die Flaubert uiteindelijk doormaakte zou wellicht een oorsprong vinden in zijn onwil zich aan de studie te wijden. Het is mogelijk maar het blijft een hypothese. Men zou er in algemener termen op kunnen wijzen dat tal van jonge kunstenaars in de negentiende eeuw (en met name in Frankrijk) het gevecht hebben geleverd tussen de artistieke roeping die zij zelf voelden en de maatschappelijke positie die de ouders hen toedachten. Balzac en Berlioz stuitten al op een even sterke afkeer maar beiden bleken niet bereid toe te geven. Omdat beide kunstenaars zonder enige concessie te doen de roeping van het kunstenaarschap volgden, dwongen zij het respect van Flaubert af.

Onder normale omstandigheden zou Flaubert direct na het *baccalauréat* naar Parijs zijn getrokken om daar de studie te beginnen. Zijn gezondheid echter liet dat niet toe en zijn vader besloot hem twee jaar onder medische observatie te houden. In deze tijd begint en voltooit Flaubert zijn novelle *Novembre.* Hij hield ook enige tijd een dagboek bij, getypeerd door een mengeling van melancholie en cynisme. Dit dagboek werd overigens pas in 1965 teruggevonden en verscheen in dat jaar onder de titel *Souvenirs, notes, et pensées intimes.*

In 1842 arriveert Gustave in Parijs om met tegenzin aan zijn studies te beginnen. Zijn enige ambitie blijft om zijn literair talent te testen. In een brief van 22 januari 1842 aan zin vroegere literatuurleraar Henri-Honoré Gourgaud-Dugazon zet hij een serie van ambitieuze literaire plannen uiteen. Een daarvan schijnt reeds de gedachte geweest te zijn om een woordenboek van conventionele denkbeelden en clichés samen te stellen, een werk dat hij later zou aanvangen.

De brieven die Flaubert in 1843 vanuit Parijs schreef, schreeuwen van verveling en ongeluk. Hij zoekt uitwegen. Hij begint aan een roman die hij *L'Education sentimentale* noemt. Ruim vijf en twintig jaar later zou hij dezelfde titel voor een roman kiezen. Opnieuw die opmerkelijke continuïteit.

Zijn eenzaamheid wordt slechts verbroken door bezoeken aan enkele vrienden, hij verblijft bijvoorbeeld graag in het atelier van de beeldhouwer James Pradier. In een brief van 12 mei 1843 aan zijn zuster Caroline klaagt Gustave over de hoeveelheid werk die hij verstouwen moet, over de rusteloosheid waardoor hij soms overvallen wordt alsof hij de *danse de Saint-Guy*, de vitusdans, zou hebben, en over een grote vermoeidheid gepaard aan felle aanvallen van nervositeit alsof hij door vallende ziekte getroffen scheen. De eerste tekenen van wat zou volgen.

Eind december 1843 verlaat Flaubert Parijs om in Rouen de feestdagen door te brengen. Enkele weken later keert hij om onbekende redenen opnieuw naar zijn geboortestad terug. Nadat hij met zijn broer een bezoek aan Deauville had gebracht, wordt hij in het rijtuig getroffen door een aanval van epilepsie. Later volgen nog enkele aanvallen. Zijn ziekte verlost hem van zijn studie. Aan Emmanuel Vasse de Saint-Ouen, een oude schoolvriend, kan hij in januari 1845 schrijven:

> Mijn ziekte heeft mij een groot voordeel gebracht: ik kan mijn tijd nu doorbrengen zoals ik het zelf verkies. Persoonlijk kan ik mij niets aangenamers voorstellen dan een prettige, verwarmde kamer, waarin men omgeven is door de boeken waarvan men houdt en men die dingen kan doen die men zelf wil.

In 1845 voltooit Flaubert zijn *L'Education sentimentale* waaraan hij in Parijs begonnen was, de meest ambitieuze vertelling waarin hij een eigentijds onderwerp koos vòòr de publikatie van *Madame Bovary* (sommige thema's die hij in dit vroegere werk aansnijdt zouden later in de roman van 1869 terugkeren). Ook dit werk werd na zijn dood tussen de ongepubliceerde documenten aangetroffen.

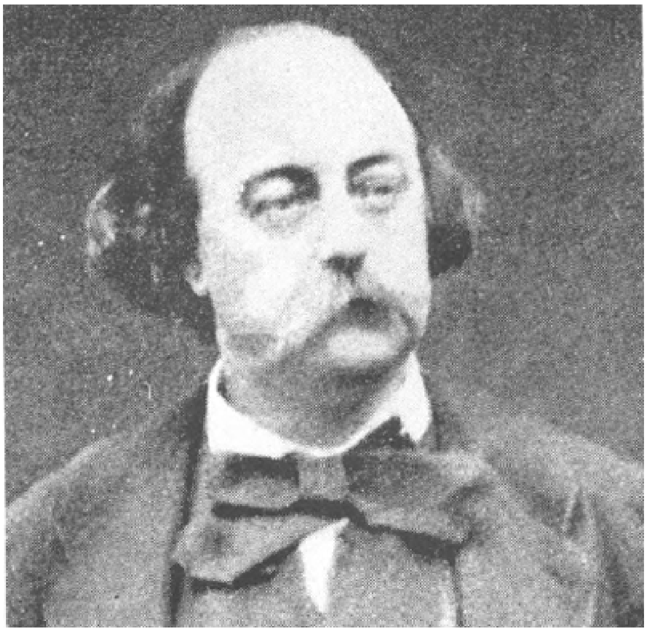
Op 3 maart 1845 huwt Gustave's zuster Caroline met Emile Hamard. Zowel Gustave als zijn ouders vergezellen de jonggehuwden op de traditionele reis naar Italië; het gezelschap werd echter achtervolgd door ziekte en men keerde reeds vanuit Genua naar Frankrijk terug. De meeste brieven die Flaubert in deze tijd schreef, waren gericht aan zijn vier jaar oudere vriend en vertrouweling Alfred LePoittevin, zoon van een rijke katoenhandelaar in Rouen.

Onderweg naar Italië had Gustave hem vanuit Marseille op 15 april 1845 geschreven dat hij wederom op zoek was geweest naar de enorme borsten van Eulalie Foucault die zo warm in zijn geheugen waren blijven hangen. Het Hôtel Richelieu bleek echter leeg en verlaten, ‘echoënd als een graftombe zonder lichaam’. Flaubert waardeert de symboliek daarvan. Hij had haar ongetwijfeld elders kunnen opsporen maar besloot daartoe geen moeite te doen. ‘Vijf jaar geleden lag ik met haar in bed. Nu schrijf ik aan jou [Alfred] - een superieure bezigheid.’

Vanuit Milaan (13 mei 1845) beantwoordt Flaubert een brief van LePoittevin waarin deze geklaagd had over gevoelens van lusteloosheid en verveling die hem regelmatig overvielen. In zijn antwoord poogt Gustave zijn vriend tot schrijven aan te sporen en zich met inzet van alle krachten aan de kunst te wijden.

> Denk, werk, schrijf, stroop de mouwen op, houw je marmer als de goede arbeider die weigert zich van zijn taak te laten afleiden en zich opgewekt in het zweet werkt. In de tweede periode van het kunstenaarsleven zal het lonend zijn om te reizen, maar gedurende de eerste jaren is het beter al het subjectieve, originele en individuele dat je in je voelt, tot uitdrukking te brengen. Denk er maar eens aan wat over enkele jaren een tocht naar het Oosten voor je zal kunnen betekenen! Schenk de muze haar volledige vrijheid, negeer de dagelijkse problemen, en je zult met verbazing merken hoezeer je geest zich van dag tot dag verruimt. De enige manier waarop men een gevoel van ongeluk kan afwenden is door jezelf in de Kunst op te sluiten en al het overige uit te bannen.

Een advies aan een verveelde vriend zonder talent, maar bovenal een ‘programma’ waarop Flaubert zijn eigen levenswijze zou instellen: alleen het creatieve werk heeft waarde, al het andere is van ondergeschikt belang.



Gustave Flaubert.

In diezelfde brief overigens meldt Flaubert met grote bewondering Breughel's ‘De verzoeking van de Heilige Antonius’ aanschouwd te hebben en dat hij dat thema graag voor toneel zou willen bewerken. Voorlopig, voegt hij daar met enige spijt aan toe, zou hij daarvoor de krachten als schrijver nog missen. Ook dat is typerend voor het schrijverschap van Flaubert. hij is zich altijd bewust geweest van de grootheid van anderen en heeft mede daardoor zeer (te?) behoedzaam de eigen creatieve krachten getest. Hij was uiterst ambitieus en uiterst voorzichtig. De enige criteria waren de allerhoogste.

Op 15 januari 1846 sterft Dr. Flaubert, eenenzestig jaar oud, onder het operatiemes van zijn zoon Achille. Een week later (21 januari) schenkt Gustave's zuster het leven aan een dochter die ook Caroline genoemd wordt. Kort na de geboorte echter loopt de moeder een infectieziekte op en zij sterft op 21 maart. Gustave blijft met zijn moeder en pasgeboren nichtje achter in Croisset, het dorpje even buiten Rouen waar zijn vader in 1844 een kasteeltje aan de oever van de Seine gekocht had. Hamard vestigt zich in de directe nabijheid.

Na de dood van zijn vader namen Gustave's aanvallen van epilepsie vrijwel onmiddellijk in frequentie en hevigheid af. Een tweede lichtpunt in dat rampjaar voor Flaubert was het feit dat hij brieven begon te wisselen met Maxime DuCamp, de geleerde schrijver en criticus, die in die tijd voorbereidingen aan het treffen was voor een reis door de Orient, het tegenwoordige Midden-Oosten.

De verloving van Alfred LePoittevin met Louise de Maupassant, dochter uit de hogere Normandische burgerij, en het huwelijk dat daarop zou volgen op 6 juli 1846, werd door Flaubert als een zware slag ervaren. Op 31 mei schrijft hij aan Alfred:

> Ach kerel, ben je er zeker van dat je niet als een bourgeois zult eindigen? In al mijn artistieke aspiraties heb ik mij altijd één met je gevoeld. Juist dat aspect bedroeft mij het meest... Zullen wij al die gevoelsgeheimen en ideeën die ontoegankelijk waren voor de rest van de wereld blijven delen? Wie kan het zeggen? Niemand.

Alfred's zuster overigens, Laure, zou op 9 november van datzelfde jaar met Gustave de Maupassant trouwen. De bejaarde Flaubert zou later tal van brieven met hun zoon wisselen, de schrijver Guy de Maupassant.

In juni 1846 bezoekt Flaubert het atelier van James Pradier om deze te verzoeken een buste van Caroline te vervaardigen. In het atelier wordt hij voorgesteld aan de dichteres Louise Colet, een mooie, rijpe vrouw, die daar voor de beeldhouwer poseert.

Louise Colet - geboren Louise Révoil in Aix-en-Provence in 1810 -, echtgenote van een docent in de muziek, was een tweederangs dichteres en een succesvol journaliste met feministische gedachten die een kleurrijk liefdesleven leidde. Een geruchtmakende verhouding met de filosoof Victor Cousin die in zijn loopbaan een ministerschap zou verwerven, leverde haar enkele literaire prijzen en een jaargeld op. Bovendien schonk deze haar - als men de roddelschrijver Alphonse Karr mag geloven - een dochter.

Flaubert, gedeprimeerd en eenzaam na de verliezen in zijn familie en door het huwelijk van Alfred, viel onmiddellijk voor haar charme. Na een lange periode waarin hij zich bewust van sexualiteit had onthouden uit angst dat vrouwen zijn creativiteit negatief zouden beïnvloeden, bracht Gustave enkele Parijse dagen en nachten met Louise Colet door, alvorens terug naar Croisset te reizen. Daarna begint een periode waarin Flaubert vrijwel dagelijks brieven aan deze vrouw zal richten (de eerste brief dateert van 4/5 augustus en gedurende de hele augustusmaand volgen lange, vaak prachtige brieven). Brieven die hoewel erotisch van inhoud steeds meer - tot irritatie van Louise - worden onderbroken door uitweidingen over literaire, artistieke en maatschappelijke problemen.

Op 6/7 augustus 1846 reeds schrijft Gustave aan haar dat het misschien beter geweest was indien zij elkaar nooit ontmoet zouden hebben. De reden? Flaubert was ervan overtuigd dat een kunstenaar in celibaat dient te leven. Het zinnelijke zou hem slechts doen afdwalen van de ene roeping die hij als kunstenaar dient te gehoorzamen: de verering van de Kunst. De verhouding met deze jaloerse vrouw zal met een onderbreking van drie jaar (1848-1851) tot 1855 voortduren en in die tijd schrijft Flaubert sommige van zijn meest fascinerende brieven.

Op 3 april 1848 sterft Alfred LePoittevin aan tuberculose. Een mislukt leven. Niettemin zou Flaubert het verlies van zijn jeugdvriend als één van de zwaarste klappen in zijn bestaan blijven beschouwen.

In 1848 was in Frankrijk de revolutie uitgebroken waarmee een einde gemaakt zou worden aan het koningschap van Louis-Philippe. In februari was Flaubert met zijn vriend, de toneelschrijver en dichter Louis Bouilhet, naar Parijs gereisd om de gebeurtenissen van nabij te aanschouwen. Zijn indrukken en ervaringen zou Flaubert later vastleggen in *L'Education sentimentale* (onder andere de plundering van de Tuilerieën).

Nu Alfred LePoittevin was overleden en hij de verhouding met Louise Colet had verbroken, begint Gustave aan een reis naar het Midden-Oosten te denken. Hij was er inmiddels van overtuigd dat Maxime DuCamp een goede reisgenoot zou zijn (van mei tot juli 1847 hadden zij beiden een voettocht door Bretagne gemaakt), en bovendien had de laatste reeds ervaringen opgedaan in dat gebied en was vastbesloten opnieuw een soortgelijke reis te maken.

In september 1849 voltooit Flaubert *La tentation de Saint-Antoine*, het eerste boek dat hij zelf goed genoeg voor publikatie achtte en waaraan hij een ongelooflijke hoeveelheid onderzoek besteed had. Hij las het werk voor aan Louis Bouilhet en Maxime DuCamp, vrijwel zeker van een gunstig oordeel. De gebeurtenis is door DuCamp in zijn memoires beschreven (*Souvenirs littéraires*, Paris 1883). Twee en dertig uur lang luisterden zij naar de stem van Flaubert. Het oordeel van Bouilhet, van nature een verlegen en terughoudend man, was even onverwacht als scherp: ‘Gooi dat boek in het vuur en spreek er nooit meer over.’ Flaubert was verpletterd door het vernietigende commentaar van zijn naaste vrienden en collega's.

Op 29 oktober vertrekken Flaubert en DuCamp voor een reis van anderhalf jaar naar de Orient: Egypte, Palestina, Libanon, Klein-Azië en via Griekenland en Italië terug naar Frankrijk. Vanuit Alexandrië, Cairo, Jeruzalem, Damascus, Constantinopel, enz., volgt een serie van grandioze brieven, met name die gericht zijn aan Louis

Bouilhet. Erotische avonturen, beschrijvingen en observaties, die in gedetailleerde levendigheid onovertroffen blijven.

Het blijkt tevens een periode waarin Flaubert zich met de mislukking van *Saint-Antoine* probeert te verzoenen en opnieuw nadenkt over zijn artistieke plannen zoekend naar een thematiek die binnen de mogelijkheden van zijn creatieve krachten zou liggen. Het belang van deze reis voor Flaubert's latere ontwikkeling is naar mijn idee niet genoeg beklemtoond, maar daarover later. Allereerst las ik hier een fragment van algemener strekking in over de geweldige aantrekkingskracht die van het Midden-Oosten op kunstenaars uitging en het *oriëntalisme* in de literatuur.

Voor een begin van het oriëntalisme in de Franse kunst en cultuur moet men naar de tweede helft van de zeventiende eeuw teruggrijpen. Molière's befaamde Turkse balletscène in *Le Bourgeois gentilhomme* dateert van 1670, Montesquieu's *Lettres persanes* verschijnen in 1721 en Voltaire publiceert zijn *Mahomet* in 1742. In de tussenliggende jaren verschijnen de avontuurlijke, rijk gedocumenteerde en vaak fraai geillustreerde reisverhalen die bibliografisch zijn vastgelegd in het vierde deel van de *Bibliothèque des voyages* (Paris 1808) van G. Boucher de la Richardie.

De meest belangrijke literaire gebeurtenis was ongetwijfeld de publikatie van een gekuiste vertaling van *Alf lailat wa laila* door Antoine Galland. Tussen 1704 en 1717 verschijnen de twaalf delen van *Les mille et une nuits* die een enorme invloed op de literatuur en kunst zouden gaan uitoefenen.

Het is zeker dat bijvoorbeeld Voltaire de vertaling van Galland geraadpleegd heeft. En ook Balzac was een groot bewonderaar van de Oosterse verhalen. Door zijn gehele oeuvre vindt men verwijzingen naar, commentaren over en metaforen ontleend aan de *Mille et une nuits*, boeken die hij naar eigen zeggen vooral raadpleegde in tijden dat hij zich neerslachtig voelde.[2.]

De gehele opzet van *La comédie humaine*, schreef Balzac aan zijn ‘étrangère’ (Madame Hanska), was om een Europese duizend en één nacht te scheppen waarin ‘het individu, de samenleving en het mensdom van alle zijden beschreven, beoordeeld en geanalyseerd zullen worden’.[3.]

Het oriëntalisme in de westerse literatuur wordt gekenmerkt door een geografische onbestemdheid. De Orient strekt zich uit van China tot Noord-Afrika. Aan het begin van de inleiding tot zijn *Orientaliana* (1701) schreef Antoine Galland: ‘Sous le nom des Orientaux, je ne comprens pas seulement les Arabes & les Persans; mais encore les Turcs & les Tartares, & presque tous les peuples de l'Asie jusque à la Chine, Mahometans & Païens ou Idolatres’. De Orient, dat is het wijde gebied van zon, kleur en geur; van droom, mysterie en zinnelijkheid; van kunst en filosofie.

In 1829 publiceerde Victor Hugo zijn bundel *Les Orientales.* Opnieuw blijkt die wijde interpretatie: in deze bundel vindt men zowel gedichten over Egypte en Turkije als over de Griekse vrijheidsstrijd. De studie van de Orient, schrijft Hugo in zijn inleiding, is van enorm belang geworden. ‘Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste’.

Het oriëntalisme van de negentiende eeuw toont niet langer de wetenschappelijke nieuwsgierigheid en avontuurlijke ondernemingszin van de voorafgaande eeuw. Tijdens de Romantiek ging men, al redelijk comfortabel reizend, uit zucht naar opwinding en verandering op zoek naar het buiten-Europese. Politiek teleurgesteld, vermoeid en verveeld, wilde men weg uit eigen land, aan de eigen tijd ontsnappen. Weg van de verwarring, de grauwheid, de agitatie en de geldjacht - het oriëntalisme kan men opvatten als een vorm van protest tegen het technisch-industriële tijdperk.

Emile Zola, in een essay over Théophile Gautier opgenomen in de *Documents littéraires*, veroordeelde die zucht tot ontsnappen in het exotische. Ik ga dood van verveling in Parijs, schreef Gautier, ik verlang naar Klein-Azië. Gautier zag niets van de grootse ontwikkelingen in de eigen tijd, aldus Zola, hij prefereerde een kameel en vier smerige bedoeïen om zijn verbeelding in werking te zetten.[4.]

Het romantische element van vlucht speelde zeker een rol in Flaubert's reis door de Orient. Het zijn echter al bijna toeristen, Flaubert en DuCamp, zoals zij samen voorttrokken - de laatste al met een fototoestel op de buik. Het opmerkelijke in het geval van Flaubert is dat hij, zoals we zullen zien, juist tijdens deze tocht zijn ideeën zou ontwikkelen tot het schrijven van een roman met een *eigentijds* thema.

De jonge Flaubert droomde reeds van een reis door het poëtische en geheimzinnige oosten. Op 14 november 1840 - juist teruggekeerd uit Corsica - schrijft Gustave een brief aan Ernest Chevalier waarin hij zowel zijn onstilbare verlangen naar het buiten-Europese uitdrukt als een cynische veroordeling van het gebeuren in eigen tijd en land.

> Mijn geest is dor en vermoeid. Ik vind het afgrijselijk terug in dit vervloekte land te zijn waar je de zon even weinig aan de hemel ziet als een diamant in het achterwerk van een varken. Ik geef geen reet om Normandie en het mooie Frankrijk. Oh! wat zou ik graag in Spanje willen wonen, in Italië, of zelfs in de Provence! Te zijner tijd moet ik in Constantinopel een slaaf kopen, een Georgisch meisje als dat zou kunnen - een man die geen slaaf bezit is een prul; bestaat er iets onzinnigers dan gelijkheid, vooral voor hen die daardoor belemmerd worden? - en ik word er verschrikkelijk door belemmerd. Ik haat Europa, Frankrijk, mijn eigen land, mijn heerlijke moederland dat ik volgaarne naar de hel zou willen sturen nu ik een blik heb kunnen werpen op wat daarbuiten ligt. De wind moet mij naar dit modderige land geblazen hebben, ik ben er zeker van elders geboren te zijn, want mijn indrukken lijken veeleer herinneringen aan zoet geurende kusten en blauwe zeeën. Ik was in de wieg gelegd om keizer van Cochinchina te worden, om 36 el lange pijpen te roken, 6 duizend vrouwen en 1400 lustknapen te bezitten, en kromzwaarden om de koppen die mij niet aanstaan af te hakken, Numidische merries en marmeren vijvers - en ik bezit niets dan enorme, onstilbare verlangens, een gruwelijke verveling en onafgebroken gaapaanvallen.

Als Flaubert zo'n negen jaar later in het gezelschap van DuCamp door die intens bewonderde landen trekt waar de vooruitgang nog niet heeft toegeslagen (‘Wat mijnheer, - roept Flaubert spottend uit in een brief van 13 maart 1850 aan Bouilhet - heeft men in deze landen de vruchten van de beschaving nog niet verspreid? Hoe staat het met het spoorwegwezen? Hoe ontwikkelt het lager onderwijs zich? enz.’), dan blijkt niets van verveling. Voor werk blijkt geen tijd, zelfs het leven blijft beperkt, maar merkt Gustave in dezelfde brief op ‘het is het beste om één en al oog te zijn’. Een laaiend enthousiasme komt in deze brieven uit de Orient tot uitdrukking en het schijnt alsof Flaubert hier zijn observatievermogen al schrijvend poogt te verscherpen.

En dat maakt wellicht deel uit van Flaubert's her-oriëntatie op zijn literaire plannen. Verschillende malen nog zal hij aan Bouilhet zijn teleurstelling uitspreken over het mislukken van *Saint-Antoine* en aanvankelijk zijn onzekerheid verwoorden hoe nu verder te gaan. Sterker: moet hij wel verder gaan?

Op 2 juni 1850 vat hij zijn twijfels samen: ‘Ga ik een nieuwe fase van ontwikkeling tegemoet? Of is dit het begin van het totale verval?’. Hij ziet geen toekomst: ‘Ik heb geen plannen, geen enkel idee, geen onderwerp en, wat erger is, geen ambitie.’

Zijn innerlijke leegte projecteert Flaubert op de tijd. Hij observeert slechts levenloosheid en zielloosheid. Een doelloze en richtingloze beweging.

Gustave Flaubert.

Na de lange studies van de Oudheid, schijnt Flaubert zich tussen de antieke monumenten plotseling bewust te worden van het feit dat hij, eenmaal in Frankrijk teruggekeerd, niet slechts een afstandelijk toeschouwer kan zijn die zich in een hoekje verscholen in de studie van het verleden stort, maar dat hij tevens deelnemer moet zijn in die zin dat hij de *moderne* gebeurtenissen en ontwikkelingen dient te observeren en te beschrijven.

Dat besef komt sterk tot uitdrukking in de brief van 27 juni die Gustave vanuit Cairo aan Bouilhet schrijft:

> Wij moeten vooral niet in de archeologie verloren raken. Dat is een wijdverbreide en fatale ontwikkeling die, denk ik, vooral de komende generatie zal treffen... Arme donders die we zijn, we hebben geloof ik wel degelijk smaak maar we zijn zo ontstellend historisch gericht: we nemen alles in ons op en aanvaarden elk mogelijk uitgangspunt van wat we bestuderen. Is onze innerlijke kracht echter even sterk als dat vermogen tot begrip van anderen? Zou men felle originaliteit kunnen verzoenen met een dergelijkse geestelijke breedheid?

Door die historische instelling is de kunst versleten en in verval geraakt. De literatuur, zo besluit Gustave zijn brief, is een bejaarde hoer geworden die men moet reinigen en zuiveren omdat ze ‘kapot genaaid is door smerige pikken!’

Deze conclusie eenmaal bereikt, lijkt Flaubert een nieuwe weg voor ogen te zien. Vanuit Damascus schrijft hij op 4 september aan Bouilhet dat hij vrijwel hersteld is van de wond die hem door *Saint-Antoine* was toegebracht en dat hij (maar nog altijd vragenderwijs) mogelijkheden tot een nieuwe renaissance in zich voelt. Op 14 november bericht hij zijn moeder uit Constantinopel dat de periode van neerslachtigheid voorbij is en dat hij er naar verlangt zich weer aan het werk te zetten om zijn krachten opnieuw te beproeven. Diezelfde dag schrijft hij ook een lange brief aan Bouilhet. Hij moet weer aan het werk want het is van groot belang om aard en grenzen van het eigen artistieke terrein te leren kennen alvorens tot ploegen over te gaan.

Naar aanleiding van de roman *Arthur* van de succesvolle feuilletonschrijver Eugène Sue die Gustave zojuist gelezen had, trekt hij opnieuw fel van leer tegen de consumptie-literatuur:

> Slechts een Christus van de kunst zou deze melaatse [de literatuur] kunnen genezen. Om in de literatuur naar de Oudheid terug te keren is reeds gedaan. Hetzelfde geldt voor de Middeleeuwen. Blijft slechts het heden over. Maar de bodem is nog zacht: waar kan men de funderingen aanbrengen? En toch is er geen enkele andere manier om iets vitaals en blijvends tot stand te brengen. Dit alles stemt

mij zo zorgelijk dat ik er met tegenzin over spreek.

Flaubert's voornemen lijkt nu vastomlijnd: zijn volgende roman zou een eigentijds onderwerp betreffen. Na zijn terugkeer begint hij op 19 september 1851 met het schrijven van zijn eerste meesterwerk *Madame Bovary*, een modern verhaal, waaraan hij na vijf jaar van intensieve, tijdrovende en slopende arbeid de laatste hand legt.

In april 1858 vertrekt Flaubert voor een reis naar Algerije en Tunesië waar hij materiaal verzamelt voor een volgende roman. *Salammbô*, een historische roman! Het verleden blijft hem intrigeren. De houding van Flaubert doet mij in dat opzicht aan Couperus denken: de laatste besteedde veel tijd en moeite aan werken waarin hij eigentijdse onderwerpen aansneed om zich vervolgens welhaast met wellust in het verleden onder te dompelen. ‘Der Liebe zum Vergangenen gesellt vielfach sich die Rancune gegen das Gegenwärtige’, schreef Adorno in een essay over Eichendorff (*Noten zur Literatur*). Dat geldt zeker voor Flaubert. Blijkt uit de correspondentie die hij tijdens het schrijven van *Madame Bovary* voerde bovenal de moeilijkheden die hij van dat ‘vervloekte’ boek ondervindt, het werk aan en de studie rondom *Salammbô* schenkt hem een veel grotere mate van voldoening en plezier.

Noord-Afrika fascineerde Flaubert zoals het ook Gide zou bezighouden in de *Immoraliste* en Camus zou aantrekken tot het schrijven van zijn *Etranger.* Zijn opzet was om in dit werk de roman met de geschiedschrijving te combineren. Edmond de Goncourt zag in *Salammbô* datzelfde streven waardoor het werk van Michelet en Carlyle gekenmerkt wordt, namelijk de wederoproeping van het verleden, het opnieuw leven geven aan de geschiedenis.

Beschreef Flaubert in *Madame Bovary* de ondergang van een individu, in *Salammbô* gaat een trotse stad, Carthago, op gewelddadige wijze ten onder. Het decadentie-idee is hier onmiskenbaar aanwezig. De tijdgenoten bespeurden een duidelijke parallel met de eigentijdse ontwikkelingen in het eigentijdse Parijs in dit boek. De antithese tussen *Madame Bovary* en *Salammbô* is er één die duidelijk de beide zijden van Flaubert's genie belicht: de realist en de romanticus. Uitgedrukt in een serie van tegenstellingen: heden tegenover verleden, Westen tegenover Oosten, grijsheid tegenover kleur, dorheid tegenover fantasie, *spleen* tegenover ideaal (Baudelaire's befaamde oppositie), beschaving tegenover leven.

Het beschavingsproces is oorzaak van de corruptie van de moderne mens. Het mensdom is in een tijdperk van *muflisme* geraakt, één van verval, verveling en stompzinnigheid (*mufle* is een platte uitdrukking voor een onnozele sukkel). Flaubert zag drie fasen van ontwikkeling in de geschiedenis: heidendom, christendom, en *muflisme.* Deze laatste fase heeft hij vooral in *Bouvard et Pécuchet* willen beschrijven.

Salammbô wordt in 1862 voltooid en de roman vindt brede erkenning. Dat blijkt al uit de bredere kring van vooraanstaande figuren met wie Flaubert nu regelmatig gaat corresponderen: Sainte-Beuve, De Goncourt, Taine, Toergenjew en George Sand.

Voor zijn volgende roman *L'Education sentimentale* kiest de auteur opnieuw een contemporain onderwerp. Hij begint dit fascinerende boek in september 1864 en het werk neemt hem - zoals ook de voorafgaande romans dat gedaan hadden - vijf jaar in beslag. Mede door de oorlogsdreiging die de Franse gemoederen nu bezighoudt, blijft het succes uit. Bitter en steeds eenzamer - met als enige lichtpunt wellicht de correspondentie met George Sand - legt Flaubert in 1872 de laatste hand aan de definitieve versie van *Saint-Antoine* en begint vrijwel onmiddellijk het werk aan zijn laatste roman *Bouvard et Pécuchet.* Geplaagd door financiële zorgen en een verslechterende gezondheid publiceert hij in 1877 de in korte tijd geschreven *Trois contes* (‘Hérodias’, ‘La légende de Saint Julien’, ‘Un coeur simple’: het antieke, het middeleeuwse en het moderne), een drietal novellen waarin hij zijn hele genie heeft weten te concentreren.

Tot aan zijn dood op 8 mei 1880 blijft Flaubert aan zijn laatste roman werken. De roman is helaas onvoltooid gebleven. Als tweede deel had hij zich een *Dictionnaire des idées reçues* - een woordenboek van menselijke stompzinnigheid - voorgenomen, een idee waarmee hij al zoveel jaren gespeeld had. In zijn nagelaten papieren had Flaubert echter genoeg aantekeningen achtergelaten om de critici later de gelegenheid te geven dit woordenboek in fragmentarische vorm alsnog te publiceren.

2. Creativiteit

> '*On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée.*'
> *(Flaubert)*

Flaubert was een verwoed lezer. In zijn jeugd al verslindt hij in razend tempo de meesterwerken in de Europese literatuur. Paul Valéry merkte eens op dat hij een man intellectueel pas van werkelijke waarde achtte indien deze een duizendtal boeken 'gedood' had en daaruit in korte tijd de weinige kracht had kunnen putten die in al de pagina's verscholen ligt. Lezen, dat is een 'opération militaire'.[5.]

Deze passage had op Flaubert kunnen duiden. In de beoordeling van de andere schrijvers blijkt deze felle haat maar ook intense bewondering te verwoorden. Dat laatste aspect wordt maar al te dikwijls vergeten. Flaubert (h)erkende genialiteit onmiddellijk en hij uitte een 'antiek respect' (in 1861 had Victor de Laprade een dergelijk respect gesteld tegenover contemporaine ironie en afgunst) voor historische zowel als eigentijdse meesterwerken. Respect voor de grootheid van anderen is vaak een eerste teken van het besef van eigenwaarde: de bewondering dwingt de schrijver ertoe zijn rivalen op waarde te schatten, naar hun beperkingen te zoeken en daar de eigen vermogens tegen af te zetten. Het verschil tussen emulatie en jaloezie, schreef Emile Rousseau in zijn *Fragments philosophiques et moraux*, bestaat hierin dat emulatie ons verheft tot het hoge peil van anderen, terwijl jaloezie de anderen tot ons niveau verlaagt.[6.]

Flaubert deelde de verering van de romantici voor Shakespeare. Het werk van de laatste was nauw verbonden met de strijd tussen romantici en classicisten.

Stendhal's pamflet *Racine et Shakespeare* (1823) was van invloed op het verloop van deze strijd. De agitatie richtte zich vooral tegen de figuur van de classicist Jean-François Ducis, een vertaler en auteur van enkele kleurloze drama's.

Ducis was de eerste die Shakespeare in Frankrijk op de planken bracht. Hij had onder andere bewerkingen gemaakt van *Hamlet* (1769), *Macbeth* (1784) en *Othello* (1792). In Le Figaro van 11 juni 1828 (p. 2) - deze krant had zich in gematigde termen achter het streven voor vernieuwing van de romantici geplaatst - werden de bewerkingen van Ducis als belachelijk verworpen. Waarom? Dat moge blijken uit de inleiding die L.S. Auger schreef bij de *Oeuvres* van Ducis die in 1827 verschenen.

Shakespeare, aldus Auger, was een schrijver zonder scholing, levend temidden van een barbaars volk waarvan de taal nog maar nauwelijks gevormd was en die dan ook alle belangrijke dramatische regels genegeerd had. Ducis had die werken gezuiverd en aangepast aan de strenge eisen van het Franse theater. Daarin lag volgens Auger de grote verdienste van deze auteur.

De romanticus Alfred de Vigny, zelf vertaler van *Romeo and Juliet* (1828), *Othello* (1829) en *Shylock* (1829), schreef in zijn *Journal d'un poète* over het werk van Ducis:

> De vertaling doet recht aan een kunstwerk maar een imitatie

> of bewerking vernietigt het. Ducis heeft Shakespeare gearrangeerd en daarmee voor Frankrijk verwoest. Hij heeft het geheel uitgemergeld en het detail aangezet. Het publiek meende Shakespeare te kennen maar men was slechts vertrouwd met een schaduw van iedere handeling in zijn tragedies.[7.]

De eis van tekstgetrouwe bewerkingen vindt een oorsprong in de Romantiek. Nadat de romantici met Victor Hugo's *Hernani* in 1830 het theater op de classicisten ‘veroverd’ hadden, begint de ware cultus van Shakespeare in Frankrijk. Tot de meest fanatieke en vruchtbare bewonderaars behoorde Berlioz, de temperamentvolle strijder voor de romantische idealen in de muziek.

In Flaubert's brieven komt Shakespeare vrijwel voortdurend ter sprake. Enkele aanhalingen. Op 14 augustus 1835 schrijft de jeugdige Gustave aan Ernest Chevalier reeds volledig verdiept te zijn in de lektuur van Shakespeare's drama's, *Othello* op dat moment. Aan Emmanuel Vasse de Saint-Ouen vertelt hij dat hij de gehele zomer na zijn ineenstorting aan het werk van de grote schrijver heeft kunnen besteden. In juli van dat jaar leest hij *Timon of Athens* en bericht Alfred LePoittevin door dat werk volkomen verbijsterd te zijn.

Op 30 september 1846 beantwoordt Gustave een boze brief van Louise Colet die hem verweten had uitsluitend over Shakespeare te schrijven. Waar, vraagt een geprikkelde Flaubert, kan ik in vredesnaam anders over schrijven dan die dingen die mij het meest na aan het hart liggen? Op 3 oktober volgt een excuus voor de ongeduldige toon van de voorafgaande brief. Maar, schrijft hij, er zijn nu eenmaal drie ervaringen in mijn leven die ik als hoger erken dan familiegeluk of liefdesgenot: de zee, *Hamlet* en Mozart's *Don Giovanni.* Hij verzoekt Louise - tevergeefs ongetwijfeld - daar toch vooral niet boos om te zijn.

De verering van Shakespeare grenst bij Flaubert aan creatieve ontmoediging. Een gigant waar men bang voor wordt, men kan nauwelijks geloven dat hij mens geweest is, schrijft Flaubert op 23 oktober 1846 aan Louise. Enkele jaren later, teruggekeerd van zijn Oosterse reis, is het *King Lear* waardoor zijn verbazing en angst gewekt wordt. Op 18 januari 1854 schrijft hij aan Louise over de duizelingwekkende, verpletterende kracht van de auteur: ‘Hoe meer ik aan Shakespeare denk, hoe banger ik word’. En elf dagen later, opnieuw naar aanleiding van *King Lear* luidt het commentaar van Flaubert: ‘Die man drijft mij nog tot waanzin. Naast hem blijven de anderen slechts kinderen.’

Onder de tijdgenoten waardeerde Gustave bovenal het schrijverschap van Victor Hugo. Flaubert's jeugdwerken zijn duidelijk romantisch geïnspireerd en later schijnt het dikwijls dat het pijnlijk precieze realisme van zijn schrijven dient om dat romantische in zijn karakter te bedwingen, althans onder controle te houden.

Vanuit Parijs meldt hij op 3 december 1843 aan zijn zuster Caroline een eerste ontmoeting met Hugo ten huize van de beeldhouwer Pradier. De beroemde auteur, schrijft Gustave, is

> een man als zovele anderen met een tamelijk lelijk uiterlijk en een enigszins gewoon voorkomen. Hij heeft een prachtig gebit, een indrukwekkend voorhoofd, geen wimpers of wenkbrauwen. Hij spreekt weinig en men krijgt de indruk dat hij voorzichtig is en nogal op zijn hoede; hij is uiterst beleefd maar stijf. Zijn stemgeluid is heel mooi. Ik genoot ervan hem van nabij te observeren. Ik bekeek die man die op een lage stoel naast mij zat met dezelfde verbazing als waarmee ik naar een kist vol goud en diamanten zou blikken en dacht aan al die werken die uit

> hem zijn voortgekomen. Ik bleef naar zijn rechterhand staren waarmee hij zoveel prachtige dingen geschreven heeft.

Zijn leven lang zou Flaubert het werk van Hugo blijven waarderen en in vele opzichten de aanwezigheid van de productieve meester als een probleem ervaren. Aan die bewondering schijnt pas in de latere jaren van Flaubert een einde gekomen te zijn. George Sand had hem in het vroege voorjaar van 1875 aangeraden zijn eenzaamheid en teruggetrokkenheid te doorbreken en eens een bezoek te brengen aan de bejaarde Hugo. Op 27 maart antwoordt Flaubert haar dat zijn laatste bezoek aan de meester hem diep ongelukkig gemaakt had en dat hij ziek naar huis was teruggekeerd. De meester had een serie van onzinnige denkbeelden naar voren gebracht en de onwetendheid van Hugo, met name over het werk van Goethe, had hem getroffen en kwaad gemaakt. Als dit de sterken zijn, aldus Flaubert, hoe bedroevend moet het dan niet met de zwakkeren gesteld zijn. Waar kan men nog geestdriftig over worden?

Flaubert zelf echter was in zijn latere jaren bitterder en ontoegankelijker geworden. Jongere auteurs die hem eerden als de meester van de moderne roman, waren verbijsterd door het norse wantrouwen waarmee Flaubert hun te woord stond. Huysmans bijvoorbeeld beschouwde de auteur van *Madame Bovary* als een schitterend genie, een waarachtig meester. Maar, zo vertrouwt hij zijn vriend Camille Lemonnier in mei 1877 toe, in de tijden dat Flaubert de pen niet vasthoudt is hij ‘zo achterlijk als een spekslager’ en schreeuwt hij de meest vreemde ideeën over kunst en literatuur uit.[8.]

Het oordeel van Emile Zola over zijn ontmoetingen met Flaubert is vrijwel identiek. Een desillusie die pijnlijk aankwam, schrijft Zola.

> Ik arriveerde met in mijn hoofd een Flaubert die ik uit zijn werken had opgebouwd; Flaubert, de pionier van de eeuw, de schilder en filosoof van de moderne wereld. Hij vertegenwoordigde voor mij degene die een nieuwe weg geopend had, die een onafhankelijke staat binnen het domein van de romantici gesticht had en vandaar uit met kracht en vertrouwen de toekomst tegenmoet schreed. Ik zocht, in één woord, de man van zijn boeken, maar in plaats daarvan stuitte ik op een verschrikkelijke mopperaar, een paradoxale geest, een onboetvaardige romanticus, die mij urenlang verdoofde onder een stortvloed van verbijsterende theorieën.[9.]

We raken hier één van de aardigste aspecten binnen het gebied van de literaire anecdote: de ontmoetingen tussen meesters of meester en bewonderaars. Denk aan de fascinerende discussie in Amsterdam tussen de beide ‘poètes maudits’, Kloos en Verlaine, over de kwaliteit van de salade die hen was opgediend. Of de ‘historische’ ontmoeting tussen Yeats en Marinetti. De eerste las gedichten voor die Marinetti niet begreep en stellig niet gewaardeerd zou hebben; de laatste schreeuwde met stentorstem zijn futuristische poëzie uit in het oor van Yeats die geen Italiaans verstond en zijn vurige collega moest verzoeken het wat rustiger aan te doen uit angst voor klachten van de buren. Maar laten wij niet afdwalen.

Flaubert was een uiterst moeizaam werker. Het scheppend werk kostte hem pijn, moeite en veel tijd. Na de eindeloze pogingen de grenzen van het eigen domein te bepalen blijkt dat hij werkend aan *Madame Bovary* niet alleen grootse literaire plannen heeft maar dat hij zich tevens sterk bewust was van de verloren tijd en het aantal jaren dat hem nog restte. Op 24 augustus 1853 schrijft hij aan Louis Bouilhet:

> Het leven is zo kort! Ik zou mij door de keel willen snijden als ik eraan denk dat ik nooit datgene zal schrijven wat ik wil, of misschien maar een kwart kan voltooien waarvan ik droom. Al die energie waardoor we ons

> verstikt voelen: wij zijn gedoemd te sterven met onopgebruikte kracht in ons. Dit lijkt op die plotselinge verlangens tot neuken. In ons verbeelding lichten we alle onderjurken op, maar na de vijfde lozing is er geen sperma meer over.

Het probleem van de tijd, de wanverhouding tussen het eigen werktempo en de literaire plannen in zijn hoofd: op 7 september van datzelfde jaar klinkt opnieuw de klacht over het onvermogen de voornemens - twee of drie lange epische werken (*Salammbô* zou uit die behoefte voortkomen) en een aantal romans die krachtig van handeling zouden bloeien in een weelde van details - ten uitvoer te brengen.

De moeilijkheden rondom de creatie van *Madame Bovary* zijn door Flaubert vooral in de brieven aan Louise Colet vastgelegd. Op 23 October 1851 schrijft hij haar hoeveel moeite het hem kost om een begin met de roman te maken, bovenal om de ‘nieuwe kleuren’ (na de fantasmagorie van *Saint-Antoine* en de intense observatie van de Orient) van het Normandische landschap te treffen.

Op 3 november 1851 meldt hij Louise dat de voortgang van het werk hem mateloos veel pijn kost.

> Ik verknoei een aanzienlijke hoeveelheid papier. Al die doorhalingen! De zinnen vallen mij uiterst langzaam te binnen. Wat een verduveld moeilijke stijl heb ik aangewend! Naar de bliksem met eenvoudige onderwerpen! Als je eens wist hoezeer ik mezelf martel dan zou je medelijden met me krijgen.

Slechts vier pagina's in vijf lange dagen, schrijft hij Louise op 16 januari 1852. Op 24 april telt hij vijf en twintig bladzijden na zes weken van intense arbeid.

Vrijwel iedere alinea vereist studie. Voor het zesde hoofdstuk van het eerste deel van *Madame Bovary* herleest Flaubert zijn jeugdboeken (brief van 3 maart 1852), bladert door gravures die hij sinds zijn zevende of achtste jaar niet meer gezien had en verdiept zich in het moeilijk toegankelijke domein van meisjesdromen. En dat alles, zo schrijft hij Louise op 20 maart, in een poging om twee afgronden met elkaar te verbinden, die van de lyriek en de vulgariteit:

> Vijftien lange jaren heb ik als een muilezel gewerkt. Daarvoor heb ik mijn leven als een koppige maniak geleefd, alle andere passies in kooien opgesloten en deze slechts zo nu en dan bezocht om wat afleiding te vinden. Oh, als ik ooit een goed boek zal voortbrengen dan heb ik dat toch zeker verdiend! Wat zou ik wensen dat die godslasterlijke woorden van Buffon juist blijken. [‘Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience’]. Ik zou dan stellig in aanmerking komen.

Men kan zo doorgaan: de pijn van het scheppingsproces is een thema dat herhaaldelijk in de brieven van Flaubert is uitgedrukt.

Maar zo nu en dan klinkt ook de diepgevoelde vreugde daarvan op. En soms vindt men beide, pijn en vreugde, in één brief uitgesproken. Ik denk dan vooral aan het schitterende antwoord dat Flaubert op 24 april 1852 schreef op een gedeprimeerde en moedeloze brief van Louise Colet. De auteur spreekt daarin als zo dikwijls alleen over zich zelf en de kunst. Hij schrijft haar:

> Je spreekt over je buien van ontmoediging: je zou de mijne eens moeten meemaken! Ik begrijp soms niet waarom mij de armen niet van vermoeidheid van het lichaam vallen en de hersenen niet weg smelten. Ik leid een sober bestaan, ontdaan van iedere uiterlijke vreugde, dat slechts dragelijk blijft door een soort van permanente razernij die me soms doet huilen van machteloosheid maar die niet aflaat. Ik houd van mijn werk op een wilde en perverse manier zoals een asceet houdt van het ruwe boetekleed dat over zijn buik schuurt. Soms, wanneer ik mij leeg voel en de woorden niet willen komen, wanneer ik bemerk dat ik tussen volgekrabbelde pagina's geen enkele zin geschreven heb, val ik volkomen verblind en als vastgezogen in een moeras van wanhoop op mijn bank

> neer, ik haat mijzelf en verwijt me de krankzinnige hoogmoed waarmee ik hijgend een hersenschim najaag. Een kwartier later is alles weer anders; mijn hart bonst van vreugde. Afgelopen woensdag moest ik opstaan om mijn zakdoek te pakken; de tranen stroomden over mijn wangen. Ik was door mijn eigen schrijven ontroerd geraakt: door de emotionele kracht van het idee, door de zin die dat idee verwoordde en de voldoening deze zin gevonden te hebben - dit alles schonk mij een verfijnde gelukservaring.

Er zijn mij maar weinige passages bekend waarin het *intermitterende* karakter van het scheppingsproces op een even indringende wijze beschreven is als in deze brief van Flaubert aan Louise Colet.

Is het inspiratie waarop Flaubert in de slotzinnen van de geciteerde passage duidt? Misschien, maar men dient voorzichtig te zijn. Over de artistieke inspiratie heeft Flaubert zich meestal nogal ironisch uitgelaten. Hij was bovenal een literaire arbeider, iemand die - zoals hij op 5/6 december 1866 aan George Sand schreef - twee hele dagen aan één alinea werkte. Flaubert was stellig niet het type kunstenaar dat op de nukkige verschijning van de Muze wenste te wachten: voor hem betekende inspiratie niets anders dan om iedere dag op dezelfde tijd achter de werktafel plaats te nemen.

De ironische stellingname van Flaubert is mede bepaald door enkele dwaze gedachten over de inspiratie die door de romantici, met name door Musset, in omloop waren gebracht. Musset had het creatieve proces aldus beschreven:

> ‘On ne travaille pas, on écoute, on attend.
> C'est comme un inconnu qui vous parle à voix basse.
> ...’

De dichter is volgens Musset een instrument van de Muze (tijdens het schrijven trilt iedere zenuw als ‘un luth que l'on vient d'accorder’), passief zolang hij haar stem niet verneemt, actief zodra zij hem de woorden in het oor fluistert. Kunst en werk staan bij hem in directe tegenstelling. De dichter is slechts een tussenpersoon, iemand die registreert. De kunstenaar is een instrument waaraan ‘een hoger hand’ de melodieën ontlokt.

Tegenover het verhitte gemoed van de geïnspireerde geest, stelt Flaubert de noodzaak tot koelheid. Liefdesgedichten schrijft men als men niet verliefd is, een drinklied als men nuchter is. ‘Il faut écrire plus *froidement*’, schrijft hij op 27/28 februari 1853.

Flaubert wantrouwt de hitte van de inspiratie die de denkkracht doet vervliegen en slechts vals licht kan uitstralen. De momenten van inspiratie, ‘ces bals masqués de l'imagination’, drijft de schrijver slechts op dwaalsporen. Een idee eist kalme overweging, een precieze en adekwate uitdrukking. De schrijver moet weten waarheen hij reizen wil en zich niet door de inspiratie in onbestemde richting laten leiden (brief van 13 december 1846).

Ondanks het feit dat Flaubert de creatieve inspiratie met wantrouwen, met angst bijna, beschouwde, zijn er ook passages in de brieven te vinden waarin hij de inspiratie wel degelijk als kracht in het scheppingsproces erkende. Dit komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de laatste van twee antwoorden die hij aan Hippolyte Taine stuurde op een vragenlijst ten aanzien van de hallucinatie en de literaire intuitie. Taine verzamelde op dat moment materiaal voor zijn studie *De l'Intelligence* (1870).

Aldus omschrijft Flaubert op 1 december 1866 de ervaring van zijn hallucinaties:

> Allereerst een onbestemde angst, een vage onbehaaglijkheid, een pijnlijk afwachten, *zoals men ervaart juist voor de dichterlijke inspiratie*, het

> moment waarop men voelt ‘dat er iets komen gaat’ (een staat die zich alleen laat vergelijken met dat moment tijdens de liefdesdaad dat het sperma opstijgt en men de ontlading voelt naderen. Begrijpt u wat ik bedoel?).

Er zijn andere kunstenaars die de creatieve inspiratie een identieke sexuele connotatie hebben gegeven. Tijdens het schrijven van zijn meest ‘moeilijke en ambitieuze’ roman *East of Eden* bijvoorbeeld hield John Steinbeck een dagboek bij dat hij opdroeg aan zijn vriend Pascal Covici. Steinbeck begon deze aantekeningen op 29 januari 1951 en vooral tijdens het begin van de werkzaamheden aan de roman beschrijft de auteur in opgewonden termen over de intensiteit van zijn gevoelens en de vruchtbaarheid van zijn geïnspireerde denken. Die geweldige inspiratie die in hem brandt vergelijkt Steinbeck op 13 februari 1951, net zoals Flaubert dat deed, met een naderende ontlading van het sperma:

> I do indeed seem to feel creative juices rushing toward an outlet as semen gathers from the four quarters of a man and fights its way into the vesicle.

Inspiratie is de bevruchtende factor in het scheppingsproces van een kunstwerk. Daarnaast wordt het scheppingsproces gewoonlijk als een *geboorte* omschreven. De kunstenaar is dus zowel de man die leven aan de vrucht heeft gegeven als de vrouw die de zwangerschap draagt.

Is er een verklaring voor deze paradox in ons taalgebruik? Een oplossing daarvoor kan wellicht gevonden worden in Anthony Storr's recente boek *The Dynamics of Creation* (een benadering van het creatieve proces door een bekend psychiater waarvoor ik overigens matige bewondering heb). Storr wijst op de ‘male - female dichotomy’ die juist in creatieve individuen het sterkst naar voren komt: het denkende en wetenschappelijke mannelijke tegenover het intuitieve en kunstzinnige vrouwelijke (hoewel men daar naar mijn idee direct aan moet toevoegen dat dit categorieën - vooroordelen? - zijn die typisch tot ons cultuurbeeld behoren).

Deze spanning is sterk aanwezig bij Flaubert. Sartre heeft die vrouwelijke zijde in Flaubert beklemtoond: de wil zich als een vrouw voor de spiegel te bewonderen, de wens om loom uitgestrekt en verstikt in rozen gebroken te worden onder strelingen, etc. Homosexualiteit volgens Sartre. Belangrijker naar mijn idee is te wijzen op die spanning tussen beide polen die Storr in de kunstenaar onderscheidt: de kunstenaar, schreef Jules Michelet reeds, is een man - vrouw.

Ondanks Flaubert's argwanende houding tegenover contemporaine (mis)interpretaties van de factor inspiratie in het scheppingsproces, was hij zich wel degelijk bewust van de werking en waarde daarvan. Inspiratie echter is geen ‘blinde’ factor. Een chemische reactie wordt in werking gezet door gedetailleerde voorbereidingen, verfijnde instrumenten, precieze kwantiteiten, enz. In het creatieve proces treedt inspiratie op indien het denken aan even strenge beperkingen is onderworpen. Het artistieke experiment eist een nauwkeurige balans. En dat betekent zowel werk als beheersing van het medium. Werk zonder inspiratie is een noodzakelijke voorwaarde; inspiratie zonder werk is ondenkbaar.

En gewerkt heeft Flaubert, als een muilezel, onvermoeibaar zoekend naar het juiste woord, de ideale zin, de perfecte stijl. Daarbij beschouwt hij het technisch detail, de plaatselijke kleur, ofwel de historische en exacte kant van de dingen als secundair. In de allereerste plaats zoekt hij de *schoonheid*; zijn enige doel blijft om goed te schrijven.

Vorm en inhoud, schrijft hij aan George Sand op 10 maart 1876, zijn twee entiteiten die niet onafhankelijk van elkaar kunnen bestaan. De speurtocht naar uiterlijke schoonheid is veel meer dan een manie, het is een *methode:*

> Wanneer ik een lelijke assonantie of herhaling in een van mijn zinnen ontdek, dan weet ik zeker op het verkeerde spoor te zijn. Door voortdurend te blijven zoeken vind ik de beste uitdrukking, de enig juiste en tevens de meest welluidende. Als het idee er is, ontbreekt het woord nooit.

Hoe liggen de verhoudingen tussen medium en kunstwerk, tussen techniek en schoonheid? Deze zijn in een enkele zin getypeerd door Thomas Mann. In een brief van 22 augustus 1954 merkte deze naar aanleiding van Faulkner's *A Fable* op: het is duidelijk dat de schrijver het werk met het zweet op het voorhoofd tot stand gebracht heeft en dat mag nooit merkbaar zijn - kunst moet het moeilijke eenvoudig doen schijnen. Omdat men bij Flaubert in diverse brieven een overeenkomstige instelling kan bespeuren, ga ik wat dieper op deze gedachtengang in. De esthetica van Schiller (die Flaubert kende) levert ons daartoe een uitgangspunt.

Het denken van Schiller ten aanzien van het schone is tot stand gekomen in de briefwisseling met zijn vriend Körner, de zogenaamde 'Kalliasbriefe'.[10.] Er zijn zoals we hier en ook later zullen zien diverse raakpunten tussen het denken van Schiller en dat van Flaubert.

Het aantrekkelijke van Schiller's filosofie is dat hij de levende natuur als het fundamentele vertrekpunt kiest en dat geldt ook voor zijn esthetica. Schoonheid, aldus Schiller, veronderstelt harmonie. Bij elke compositie is er sprake van een voortdurende wisselwerking tussen het geheel en de delen, maar de 'vrijheid' van het 'individuele' deel dient niet in te druisen tegen de orde van het geheel. Het harmonische geheel sluit de tomeloze vrijheid van het deel uit: 'Schönheit ist durch sich selbst gebändigte Kraft, Beschränkung aus Kraft'. In een befaamde leuze formuleert Schiller schoonheid als vrijheid in de verschijning en zij komt tot stand indien elk deel harmonisch met het geheel verbonden blijkt. Dat geldt voor elk facet van de natuur, voor elk levend wezen, voor de kunsten.

In de kunst sluit dit een zekere disharmonie tussen de delen onderling niet uit, er is een sprake van botsing, conflict, diversiteit, kortom de *onregelmatigheid* die Baudelaire als een essentiële eigenschap van het schone beschouwde en die met name in de moderne kunst zo'n rol speelt. De harmonie van de ware schoonheid omsluit de innerlijke spanning en het conflict tussen de delen, maar wordt pas verstoord indien die afzonderlijke delen zouden gaan overheersen. Dat bewustzijn is fundamenteel eigen aan het denken van Schiller. Slechts in de wetenschappelijke abstractie bestaat er zoiets als een ideale, vaste regelmatigheid. In de levende natuur overheerst het unieke, het verassende, het onregelmatige en autonome.

Het kunstobject is tot stand gekomen door een omvorming of transformatie van de stof waardoor het een eigen identiteit of natuur verkregen heeft. Tegelijk ook blijft het medium, het materiaal, de stof haar eigen karakter behouden. En daartussen staat de kunstenaar die zijn eigen natuur in het kunstobject geprojecteerd heeft.

De omvorming of transformatie vereist techniek en ook het kunstwerk moet op ambachtelijkheid berusten. Beheersing van het materiaal is één van de voorwaarden tot het scheppen van kunst. Maar ook geldt dat alle techniek kunstmatig is omdat het object in de natuur van zijn eigen identiteit en hoedanigheid - die in het denken van Schiller altijd bijzonder en uniek is - ontdaan wordt en onderworpen aan abstracte regels en modellen.

Techniek is in de kunst een middel. Zonder techniek is schoonheid niet mogelijk, maar techniek alleen kan nooit tot schoonheid leiden en zou zelfs, indien zij tot enige maatstaf verheven werd, een bedreiging voor het schone kunnen betekenen. Doel van de kunst is schoonheid, d.i. vrijheid van alle dwang. Schoonheid ontstaat pas dan indien de kunstenaar erin slaagt de materiële en technische dwang zodanig te onderdrukken dat hij daaraan schijnbaar ontstegen is en de nieuwe vorm een geheel eigen, sprekende identiteit heeft kunnen geven. 'Frei in der Erscheinung', d.w.z. bevrijd van haar materiële gebondenheid.

Een goede stijl, zoals Somerset Maugham schreef in *The Summing Up* (1938) 'should show no sign of effort. What is written should seem a happy accident'. Het kunstwerk lijdt eronder indien het medium of de materie een dominante factor blijft. Het was dit aspect van het schrijverschap dat Flaubert zo sterk besefte. Zijn voortdurend streven is de beheersing van het medium geweest, slechts dan zou hij naar zijn mening zijn grootste en enige ambitie kunnen waarmaken: de schepping van een groot en tijdloos kunstwerk.

Daarnaast moet volgens Schiller ook de natuur van de kunstenaar in het kunstwerk niet op de voorgrond treden. En opnieuw denkt men dan onmiddellijk aan uitspraken van Flaubert. Indien de kunstenaar in het werk te nadrukkelijk aanwezig blijft, dan verliest het kunstobject aan autonomie en vrijheid waardoor veel van de wonderlijke zeggingskracht dat de grote kunst eigen is verdwijnt. Schiller noemt een te grote subjectieve betrokkenheid ‘gemaniëreerd’. Daar tegenover staat de stijl.

In de stijl herkennen we de werkelijk grote schepping. De kunstenaar is in staat gebleken zijn materiaal en de eigen subjectiviteit zodanig te beheersen dat er een object tot stand gekomen is dat een geheel eigen natuur en identiteit bezit. Stijl maakt het kunstobject autonoom en vrij, alleen de stijl kan de schoonheid van een kunstwerk tot stand brengen.

De volmaakte beheersing van het medium, de taal, en het wegdrukken van al het subjectieve, zijn dat niet de essentiële eigenschappen alsmede de hoogste verdiensten van het schrijverschap van Flaubert geweest?

Flaubert was zich ervan bewust dat een volmaakte techniek alleen niet tot een schone stijl kan leiden. Schiller verwoordde tal van zijn denkbeelden over de kunst met het werk van Shakespeare in het hoofd. En ook voor Flaubert was dat werk zoals reeds gebleken is een voortdurende maatstaf. Zijn bescheidenheid en wanhoop, zijn eerbied en besef nooit een dergelijke genialiteit te evenaren, zijn dan ook stellig geen voorgewende houdingen maar komen voort uit een diep artistiek inzicht.

Over de samenhang van techniek en stijl maakte Flaubert enkele interessante opmerkingen in een brief van 25 september 1852 aan Louise Colet. Het oeuvre van Shakespeare bewijst dat schrijvers van geniale allure zich geen zorgen meer over stijl maken, zij hebben zich - in de termen van Schiller - bevrijd van de dwang van het medium. Ondanks hun tekortkomingen of beter: juist door hun fouten spreekt er uit hun werken een formidabele kracht. Mindere geesten echter moeten de waarde van hun werk zoeken in de stilistische perfectie van uitvoering. In onze eeuw, gaat Flaubert verder,

> laat Hugo alle tijdgenoten achter zich ook al toont zijn werk vele zwakke punten. Maar wat een zeggingskracht! Welk een inspiratie! ik zou zelfs, zij het alleen aan jou, de hypothese willen wagen dat de werkelijk grote kunstenaars dikwijls slecht schrijven - bravo voor hen. Om echter de vormen van de kunst te ontdekken, moet men zich niet tot hen wenden maar veeleer tot tweederangs schrijvers (Horatius, La Bruyère). Bewonder het werk van de meesters, ken het van buiten, maar leg het daarna opzij. Men doet er beter aan de techniek te leren van de geletterde, vakbekwame auteurs.

De moeilijkheid voor een schrijver is volgens Schiller dat hij met het medium van de taal werkt. Taal is een algemeen systeem van abstracte tekens en regels. De subjectieve, individuele ‘aanschouwing’ van de dichter kan alleen via de omweg van een abstract, algemeen geldend tekensysteem bij de lezer opgewekt worden. Taal is het medium van verstand en denken en staat in oppositie met het wezen van datgene wat de dichter uitdrukken wil: voorstellingen en beelden, fantasieën, aanschouwingen die subjectief en individueel zijn. De kunst van het schrijven bestaat daarin, dat de dichter het proces van transformatie of omvorming van zijn individuele voorstelling in een algemeen en abstract taalsysteem zodanig beheerst dat datgene wat hij wil uitdrukken zo weinig mogelijk aan ‘levendheid’, ‘vrijheid’ en ‘beeldendheid’ verliest. Slechts de volledige beheersing van het medium stelt de schrijver in staat de unieke ervaring op de lezer over te brengen. De ware schrijver bevrijdt de taal uit de boeien van het algemene en conventionele. En dat, zo zou ik deze beschouwing over het denken van Schiller ten aanzien van de esthetica willen besluiten, is in de Franse literatuur sinds het werk van Baudelaire en Flaubert met klem tot de Franse schrijvers en dichters doorgedrongen. De taal haar oorspronkelijke zeggingskracht terug te schenken en te ontdoen van alle loodzware rethoriek waarmee de romantici haar overladen hadden, dat was met name het streven van de Symbolisten.

In nauwe samenhang met het streven de taal te zuiveren van alle overbodige ballast breekt rond de eeuwwisseling een interessante discussie los over de begrippen *fécondité* en *facilité* in de kunst.

Sainte-Beuve en Désiré Nisard hadden zich reeds eerder verzet tegen wat zij in hun pamfletten omschreven als de ‘littérature industrielle’ en de ‘littérature facile’. Tegen het einde van de eeuw wordt dit een strijdpunt waarmee de jongeren de voorgangers bestoken. De nieuwe kritische instelling is door Remy de Gourmont verwoord in een essay over ‘La fécondité de Flaubert’.

Gourmont wijst op de enorme literaire productie van de negentiende eeuw en hij spreekt de gedachte uit dat men daardoor genialiteit is gaan meten aan het aantal gepubliceerde pagina's. Daaruit stamt die vrijwel algemene kritische onachtzaamheid die men zelfs aantreft in de werken van Hugo, Balzac of George Sand. Bovendien heeft de eeuw veelschrijvers als Eugène Sue of Scribe voortgebracht. Een dergelijke creatieve vruchtbaarheid, aldus Gourmont,

> is een ziekte misschien vergelijkbaar met die van een fruitboom die een overmaat aan nietige, steenachtige en verschrompelde vruchten levert. Daartegenover staat het oeuvre van Racine, Baudelaire, Flaubert of Mallarmé, dat voorzichtig maar rijk is, afgemeten maar schitterend, dat van de boom die slechts de vruchten draagt die rijpen kunnen en waarin alle kracht van zijn sappen geconcentreerd is.[11.]

Terughoudendheid en behoedzaamheid kenmerken het schrijverschap van Flaubert. Zijn enige ambitie was om goed te schrijven. Het succes van zijn werk interesseerde hem maar nauwelijks. Op 23 October 1846 schrijft hij aan Louise Colet: ‘Voor iemand van waarde betekent het najagen van succes de ondergang tegemoet snellen en het zoeken van roem misschien je zelf volledig te gronde richten’. Publiek succes blijft bijzaak en is altijd afhankelijk van onberekenbare factoren. Zoeken naar wat het publiek behaagt, schrijft Gustave op 6 februari aan George Sand, lijkt mij ‘de meest schimmige van alle ondernemingen’. Succes kan uitsluitend een gevolg zijn en mag in de kunst nooit doel worden.

Hoe stond Flaubert tegenover het eigen voltooide werk? Terwijl hij de laatste hand legt aan het manuscript van *Salammbô*, schrijft Flaubert in oktober 1861:

> Zodra ik een boek voltooid heb raak ik daar volkomen van vervreemd... Wanneer *Salammbô* opnieuw gecopieerd en gecorrigeerd is zal ik het daarom in een diepe kast verstoppen en er niet meer aan denken; ik ben maar al te blij dat ik mij onmiddellijk aan andere werkzaamheden kan gaan wijden. Wat er ook van moge komen! Het succes is mijn zaak niet. Dat is afhankelijk van het toeval en in welke richting de wind waait.

Alleen de creatieve strijd om het werk tot een goed einde te brengen was voor Flaubert van wezenlijk belang. De reis beroert hem - de aankomst is slechts het vertrekpunt van een nieuwe onderneming. Na de voltooiing van *Saint-Antoine* schrijft hij in februari 1874 aan George Sand: ‘Het werk is gedaan, ik denk er niet meer aan. Saint-Antoine leeft voor mij slechts als een herinnering voort’.

Deze beschouwingen over het creatieve proces bij Flaubert besluit ik met enkele opmerkingen over wat dikwijls het realisme van de auteur genoemd is. Realisme impliceert een manier van zien van de werkelijkheid, van beschrijving door observatie, en is alszodanig inherent aan het scheppingsproces zelf.

Was Flaubert een realist? Nee, antwoordt de auteur zelf op krachtige wijze aan George Sand in die belangrijke brief van 6 februari 1876 die ik al enkele malen heb aangehaald, ik verafschuw wat men tegenwoordig realisme pleegt te noemen, ‘al ben ik er volgens sommigen één van de hogepriesters van’.

Flaubert verzet zich tegen de enge begrenzingen waardoor ieder label gekenmerkt wordt. Hij wenst niet als ‘realist’ rond te wandelen zoals Hugo geweigerd had de aanduiding ‘romanticus’ op zijn rug te dragen. Beide kunstenaars beseften de schoolsheid van de conflicten die rondom deze labels werden uitgevochten hetgeen afbreuk zou doen aan de breedte van hun eigen schrijverschap.

Daarnaast stuit men op een probleem dat in de literatuurkritiek maar al te bekend is: de afstomping en verloedering van termen. Indien men een poging doet de tegenstelling tussen realisme en idealisme in hun oorspronkelijke waarde te herstellen, dan lijkt het mij zonder twijfel juist om Flaubert een realist te noemen. Daartoe zou ik opnieuw willen wijzen op de raakpunten tussen het denken van Schiller en dat van Flaubert.

In zijn essay ‘Uber naive und sentimentalische Dichtung’ heeft Schiller de tegenstelling tussen realist en idealist als volgt samengevat: ‘Was er [de realist] liebt, wird er zu beglücken, der Idealist wird es zu veredeln suchen’.

In de natuur, aldus Schiller, is elk deel facet van het geheel. Al het individuele in de natuur bestaat slechts op grond van iets anders, niets komt uit zichzelf voort. Alles ontspringt uit een voorafgaand moment om tot een volgend te voeren. Elke aparte functie staat in relatie tot een oneindige grootheid waar zij ondergeschikt aan is.

Het handelen van de realist is volgens Schiller van dit besef doordrongen. De realist aanvaardt zijn natuurlijke bepaaldheid en beseft zijn eigen beperktheid en afhankelijkheid binnen de werkelijkheid. Nooit brengt hij het verder dan kennis die direct gebaseerd is op concrete ervaringen. Hij verheft zijn kennis dan ook nooit tot wetmatigheden, slechts de betrekkelijke geldendheid van regels is voor hem bereikbaar. Tegenover deze beperktheid echter stelt de realist zijn directe beleving, openheid en nieuwsgierigheid. De directe relatie tot de concrete werkelijkheid is het uitgangspunt van zijn wijze van ervaren.

In een brief van 4 september 1850 aan Louis Bouilhet bestrijdt Flaubert het werk van Auguste Comte en andere utopisten. Waarom, vraagt hij, zouden we niet genoegen nemen met de werkelijkheid zoals die voor ons ligt? *Het onzinnigste is conclusies te willen trekken*: ‘we zijn een draad en we willen het weefsel kennen’. En ruim negen jaar later (25 december 1859) luidt het opnieuw: ‘Wij moeten alles aanvaarden en erin berusten nergens conclusies uit te trekken’. Berusten, d.w.z. niet langer naar een eenduidige *oorzaak* van alle verschijningsvormen te zoeken. Flaubert wijst erop dat de wetenschap pas vooruit is gegaan sinds men het idee van oorzaak opzij gezet heeft. De meest edele levenswijze is de ‘hartstochtelijke beschouwing van de dingen van deze wereld’, niets minder maar vooral niets meer. Daartoe dient men de scholastische scheidingen tussen vorm en inhoud, tussen lichaam en ziel op te heffen: er zijn slechts feiten en verzamelingen van feiten in het universum.

Hier tegenover staat de manier van beschouwen van de idealist. De idealist wil zich volgens Schiller onttrekken aan de afhankelijkheid van de natuur waardoor hij zich beperkt weet. De idealist zoekt naar een absolute grootheid waarop al het kennen teruggevoerd kan worden. De idealist onderwerpt de werkelijkheid aan het eigen denkvermogen.

Terwijl de realist zich tot de concrete werkelijkheid wendt, abstraheert de idealist van het concrete en stelt de abstractie voorop. Het unieke en individuele tegenover de abstractie en het gereduceerde. Verscheidenheid tegenover regels, toeval tegenover wet.

Hoezeer Flaubert's denken aansluit bij dat van Schiller moge opnieuw blijken uit een tweetal brieffragmenten die de auteur in verschillende perioden van zijn leven schreef, de eerste een kritisch stuk en de tweede een uiteenzetting van eigen ideeën.

Op 24 april 1852 geeft Flaubert zijn opinie over Lamartine's roman *Graziella* (1851). In die roman vindt men geen ‘levende wezens maar poppen’. Al het ‘gewone’, van seksualiteit tot eten, drinken en pissen, is door de auteur zorgvuldig uit de weg gegaan:

> Daar heb je nu een kerel die voortdurend met een vrouw leeft die van hem houdt en van wie hij houdt, en nooit één begeerte! Geen duistere

> wolk komt dat blauwige meer overschaduwen! Oh huichelaar! Als hij het echte verhaal verteld had, dat zou zoveel mooier geweest zijn!... Maar dat zou een onafhankelijkheid van karakter vereist hebben die Lamartine mist, die klinische kijk op het leven, daar doel ik op, die Waarheidsbeschouwing die als enige in staat is grote ontroering te wekken.

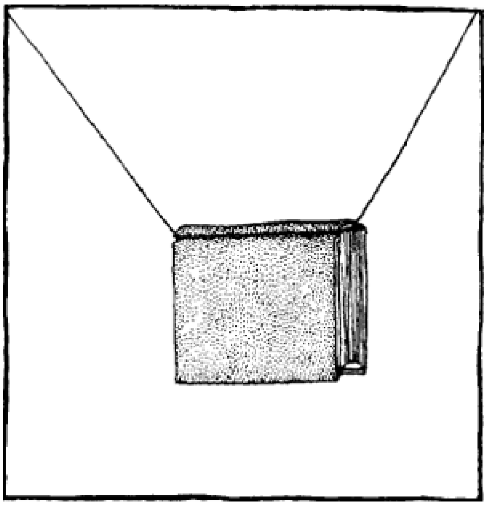
Er is geen sprake van een directe observatie van de natuur, de auteur heeft haar in tegendeel trachten te verfraaien en te veredelen.

Nog sterker komt Flaubert's besef van de tegenstelling tussen realisme en idealisme tot uiting in de brief van 6 februari 1876 aan George Sand. Hij verwoordt daar het essentiële verschil van instelling dat hen als kunstenaars scheidt:

> U stijgt in alles met één sprong ten hemel en vandaar daalt u op aarde neer. U gaat uit van het *a priori*, de theorie, het ideale... Maar, ik arme drommel, ik zit als het ware met loden zolen aan de aarde vastgeplakt; alles brengt me in beroering, verscheurt me, slaat me uit het lood, en ik probeer op te stijgen. Als ik uw manier van beschouwen van de wereld zou overnemen, dan zou ik mijzelf belachelijk maken, dat is alles.

In enkele zinnen heeft Flaubert hier de tegenstelling tussen realist en idealist weten vast te leggen. Flaubert tegenover George Sand in de literatuur, Schiller tegenover Kant in de filosofie. Flaubert is een *realist.*

Bij de Arbeiderspers verscheen onlangs in de serie Privé Domein: Gustave Flaubert: *Haat is een deugd*; een keuze uit de correspondentie.
Samengesteld, vertaald en van een nawoord voorzien door
E. Borger.
288 blz. fl. 36,50.



Eindnoten:

1. Zie: K. Keitmann. *Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert.* Berlin/Zürich 1970.
2. F. Baldensperger. *L'appel de la fiction orientale chez Honoré de Balzac.* Oxford 1927.
3. *Lettres à l'étrangère.* Paris 1906, t. I, p. 206.
4. *Documents littéraires.* Paris 1881, pp. 156-160.

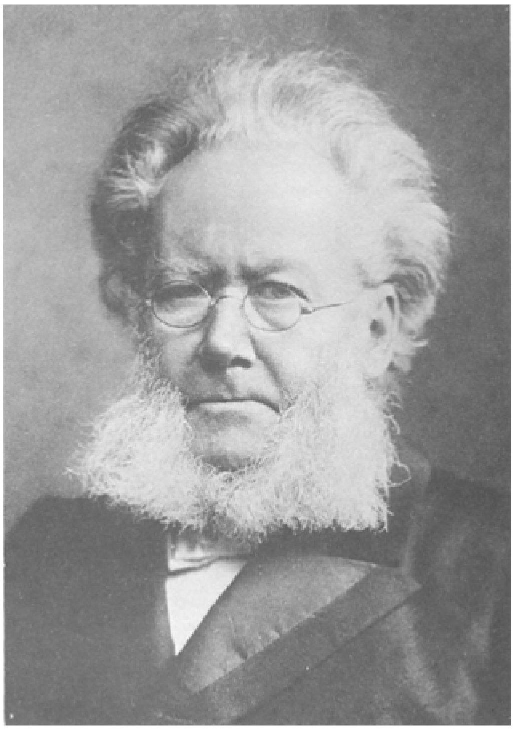
5. *Cahiers.* Ed. Pléiade 1973, t. I, pp. 29-30.
6. *Oeuvres complètes.* Ed. M. Launay. Paris 1971, t. II, p. 325.
7. *Oeuvres complètes.* Ed. Pléiade 1948, p. 1099.
8. *Lettres inédites à Camille Lemonnier.* Ed. G. Vanwelkenhuyzen. Paris 1957, p. 28.
9. *Les romanciers naturalistes.* Paris 1881, p. 187.
10. Ik heb hier gebruik gemaakt van: S.C.A. Drieman. *Schiller en de crisis in de hedendaagse cultuur.* Amsterdam 1981.
11. *Promenades littéraires.* Ed. Mercure de France 1963, t. II, p. 148.

Anton Constandse

Henrik Ibsen
Verkondiger van een nieuwe cultuur

‘Henrik Ibsen: dat is de geschiedenis van het ethische individualisme, dat zo hoogmoedig begon en zo tragisch eindigde. Ibsen betekent de afsluiting van een grote geestelijke ontwikkeling, die hij als in een gedicht doorleefd heeft. Hij is de revolutionair, in zijn gemoed de verdediger van een bedreigde mensheid. En omdat hij zo konsekwent was revolteerde hij de geesten. Want ontstaat eenmaal de stuwdrang naar het individualisme, dan houdt ze niet meer stil bij de staat en de maatschappij. De mens moet eerst vrij worden, hij zelf, om zijn verhouding te bepalen tot anderen en tot het geheel, hij moet zich, zoals Nora, alleen met zichzelf bezighouden, “alleen aangewezen zijn op zichzelf”. De omwenteling van de verhoudingen buiten ons, de aparte revoluties van politieke aard zijn niet meer voldoende. “Waarop het aankomt, dat is de revoltering van de menselijke geest!”. Alles wat tot het heden behoort zal vallen, zo verkondigt ook Nietzsche, met wie Ibsen op merkwaardig veel punten overeenstemt. De moderne geest heeft de kerk overwonnen, ook de staat zal en moet overwonnen worden. Want de enkeling is volgens Zarathustra, de Uebermensch van Nietzsche, de jongste schepping. Hij vreest echter nog het alleen-zijn met zichzelf, rechter en wreker te zijn van de eigen wet. Ibsen heeft het geweten, gevoeld en verbeeld. Hij geloofde aan de vooravond te staan van een nieuwe tijd en zag een Rijk gloren, dat ons bevrijden zal van staat en kerk, van natie en christendom. De inhoud van zijn drama's is: de enkeling, aan wie de religieuze en wijsgerige arbeid van de laatste eeuwen gewijd is geworden, de nu bevrijde mens, verlost uit het oude verband, of veeleer de dichter zelf als enkeling. Hij heeft misvormingen van zijn ideaal aan de kaak gesteld, ook dus wat in hem zelf verknoeid was, juist omdat hij deze hogere mens in zijn schoonheid en heerlijkheid voorvoelde, het ideaal van zichzelf in zijn geest had. Maar aan dat ideaal is zijn diepste zang gewijd. De mens van de toekomst zal eens zonder schuldgevoel de dag in levensvreugde kunnen genieten en de ware adel der wereld vormen. Eenmaal waagt Ibsen het, hem te ontsluieren als een vervulde droom, op zijn middaghoogte, in zijn evangelie van een Derde Rijk, waarin de oude tegenstelling tussen geest en natuur zal zijn opgeheven: in zijn tragedie *Keizer en Galileeër.*’

Zo sloot in het jaar 1906 de toenmaals bij de voorhoede bekende Duitse essayist Leo Berg een studie af over Henrik Ibsen, die in dat jaar was overleden. Hij bundelde de verhandeling twee jaar later samen met essays over Heine en Nietzsche, wier onderlinge verwantschap - en die met Ibsen - hij wilde onderstrepen. Men vergete niet, dat men toen onder de indruk was van de dood van Nietzsche, die in 1900 in een geestesschemering was gestorven, en van de droefheid en de weemoed van Ibsens vier laatste toneelstukken, met als motto: *Als wij doden ontwaken*, in het besef van de vreugde en het geluk, die wij hebben gemist. De blijde boodschap van de persoonlijke bevrijding was verduisterd geworden door leven en samenleving. Maar dat pessimisme was geen aanklacht tegen het ideaal der blijdschap, veeleer tegen machten in en buiten ons, die de verwezenlijking ervan hebben verhinderd.



Henrik Ibsen.

Aan het einde van zijn leven was Ibsen dus het symbool geworden van een individualisme, dat eigenlijk stuk gelopen was op maatschappelijke dwang en plicht. Maar ook van een onchristelijke levensbeschouwing. en het kon niet uitblijven, dat men hem zelfs vergeleek met Max Stirner, die in 1845 zijn *Der Einzige und sein Eigentum* had doen publiceren, een uitdagend vertoog van 'egoïsme' en levensgenieting, van individuele onafhankelijkheid en van rebellie tegen alle gezag, maar ook een pleidooi voor een 'bond van egoïsten', een unie van vrije mensen die wederzijds elkaar benutten teneinde de mogelijkheden te vermenigvuldigen, om lustervaringen te beleven. Maar in de verscheidene fasen van zijn leven en van zijn kunstenaarschap was Ibsen door zijn tijdgenoten niet zo gemakkelijk te catalogiseren geweest. Men had later met name de kennis nodig van zijn uitvoerige briefwisseling, onder andere met de Deense wijsgeer en letterkundige Georg Brandes, om de achtergronden van zijn werk beter te leren kennen.

In de ban van de romantiek

Toen Ibsen in 1828 werd geboren genoot Noorwegen wel zelfbestuur, maar was het afhankelijk van de Zweedse kroon, door middel van een zogenaamde 'personele unie', die in 1814 soortgelijke banden met het Deense koningshuis had vervangen. In de langdurige 'Deense tijd' waren de Noren door hun zeevaart sterk gericht op het Westen van Europa, en ook cultureel daarmee vrij nauw verbonden. Ze voelden de unie met Zweden als een achteruitgang, hoewel de technische ontwikkeling van het grote buurland ook haar voordelen had. Maar in Oslo (toen Christiania geheten) en in Bergen kreeg het patriottisme een anti-Zweeds karakter, des te meer omdat het Noors van de ontwikkelde kringen het Deens dicht naderde. Het nationale reveil kon niet anders dan alle symptomen vertonen van de Europese romantiek. Daar was de uiting van emotionele geestdrift, van lyrische hartstocht, van bevrijdingswil. Daar was ook de verheerlijking van het eigen nationale verleden, van de Noorse sagen en legenden, de liederen en verhalen. En de afkeer van burgerlijke berekening. Vooral in *Peer Gynt* zijn de meeste tendensen van dit verlangen naar zinvolle verbeelding aanwezig, en ook het falen van de hoofdpersoon door zijn halfslachtigheid, zijn gebrek aan moed en zijn buigen voor het compromis.

Er komt nu een merkwaardige opvatting in dit spel tot uiting over hetgeen 'groot' mag worden genoemd: te handelen in overeenstemming met een roeping, die ons zou zijn aangewezen door een soort wereldwil: 'Overal te verschijnen met de wil van de Meester als uithangbord'. Peer Gynt kent zo'n opdracht niet. 'Maar als iemand nu nooit te weten kwam wat de Meester met hem vóorhad?' zo vraagt hij. En zo was Peer Gynt 'voorbestemd een schitterende knoop te zijn op het vest van de wereld ... maar het oog hield niet'. Men dient te bedenken dat in de vage filosofie of religie van de romantiek dikwijls Christus, geheel los van wereldse belangen of van dienstbaarheid aan macht en gezag, geldt als een onafhankelijke persoonlijkheid, terwijl hij optreedt in harmonie met een transcendente macht die zou willen, dat wij mensen ketters zijn om iets groots te verrichten. Het is onmogelijk te pogen, die 'wereldwil' nader te definiëren. Er is wel gewezen op verwantschap met denkbeelden van Kierkegaard (1813-1855) aangaande de volstrekte verantwoordelijkheid (en dus ook schuld) van de mens, die zich niet mag beroepen op kerk, staat of maatschappij maar die in zijn persoonlijke verhouding tot het 'absolute' zijn existentie moet opbouwen. Maar bij Kierkegaard is de angst een zo wezenlijk element, dat men hem nauwelijks kan zien als een voorbeeld van iemand, die zou kunnen inspireren tot grootse daden. Hoe het zij, Kierkegaard behoorde evenzeer tot de christelijke civilisatie als in deze periode de romantische Ibsen.

Hij was in Skien geboren als de zoon van een welgestelde reder, die echter bankroet sloeg en zich terugtrok in een afgezonderd landhuis. Hij zond Henrik op diens zestiende jaar naar een apotheek om daar drankjes te leren klaarmaken. De zoon raakte echter verloren in poëzie en literatuur, hij gaf zelfs een blaadje uit dat hij *Andhrimner* noemde, naar de kok die in het Walhalla aan de goden hun spijzen voorzette! Zo snel maakte hij indruk op zijn omgeving, dat hem al in 1851 (dus drie-en-twintig jaar oud) een functie werd opgedragen in de Noorse schouwburg van Bergen als dramaturg: hij moest onder andere elk jaar een nieuw en eigen toneelstuk laten spelen. In 1857 nam Björnson die taak over, terwijl Ibsen een soortgelijke betrekking ging bekleden bij de Noorse schouwburg in Christiania, die het echter niet kon bolwerken tegen het Deense theater in deze stad. Ibsen heeft in deze periode - waarin hij ook huwde - soms armoede geleden, en slechts langzaam verwierf hij zich een reputatie. Toen de regering hem in 1862 een reisbeurs verleende trok hij via Berlijn naar Italië. Van die tijd af zou hij in verscheidene Europese steden wonen en werken, om pas weer in 1891 naar Christiania terug te keren.

Slechts weinige toneelstukken uit de periode van 1851 tot 1862 hebben bekendheid verworven. Daartoe behoren *Krijgers op Helgoland* (een variatie op het Siegfriedmotief) en *Mededingers naar de kroon.* Het laatste is al een rijp en indrukwekkend drama. Het gaat om de strijd tussen een man, Haakon, die 'van koningshout is gesneden', en de zwakke twijfelaar Jarl Skule, wie tenslotte vooral medelijden ten deel valt, omdat hij 'Gods stiefkind was op aarde'! De 'wereldwil' had in een hinderlaag gelegen en hem overvallen. Wie kan zegevieren? De man, die door de smart heen komt tot het dichten en tot het verbeelden van de toekomst: 'Schone droom is de moeder van sterke daden'. Zo vertelt een bard het aan Jarl Skule. Hoe kon hij de gave verwerven van het dichten? 'Ik kreeg die als een geschenk van de smart'. Dan vraagt Jarl Skule, de zwakkeling, of ook de twijfel in staat is iets groots voort te brengen. 'Ja, antwoordt de skalde, maar dan moet de twijfelende sterk zijn en gezond'. En dat betekent dat hij nimmer mag twijfelen ... aan zichzelf. En zeker zal degene ondergaan, die 'twijfelt aan zin eigen twijfel'. Dat is erger dan de dood, dat is de grauwe schemering. Het is deze filosofie omtrent het Lot, ons eigen Lot, waarvan we zelf de wilsvoltrekker zijn - of niet! - die Ibsen heeft gebracht tot de conceptie van het drama, dat hem in 1864 beroemd zou maken: *Brand.* Het behoort nog, evenals het daarop gevolgde *Peer Gynt*, tot de christelijke romantiek.

Brand en Peer Gynt

Het jaar 1864 was voor de ontwikkeling van Ibsen van grote betekenis, zoals met name is af te leiden uit zijn correspondentie. Later zou hij in een brief aan G. Brandes (van 30 oktober 1888) zijn herinneringen aan die tijd samenvatten. 'Voor een geestelijk enigermate ontwikkeld mens reikt het oude vaderland-begrip heden niet ver genoeg. Thans kan het staatsverband, waarin we zijn opgesloten, alleen niet meer maatgevend zijn voor ons. Ik geloof dat het nationale bewustzijn bezig is uit te sterven om door een stambewustzijn te worden vervangen. In elk geval heb ik zelf deze ontwikkeling doorleefd. De ben begonnen mij een Noor te gevoelen, heb me dan tot Scandinaviër ontwikkeld en ben aangeland bij een algemeen-Germaans bewustzijn.' Dat is een vaag begrip, want Fransen, Italianen en Spanjaarden zijn in meerderheid ook Germanen, die cultureel verromaniseerd zijn (bijvoorbeeld Franken en Gothen, die volkslatijn zijn gaan spreken) terwijl de Engelse taal doorspekt is met Romaanse woorden, en het Duits een 'mengtaal' is. Maar duidelijk was dat Ibsen afstand had genomen van het begrip 'nationale staat' en zelfs van de benaming 'Scandinaviër'. Het jaar 1864 had daartoe de stoot gegeven. Denemarken werd bedreigd door de expansiedrang van de Pruisen. Toen dit duidelijk werd putten alle Scandinaviërs zich uit in betuigingen van solidariteit met de Denen. Maar nadat Pruisen - in dit geval ondersteund door Oostenrijk - de gewelddadige aanval had geopend om Sleeswijk-Holstein aan Denemarken te ontnemen doken Noren en Zweden in hun schulp. Wat een halfslachtigheid! Waar was 'de kerel uit één stuk'? Ibsen droomde van hem. Maar nog zozeer was hij gevangen in de christelijke romantiek, dat zijn held een predikant was. Het is geen wonder dat theologen zich driftig hebben bezig gehouden met het drama. Maar in werkelijkheid is het de tragedie van een man, die ondergaat wegens zijn verzet tegen maatschappelijk gezag. In dit geval wordt dit enigszins gemaskeerd door een min of meer religieuze motivering: in opdracht van God de mensen te weerstaan, en offers te vragen. Wat dit betreft wortelt Brand nog in een christelijke periode, hoewel ook iets van de latere Uebermensch en de Superman (Nietzsche en Shaw) door de tekst heenspelen.

Brand acht het zijn roeping, te prediken in duistere dalen, kind, vrouw en moeder op te offeren aan het ideaal van redding der mensheid. Is dat belichaamd in de kerk? Geenszins. De proost -

een man, die zich moet bezighouden met het kapitaal - houdt hem voor dat hij de staat moet dienen, dat ‘een goed christen een goed burger moet zijn’. De man is niet gelukkig met het groeiende individualisme. ‘Eertijds kwam dat niet zo aan het licht. Een ieder was lid van de staatskerk. Nu heeft iedereen een persoonlijkheid, en dat komt de staat niet ten goede’.

Dan breekt Brand met deze samenleving. Hij roept de menigte op, hem te volgen naar omhoog, naar de toppen der bergen. In vervoering volgt hem de menigte, hopende op een nieuwe wereld. Maar de tocht is te zwaar. ‘Brand, doe een wonder!’ Iedereen is moe, dorstig en hongerig, velen zijn gewond. Dan bezwijkt het geloof. En als Brand uitroept: ‘De strijd duurt tot uw levenseinde, totdat ge alle offers hebt gebracht,’ raast de massa dat ze verraden is. De held wordt gestenigd, als een school van vissen de fjord binnengevaren is, en allen daarheen rennen.

In de eenzaamheid overvallen hem visioenen; de schim van zijn vrouw smeekt hem het ‘alles of niets’ prijs te geven teneinde gelukkig te kunnen zijn. Dan stort de lawine omlaag om Brand te vernietigen. Hij denkt aan een godsoordeel hoewel hij zijn wil gespannen heeft tot het uiterste, om God te dienen. In de donder roept Brand: ‘Antwoord, God, in het uur des doods: heeft het “quantum satis” van de uil dan geen greintje waarde?’ Het ‘quantum satis’, dat is de voldoende hoeveelheid wil om God te dienen, een beruchte theologische term. Maar het antwoord is ontwijkend: ‘Hij is Deus caritatis’: hij is de God van de barmhartigheid. Die God is niet door Brand gepredikt. Zijn hardheid jegens medemensen was onuitstaanbaar geworden, als men die werkelijk in de praktijk zou brengen. Heeft Ibsen tenslotte zijn eigen Brand toch veroordeeld?

Het heeft geen zin daarover - zoals de theologen veelvuldig hebben gedaan - te piekeren. Want het onmiddellijk volgende toneelstuk (evenals *Brand* in verzen) is gewijd aan de legendarische Held van allerlei sagen: *Peer Gynt.* Wat strenge morele eisen aangaat is hij een tegenhanger van Brand ... maar hoe menselijk! Nietzsche, met zijn droom van de Uebermensch, zou zeggen: ‘Menselijk, al te menselijk’. En toch is hij niet verloren, en wordt hij gered door de liefde van een vrouw: een variatie op het Faust-motief. Peer Gynt is een uitermate levendig en verbeeldingrijk stuk, veel meer dan Brand. Geen dogma, maar wel leven.

Deze Peer is een fantast, een dromer, een twijfelaar, een verleider, een vluchteling. Bij de kabouters, die zeggen ‘Mens, wees u zelf *genoeg*’, is hij kabouter. Maar hij kent ook zichzelf niet. Hij bezwijkt tegenover Böjgen, de geest van de halfheid, zodat hij maar buiten-om gaat, en niet dwars er-doorheen. Toch is ook Böjgen geen meester over hem geworden. Als Peer Gynt na talloze avonturen naar het vaderland terugkeert, een stiefkind dat weer een tehuis zoekt, ontmoet hij de knopengieter, die hem komt halen om hem om te smelten: zijn ‘Gyntse Ik’ heeft niet kunnen beklijven. Het is niet christelijk, want het gehoorzaamt niet aan goddelijke geboden. Het is niet vrij, want het gehoorzaamt niet aan zichzelf. En toch zal de knopengieter ditmaal nog aan hem voorbijgaan. Want Solveig heeft gewacht, de moederlijke of de kameraadschappelijke liefde, de caritas van vlees en bloed.

In het jaar 1867 is Ibsen aan het einde gekomen van zijn christelijke gepeins. Aan de horizon verschijnt nu een nieuwe mens: deze kan zichzelf zijn en toch gelukkig, niet tegen zijn medemensen gekant om steeds meer offers te vragen, maar met hen verbonden om van het leven te genieten als een geschenk van de natuur. Waar kon hij een voorbeeld vinden van zulk een ideaal? In het hellenistische verleden, zoals het toen - als tegenstelling tot de christelijke middeleeuwen - meermalen werd gezien. Op treffende manier heeft Oscar Wilde aan de droom gestalte gegeven in zijn *The soul of man under socialism* (1895), welke essay hij aldus beëindigde: ‘De mens heeft gezocht intens, volledig en volmaakt te leven. Wanneer hij dat zal kunnen doen zonder anderen aan banden te leggen en zonder die te dulden, zal hij gezonder zijn van geest en lichaam, meer beschaafd, meer zichzelf. Vreugde is de proef der natuur, haar teken van goedkeuring. Wanneer de mens gelukkig is, is hij in harmonie met zichzelf en zijn omgeving. Het nieuwe individualisme, in welks dienst het socialisme - of het dat begeert of niet - aan het werk is, zal volmaakte harmonie zijn. Het zal datgene zijn wat de Grieken zochten, maar niet volledig konden verwerkelijken, behalve in de gedachte, omdat ze slaven hielden en hun te eten gaven; wat de Renaissance zocht, maar niet volledig kon verwezenlijken, behalve in de kunst, omdat ze slaven hield en hen liet verhongeren. Het zal volledig zijn, en elk mens zal er zijn vervolmaking door bereiken. Het nieuwe individualisme is het nieuwe hellenisme'. En het symbool daarvan bij Ibsen zou Julianus Apostata zijn, de Afvallige, keizer van het al christelijke Romeinse rijk, die slechts kort regeerde (van 361 tot 363) doordat hij sneuvelde in een oorlog met de Perzen, maar die poogde een nieuw heidendom tot leven te roepen, zonder de christenen te vervolgen. Dezen zagen in zijn dood echter een Godsoordeel, en zij schreven aan Julianus deze laatste woorden toe: 'Zo hebt ge dan toch overwonnen, Galileeër!' Aan Ibsen kostte het dubbele drama *Keizer en Galileeër* zes jaren, van 1867 tot 1873. Dit was echter tevens de periode van een anarchistische bewustwording.

Julianus de Afvallige

Uit historische gegevens en legenden heeft Ibsen de strijd herdicht van Julianus en zijn ideeën samengevat op een poëtische wijze. Het onderwerp bracht mede, dat tal van tonelen en gesprekken uitermate mystiek zijn - soms zelf mysterieus - hoewel het zeer wel mogelijk is, het wezen van de ontwikkelde levensbeschouwing te vatten. In een gesprek in de derde akte van het eerste deel vraagt Julianus aan de ingewijde Maximos, wat het beduidt, zoals het hem is verkondigd 'dat hij het Rijk zal stichten'. Wat is het Rijk? 'Er zijn - aldus Maximos - drie Rijken. Het eerste is gesticht op de boom der kennis. Het tweede op het kruishout... Het Derde Rijk is dat van de grote geheimenis, dat op de boom der kennis en op het kruis beide zal worden gegrondvest, omdat het ze beide evenzeer haat als liefheeft, en omdat het zijn bronnen zal hebben in Adams tuin en onder Golgotha.' Men zou wellicht eerder hebben verwacht, dat het eerste Rijk zou worden beschouwd als heidens, en niet als oud-testamentisch, en dat blijkt ook meer in overeenstemming met de ideeën van Julianus, zoals hij zegt in de vierde akte. In de eerste wereld overheerst de natuurlijke vreugde, in de tweede de verering van de bovennatuurlijke geest. 'Maar de beide Rijken der eenzijdigheid voeren krijg met elkaar. Waar is hij, de vredeskoning, de tweezijdige, die ze zal verzoenen?'

Maximos heeft Julianus bestemd om deze rol te vervullen. 'Wie, zo vraagt Julianus, zal er overwinnen, de keizer of de Galileeër?' 'Zowel de keizer als de Galileeër zal ondergaan, wanneer de rechte komt: hij, die zowel keizer als Galileeër zal verslaan. Ik zeg: ze zullen beiden óndergaan, maar niet vérgaan. Gaat niet het kind onder in de jongeling, en wederom de jongeling in de man? Maar noch kind, noch jongeling vergaan. Het vleselijk Rijk is verslagen door het Rijk van de geest, maar het rijk des geestes is niet het afsluitende, even weinig als de jongeling dat is'.

Julianus vindt de herinnering aan de 'heidense zonde' schoon. 'Wat is het geluk anders dan harmonie met zichzelf?' Hij heeft heimwee naar 'die ganse heerlijke wereld van geluk en schoonheid, waarin het bestaan een feest is temidden van beeldenzuilen met gezang, met volle schalen en met loof in het haar... Oh, schone aarde, vaderland van het licht, van de vreugde, van het geluk en de schoonheid: wat ge eens waart dat zult ge weder worden ... als in een roes, als een bruiloft met de ziel van de natuur.'

Wat echter maakt het leven tot waarde? Dat is de dood, die het bestaan vergankelijk maakt en daardoor het leven onvervangbaar en eenmaal gegeven. De christenen hebben de dood weg willen redeneren, hoewel ze hem schijnbaar in het centrum van hun religie hebben geplaatst. Maar als het ware leven eerst zou aanvangen met de dood vergeet men te leven op aarde. 'Hebt ge de christenen goed aangezien', zo vraagt Julianus. 'Hologig, bleek van wangen, smal van borst zijn ze allen. Ze lijken op de linnenwevers van Byssos. Geen eerzuchtige drang kan opkomen in hun vegeterend bestaan. De zon verlicht hen, en ze zien haar niet. Alles wat ze wensen is: te ontberen en te lijden om snel te sterven... Is het niet, Maximos, alsof deze mensen leefden om te sterven? Dat is de geest van de Galileeër... Leven is sterven geworden door Christus'.

Dan barst de keizer uit: 'Wanneer mijn ziel ineenkromp van vretende en verterende haat tegen de moordenaars van mijn geslacht, dan luidde het gebod: Hebt uw vijanden lief. Dorstten mijn schoonheidsdronken zinnen naar de gebruiken en beelden van de vergane wereld der Grieken, dan drong zich de christelijke eis aan mij op: Zoek het enige, dat nodig is. Beleefde ik der zinnen zoete lust dan schrikte de vorst der onthouding mij af met zijn: Sterf hier af om ginds te leven'. Het is meer dan een leer, het is een betovering, die de zielen gevangen houdt. 'Het menselijke is ongeoorloofd geworden sinds de dag dat de ziener van Galilea het wereldroer bestuurt. Liefhebben en haten heet door hem zondigen. Heeft hij dan der mensen vlees en bloed veranderd? Of is de mens niet altijd aan de aarde gebonden gebleven? Het gezondste innerlijk verzet zich tegen het christendom. En toch *moeten* we willen ... tegen onze eigen wil. We moeten, moeten, moeten!'

In het Derde Rijk dat komen zal valt deze nachtmerrie weg. Terug tot het oorspronkelijke heidendom kunnen we niet meer, daarvoor zijn de begrippen van leed en zonde te diep in ons gezaaid. De christelijke waarheid is een leugen geworden, maar de heidense onbevangenheid is niet weer in het leven te roepen. 'De oude schoonheid is niet langer schoon, de nieuwe waarheid is niet langer waar'. Deze boodschap echter is meer ontsproten aan het brein van Maximos dan aan de wijsheid van Julianus. Deze zag te zeer terug, in plaats van in de toekomst, en hij moet het *komende* openbaren. 'Op de roodvlammende brandstapel brandt de gekruiste Galileeër tot as. En de aardse keizer verbrandt met de Galileeër. Doch uit de as omhoog stijgt, een wondervogel gelijk, de god der aarde en de keizer des geestes, in enen!' Hij zal de mens zijn, die zelf zijn god is geworden. 'De tijd is nabij dat de mensen niet meer behoeven te sterven om als goden te leven'. De ganse aarde zal binnen het bereik van zijn vermogens vallen, zonder gevoel van zondigheid. Wat is zaligheid? Het is het bewustzijn des levens, van de wedervereniging met de oorsprong, met het oerbeginsel van alle leven, om het te vernieuwen, om te scheppen, om te strijden voor zelfverwerkelijking. 'Het derde Rijk zal komen. En de mensengeest zal zijn erfenis weder in bezit nemen'. Het is of het einde van de negende symphonie, of het wezen van de tiende symphonie van Beethoven ons in de oren klinkt.

Naar zelfbevrijding

Terwijl Ibsen bezig was, zijn historische en wijsgerige drama *Keizer en Galileeër* te schrijven, hield hij zich tegelijkertijd bezig met de schokkende Europese geschiedenis. Hij werd meer en meer een cosmopoliet tijdens zijn verblijven in Rome, München, Dresden, of in elk geval (om een term van Nietzsche te gebruiken) een 'goede Europeaan'. De oorlogen van de Pruisen tegen Denemarken, Oostenrijk en Frankrijk troffen hem ten zeerste, en meer nog de revolutionaire opstand in de Commune van Parijs, in 1871. Pas later heeft men, door de publicatie van zijn briefwisseling, geweten wat er allemaal in hem omging. Maar in deze tijd werd de geestelijke grondslag gelegd voor zijn reeks van sociaal-kritische en meest bekend geworden toneelstukken, waarin beproefde, maar bewuste persoonlijkheden hun conflict uitvechten met de samenleving. Men kan ook vermoeden dat hij de bevordering heeft verwacht van Europese eenheid, maar dan niet door het Pruisendom maar door vereniging en verzoening van volkeren, die in één verband waren opgenomen. Wat spoedig overweegt is de anti-staatsgedachte. De Commune van Parijs was geïnspireerd door idealen van Bakoenin omtrent een Europese revolutie, die grenzen zou wegvagen en een federatie van vrije volkeren zou begunstigen. Er is inderdaad sprake van anarchistische tendensen in zijn denken.

Op 20 december 1870 schrijft hij aan Georg Brandes: 'De wereldgebeurtenissen houden overigens grotendeels mijn gedachten bezig. Het oude tot illusie geworden Frankrijk is ingestort; wanneer eerst ook het nieuwe, nu tot werkelijkheid geworden Pruisen zal zijn gevallen, staan we met één slag in de wordende tijd. Oh, wat zullen daarin de ideeën om ons heen worstelen! En het zal waarlijk ook tijd worden. Waar we tot nu toe van leven, dat zijn slechts broodkruimels van de revolutietafel van de vorige eeuw, en die kost hebben we toch wel lang genoeg gekauwd en herkauwd. De begrippen eisen een nieuwe inhoud en een nieuwe verklaring. Vrijheid, gelijkheid en broederschap zijn niet meer dezelfde dingen als tijdens de zalige guillotine. Dat is het wat de politici niet willen verstaan, en daarom haat ik hen.' En hij gaat voort: 'De mensen willen slechts speciale revoluties, revoluties in het uiterlijke, in het politieke. Dat alles is echter lapwerk. *Waarop het aankomt dat is de revolutie van de menselijke geest*'. Op 17 februari 1871 schrijft hij aan dezelfde vertrouwde vriend: 'De staat moet weg. Bij *die* revolutie wil ik van de partij zijn: ondergraaf het staatsbegrip! Een verandering der regeringsvormen is niets anders dan een geknoei met graden - een beetje meer of een beetje minder - alles tezamen dwaasheid. Het gaat er om, zich door de eerbiedwaardigheid van de eigendom niet te laten afschrikken. De staat heeft zijn wortel in de tijd, hij zal ook zijn top in de tijd hebben'. Wanneer in mei 1871 de Parijse Commune in bloed gesmoord is schrijft hij op 18 mei aan Brandes: 'Is het niet hard van de Commune van Parijs dat ze is heengegaan en mijn voortreffelijke staatstheorie - of beter niet-staatstheorie - heeft verdorven? Nu is de gedachte voor lange tijd verstoord en ik kan haar niet eens aannemelijk in verzen naar voren brengen. Maar ze heeft een gezonde kern in zich, dat zie ik heel duidelijk, en eens zal ze geheel zonder misvorming worden verwerkelijkt'. In dat jaar meent hij droefgeestig dat 'het ganse geslacht op de verkeerde weg is'. Toch troost hem de gedachte, dat niets bestendig is. Op 24 september 1871 zegt hij in een brief uit Dresden: 'Er zullen grotere dingen vallen dan de staat. Alle godsdienst zal vallen. Noch de moraalbegrippen, noch de kunstvormen hebben een eeuwigheid voor zich'.

Deze rebellie veronderstelt vooral een individuele bewustwording. Tot Laura Kieler (11 juni 1870) zei hij: 'De hoofdzaak is, dat men waar en trouw blijft in de verhouding jegens zichzelf. Het komt er niet op aan, dit of dat te willen, maar juist datgene te willen wat men volstrekt *moet*, omdat men nu eenmaal zichzelf is en niet anders kan. Al het andere voert ons slechts tot de Leugen'.

Op deze weg ontmoet hij thans de theologen als verstoorders van zijn idealen. Wanneer zijn toneelstuk *Spoken* schandaal heeft verwekt schrijft hij aan Brandes over 'dollemanspraat' van kritici die 'vermomde theologen' zijn. Maar al in 1879 (19 december) had hij aan Lorentz Dietrichson geschreven: 'Zolang een volk het voor belangrijker houdt bedehuizen te bouwen dan schouwburgen - zolang het meer bereid is de missie onder de Zoeloes te steunen dan een kunstmuseum, zolang kan de kunst ook niet rekenen op een gezonde groei, ja zelfs niet worden beschouwd als iets noodzakelijks voor het ogenblik, Ik geloof niet dat het veel baat de zaak der kunst te bepleiten met argumenten, die aan haar eigen wezen zijn ontleend, want dat wordt bij ons (in Noorwegen, C.) weinig verstaan en zelfs totaal misverstaan. Wat bij ons vóór alles moet gebeuren is: het tegen de grond slaan, volledig, de grondige uitroeiing van dit gehele duistere, middeleeuwse monnikenwezen, dat de levensbeschouwing beperkt en het denken verstompt'.

Het wordt na 1870 echter ook duidelijk dat Ibsen op de weg naar zijn individuele emancipatie wordt getroffen door collectieve acties van vrijheidslievende aard: die van de arbeiders en de vrouwen. Nadat hij daarvan had getuigd in zijn toneelstukken heeft hij in enkele boodschappen die gevoelens van solidariteit nader omschreven. Op 14 juni 1885 heeft hij zich bijvoorbeeld gericht tot de arbeiders van Drontheim: 'De onwenteling der sociale verhoudingen, die zich thans in Europa voorbereidt, gaat in wezen om de toekomstige positie van de arbeider en de vrouw. Deze omwenteling begeer en verwacht ik, en voor haar wil ik werken en zal ik naar beste krachten mijn hele leven arbeiden'. Op 29 maart 1888 laat hij een groet overbrengen aan de arbeidersvereniging van Christiania: 'Ik verzoek u de leden van de vereniging te zeggen dat het van alle standen in ons land de arbeidersklasse is, die mij het naast aan het hart ligt'.

Maar in één opzicht is hij geen democraat: wat wáár is kan niet worden bepaald door vijftig procent plus één, niet door een meerderheid. Integendeel: de meerderheid is altijd achtergebleven bij een vooruitstrevende minderheid, die veel meer gelijk *heeft* dan de massa die gelijk *krijgt*, indien tenminste niet een reactionaire minderheid haar overheerst. In de boodschap voor Drontheim heeft hij gezegd dat er een *adellijk* element moet komen in het leven. 'Ik denk natuurlijk niet aan de geboorte-adel en ook niet aan de geld-adel, niet aan de adel van de wetenschap en geheel niet aan die van de bekwaamheid of de begaafdheid. Maar ik denk aan de adel van het karakter, aan de adel van de wil en van de gezindheid. Die alleen kan ons vrijmaken'.

Het thema was dwingend geworden in de tijd, dat hij bezig was met zijn stuk *Volksvijand*, dat in 1882 gereed kwam, en dat het drama is van dokter Stockman, een tweede Brand-figuur, maar dan zonder theologische inslag en zonder een vaak duistere symboliek, die een verklaring zou behoeven. Het stuk is uitermate realistisch, en het gaat over het geweten van een arts in een badplaats, die vervuild blijkt. De sanering, die door Stockman wordt verlangd, zou zulke grote financiële belangen aantasten van zoveel mensen (want de badplaats zou tijdelijk gesloten moeten worden) dat ze wordt verhinderd door ... de meerderheid. Dan rebelleert Stockman tegen de theorie, dat de meerderheid gelijk zou hebben. In de polemiek, die met het stuk verband houdt, en in de briefwisseling van Ibsen, heeft deze zijn standpunt nader toegelicht. Het is eigenlijk even essentieel voor zijn opvattingen als het ideaal van het Derde Rijk. Niet alleen onderstreept Ibsen steeds, dat een mensenbond vrijwillig moet zijn, maar ook dat een minderheid zich zou moeten kunnen afzonderen. Men zou nu zeggen: de samenleving behoort gedecentraliseerd te worden, in autonome eenheden, die echter wel een federatie blijven vormen. Dit was trouwens het doelwit geweest van de Commune van Parijs.

Ibsen is natuurlijk geen praktisch politicus, want hij behoort eigenlijk tot een andere tijd, tot de toekomst. Zijn collega Björnson beweegt zich wel in liberale milieus. Uit Rome schrijft Ibsen dan aan Brandes (3 januari 1882) dat hij van Björnson verschilt door vol te houden, dat een minderheid gelijk heeft. 'Natuurlijk denk ik niet aan de minderheid van stagnatie-mannen, die zijn achteruitgezeild van de grote middenpartij, die men bij ons liberalen noemt. Maar ik bedoel de minderheid die daar vóórgaat, waar de meerderheid nog niet is gekomen.' Als Brandes tegenwerpt dat men toch altijd moet proberen de meerderheid rond zich te verzamelen, antwoordt Ibsen: 'Ge hebt natuurlijk gelijk, als ge zegt dat we allen voor de verbreiding van onze gedachten werken *moeten.* Maar ik blijf er bij, dat een strijder op een geestelijke voorpost nooit een meerderheid rond zich verzamelen *kan*'. Is dat geen zeer pessimistische zienswijze? Regeert dus altijd de dwaling? Volkomen zwaarmoedig is Ibsen nu ook weer niet. Zowel de massa als de voorhoede marcheren. Weliswaar blijft er een kloof tussen beide groepen in de samenleving (door steeds weer andere mensen vertegenwoordigd) maar de ontwikkeling staat niet stil. Wel zal het geestelijke of ethische peil van de samenleving altijd ten achter staan bij de nieuwe ideeën, die werkelijk bij de tijd zouden passen. De 'waarheid van gisteren' overweegt ook nog heden, en die van morgen is te zwak. In de brief aan Brandes zegt dus Ibsen: 'Binnen tien jaar staat wellicht de meerderheid op het standpunt, waarop Stockman stond in de volksvergadering. Maar in die tien jaar heeft de dokter ook niet stilgezeten: hij heeft wederom een voorsprong van tien jaar op de meerderheid. En deze, de massa, de menigte, haalt hem niet in: hij kan nooit de meerderheid met zich hebben'. De weerklank van deze weemoed, van dit heimwee, kan men niet alleen vinden in *Volksvijand.* Een reeks van sociaal-kritische werken is er van vervuld. Totdat aan het einde (in de laatste vier toneelstukken) het verdriet overheerst over het gemis van geluk, dat er had kúnnen zijn.

Een militant toneel

In de periode van 1877 tot en met 1890 zijn de toneelstukken van Ibsen vol van minstens drie elementen: het maatschappelijke onrecht; de rebellie van de vrouw; het conflict tussen karakters van het Eerste Rijk (hartstochtelijke behoefte aan vreugde en levensgenot) en de vertegenwoordigers van het Tweede Rijk (predikers van het gezag, de onthouding en van een blind geloof). Opmerkelijk is hoezeer de meest opstandige oordelen worden uitgesproken door vrouwen. Daar is (1877) Lona uit *Steunpilaren van de maatschappij*, tot de ondernemer Bernick: 'Je huis gaat door voor een modeltehuis, je levenswandel voor een voorbeeld. Maar al die heerlijkheid, en jij erbij, rust op een onvaste moerasgrond. Eén ogenblik kan er komen - één woord gesproken worden - en jij met al je heerlijkheid gaat naar de diepte, als jij je niet bijtijds bergt. En jullie noemen je de steunpilaren van de maatschappij! Wat doet het er toe, of zo'n maatschappij wordt gesteund of niet? Wat is het, waaraan hier wordt gehecht: schijn of leugen, en anders niet!' Of Nora (1879) uit *Een poppenhuis*: 'Ik moet er achter zien te komen, wie gelijk heeft: de maatschappij of ik'. En Helene uit *Spoken* (1881): Ja, die wet en die orde! Ik denk dikwijls, dat juist *die* alle onheil in de wereld stichten. Ik stoor me niet langer aan banden en conventies. Ik kan het niet meer. Ik moet me vrij maken... Ik geloof haast, dominee, dat we allemaal spoken zijn. Het is niet alleen de ziekte, die we van vader of moeder hebben geërfd, die in ons spookt. Het zijn allerlei oude afgestorven opvattingen en alerlei oud dood geloof en zulke dingen meer... Ik wilde alleen maar één enkele knoop losmaken, maar toen ik die ene los had, viel alles uit elkaar. En toen zag ik dat het fabrieksmaaksel was'.

In *Steunpilaren* doet Bernick tenslotte boete voor de veelvoudige leugen, jegens twee vrouwen en zijn broer, waarop hij zijn macht en rijkdom heeft gevestigd. Hij zegt dan, als hij zich bevrijd gevoelt, tot Lona: 'Jullie vrouwen zijn de ware steunpilaren van de maatschappij.' En zij: 'Dan heb je toch een armzalige wijsheid opgedaan, Karsten. Want de waarheid en de vrijheid, die zijn de steunpilaren van de gemeenschap'. In *Een poppenhuis* ziet Nora het beeld ineenstorten, dat ze zich van haar man heeft gemaakt, en deze blijkt laf en ondankbaar te zijn. Ze is altijd een kindvrouwtje geweest, overgegaan van de handen van haar vader in die van haar echtgenoot, totdat ze ontnuchterd besluit allereerst *mens* te zijn, onafhankelijk en zelf verantwoordelijk. In *Spoken*, een donker drama over een ziekte die de zoon heeft geërfd van de vader, vindt de afrekening plaats met angstwekkende dogma's en lustvijandige geboden van het verleden.

Dan, in 1882, volgt in *Een volksvijand* de regelrechte aanval op de massa, die de maatschappij in stand houdt. Dokter Stockman weet dat de badplaats waarin hij woont vergiftigd is, maar de meerderheid hanteert ‘wet en orde’ om hem het zwijgen op te leggen. Stockman roept een volksvergadering bijeen, waarin hij het onderspit delft, maar die hem gelegenheid geeft te rebelleren en uit te roepen: ‘De sterkste mens ter wereld is hij, die het meest alleen staat’. Dat is natuurlijk hoogstens het geval, als het gaat om de ‘ongeboren waarheid’ en niet ten aanzien van de macht. Dat erkent Stockman ook zelf wel: ‘De meerderheid bezit de macht ... helaas. Maar het recht bezit ze niet. Dat heb *ik* en nog een paar anderen ... de weinigen. De weinigen, de enkelen onder ons, die zich al de jonge, ontkiemende waarheden hebben eigen gemaakt. Deze mannen staan als het ware buiten, op de voorposten, zo ver vooruitgeschoven dat de compacte meerderheid nog niet tot dáár is opgerukt. En dáár strijden ze voor waarheden, die nog te jong geboren zijn in de wereld van het bewustzijn, dan dat ze een meerderheid voor zich zouden kunnen hebben’. De massa echter beschouwt Stockman als een volksvijand. Deze verklaart dan aan de samenleving de oorlog: ‘Het komt er niet op aan of een leugenachtige samenleving te gronde gaat... Ge verpest tenslotte het ganse land. Ge leidt het daarheen, dat het hele land zijn ondergang verdient!’

Na dit hoogtepunt van verzet volgen drie drama's in mineur; met daartussen *De vrouw van de zee* (1888) waarin Ellida haar ‘vrijheid onder eigen verantwoordelijkheid’ verovert om een nieuw leven te beginnen. De drie toneelstukken vol weemoed echter zijn: *De wilde eend* (1884) *Rosmersholm* (1886) en *Hedda Gabler* (1890). In deze drama's maken wanhopig geworden vrouwen een einde aan haar leven. In *De wilde eend* is het de zucht naar waarheid van een kinderlijke idealist die tot aller verderf leidt: in dit geval is de waarheid te hard om er mee te kunnen voortbestaan. In het huis van de *Rosmers* dringt zich een natuurvrouw binnen met ongetemde hartstocht. Rebekka West, die Rosmer verovert en de oorzaak wordt van de dood der wettelijke echtgenote, maar die tevens wordt besmet met het gevoel van schuld. De ‘witte paarden’ van Rosmersholm, de schimmen van het verleden, de geest van de dode ... ze laten Rebekka en Rosmer niet met rust, zodat dezen zelf ook de dood verkiezen. Terecht is er gezegd dat voor Rebekka de genegenheid jegens Rosmer een besmetting was, de liefde een ziekte, en het huwelijk de dood. ‘De levensbeschouwing der Rosmers adelt, maar ze doodt het geluk’. En wat tenslotte *Hedda Gabler* aangaat, die haar man en haar huwelijk is gaan verachten, ze deinst terug voor de gevolgen van overspel en pleegt - na de zelfgekozen dood van haar werkelijke geliefde - eveneens zelfmoord. Achteraf bezien heeft men hier te doen met één obsederend thema: de naar vrijheid en zelfbeschikking hunkerende vrouw bezwijkt voor de macht van de dogmatiek, de conventie, de geboden van haar omgeving en ... voor het ‘geweten’ in haar. Dat is in dit geval niet een eigen zedelijk oordeel, maar het in haar geplante en wrekende gezag van de maatschappij: zoals later Freud zou zeggen: haar ‘sociale angst’. De strijdlust van *Een volksvijand* is gebroken en de mens is toch niet sterk genoeg om alleen te staan tegenover allen. Zo leidt de overgangsperiode van 1882 tot 1890 tot de laatste vier zeer symbolische tragedies.

De acht toneelstukken, die door Ibsen zijn geschreven in de periode van 1877 tot 1890, en die bekend staan als ‘realistisch’ of ‘actueel’ - ter onderscheiding van de romantische en historische drama's - zijn en worden het meest gespeeld. Stukken als *Brand* of *Keizer en Galileeër* worden zelden opgevoerd, vaker *Peer Gynt* door het levendige en legendarische karakter, maar de genoemde acht toch het meest. Nu kan de oorzaak daarvan niet in het bijzonder de toon van individueel protest zijn geweest. Het was vooral de verlichte burgerij die de schouwburgen vulde, en in haar kringen groeiden wel het persoonlijk zelfbewustzijn en het feminisme, maar zeer krachtig was dit niet. Weliswaar moet men zich realiseren, dat allerlei gevoelens van onbehagen uit deze milieus in de kunst tot uiting kwamen, en onlust was er genoeg. Men kan echter niet voorbij gaan aan twee factoren, die het werk van Ibsen vermaard maakten. Daar was de psychologische benadering van de persoonlijkheden, die werkelijk lééfden en met wie men zich kon identificeren. En dan de boeiende constructie, die geen moment van verveling met zich bracht. Er was geen sprake van 'praattoneel', er was waarlijk *spel*, en de tendens had de karakters niet tot marionetten gemaakt. Als toneelschrijver was Ibsen een 'vakman' met opvallende dialogen, afgezien van zijn poëtische verdiensten.

Jaren van heimwee

Na deze tijd kwamen de jaren (van 1892 tot 1899) die in zekere zin behalve symboliek ook weer romantiek brachten, met de nadruk op weemoed over verloren kansen op geluk en vreugde. Veel vroeger, in de *Comedie der liefde* (1860-62) had Ibsen al eens doen vermoeden, dat het huwelijk de liefde doodt. Ze werd vergeleken met de thee, die ook stamt uit het sprookjesland, doch - nadat ze is geplukt - wordt overgebracht naar koude oorden. En er moet tol worden betaald, ze wordt gestempeld en verpakt. 'En gaat het met de liefde niet evenzo door 's levens woestenij? Ja, wil ze passeren mogen, dan moet ze door het Siberië der vormen ... moet ze stempels tonen, zwart op wit, van organist en klokkenist en koster, familie, kennissen, vrienden, ja van wie niet al!' Heeft de ontmoeting in 1889 met een jong meisje, Emilie Bardach, hem dusdanig beroerd dat hij dacht aan hetgeen hij gemist had? In elk geval nam hij haar 'voor een gedicht'.

Het begon met *Bouwmeester Solness* (1892) die altijd huizen en kerken heeft gebouwd *voor anderen*, en nooit zijn eigen huis kon scheppen. Dan komt de jonge Hilde Wangel in zijn leven, zij is jeugd en vrijheid, die hem opstuwen en inspireren. Solness zal weer een toren bouwen en die bestijgen. Maar hoog in de lucht bevangt hem de duizeling, hij stort reddeloos omlaag. En Hilde, de jeugd, eert hem: 'Maar geheel boven kwam hij toch. En ik hoorde harpen in de hoogte. Mijn, mijn bouwmeester!' Twee jaar later: *Kleine Eyolf.* Het mismaakte kind als symbool van een mismaakt huwelijk, dat eindigt in een droeve berusting en een ontzaglijk heimwee 'naar de toppen, naar de sterren!' De man, die zijn leven heeft verbeurd, zegt tot een vriend: 'Het is misschien beter voor u, nu nog geen gezelschap te hebben. Want je kunt nooit weten, wie je later in je leven nog eens ontmoet - onderweg: de ware reiskameraad. Als het dan niet te laat is...'

In 1896 volgt een ontroerend hoogtepunt: *John Gabriel Borkman.* Hij is een industriekoning geweest, maar onttroond, en hij beseft nu wat hij heeft gemist: de echte levensgezellin. Met de vrouw, die dat had kunnen zijn maar die hij om materiële redenen heeft versmaad, wil hij nog eenmaal trachten te *leven.* Tezamen bestijgen ze de bergen. Maar op de top grijpt hem een ijshand in het hart. Het was te laat. Nog klinkt de echo van de uitbarsting van zijn zoon: 'Ik ben jong. Ik kan mijn leven niet geven om de schuld van mijn vader uit te wissen. Ik wil leven, mijn eigen leven, voor het geluk!'

In 1899 sluit Ibsen zijn levenswerk af met een geheel symbolisch nawoord: *Als wij doden ontwaken.* De beeldhouwer Rubek heeft Irene opgeofferd aan zijn werk en zijn kunst: ze inspireerde hem, maar hij meende boven haar uit te zijn gegroeid. Eenmaal geslaagd en rijk huwt hij Maja, die echter niet 'de ware reiskameraad' blijkt te zijn, zodat ze hem weer verlaat. Terug tot Irene? Maar dat is niet meer mogelijk: zij blijkt intussen uitgedoofd en een wrak. 'Ik gaf jou mijn jonge, levende ziel. En toen was ik leeg geworden'. Een leven in zonneschijn en schoonheid is niet meer mogelijk. In een kil en vochtig hok schiep hij met klompen klei en blokken steen ...

kunst. Maar de zon daarbuiten heeft hij verwaarloosd. ‘Zomernacht op de hoogte, met jou, dat had, Irene, ons leven kunnen zijn. En dat hebben we verspeeld, allebei.’ En dat Irene: ‘Het onherroepelijke zien we pas als wij doden ontwaken. En dan zien we ... dat we nooit geleefd hebben.' Niet meer mogelijk is de verovering van het geluk. Een lawine overvalt hen.

Van deze stukken is *John Gabriel Borkman* nog het sterkste. Ze zijn alle vier zeer persoonlijk en de illustratie van een individueel zwaarmoedig levensgevoel. Kon men dat rijmen met de openbare verschijning van de auteur, die in zijn formalistische kledij en met zijn grijze bakkebaarden een puritein leek, een beheerst zij het dan verdrietig burger? Misschien niet, maar men begon bij de eeuwwisseling toch al veel meer te zoeken achter deze deftige gestalte. En dat was terecht. Want zelfs in de klaagzangen van de laatste periode vertegenwoordigde hij nog een element van zijn tijd: de 'fin-de-siècle', vol twijfel aangaande de toekomst, zoekend naar de verfijning van een bestaan, waarin schoonheid en geluk meer en meer bedreigd werden. De zucht naar artistieke lustgevoelens hield gelijke tred met de dreigingen, die obsedeerden in een geschokte civilisatie. Ibsen schreef zijn laatste droefgeestige stukken na zijn terugkeer in zijn vaderland, waar hij wist te zullen sterven.

Literatuur

De verzamelde werken van Ibsen zijn uitgegeven in Kopenhagen van 1898 tot 1902, en daarna wederom in 1908, zowel in Kopenhagen als in Christiania (Oslo). De Duitse vertaling werd al volledig gepubliceerd in Berlijn van 1898 tot 1904, ingeleid door Georg Brandes, Julius Elias en Paul Schlenther. De laatste twee bezorgden ook in 1907 een 'volksuitgave' die door velen (wegens de correctie van vroegere vertalingen) de beste werd geacht. In 1909 volgden te Berlijn nog de *Nachgelassene Schriften.* Vele brieven zijn in deze uitgaven opgenomen.

In het Nederlands vertaalde mevrouw *J. Clant van der Mijll-Piepers* vijftien toneelstukken, ingeleid door dr W.G.C. Bijvanck. De derde druk daarvan (verschenen van 1922 tot 1928 is gedeeltelijk herzien door B.A. Meuleman, die zelf ook enige stukken vertaalde.

Bij De Bezige Bij verschenen in 1977 *De wilde eend* en *Hedda Gabler* in één bundel. De vertalingen werden vervaardigd door Cora Polet en Amy van Marken.

Voor beschouwingen en analyses:

G.B. Shaw: The quintessence of Ibsenism (London, 1892)

G. Brandes: Henrik Ibsen (Köbenhavn, 1898)

Leo Berg: Heine, Nietzsche, Ibsen (Berlin, 1908)

Rolf Engert: Henrik Ibsen als Verkünder des dritten Reiches. (Leipzig, 1921)

R.C. Boer. Ibsen's Drama's (Amsterdam, 1928)

J. Kröner: Die Technik des realistischen Dramas bei Ibsen und Galsworthy (Berlin, 1935)

B.W. Downs: Ibsen, the intellectual background (Cambridge, 1946)

Van Ibsen is momenteel in vertaling leverbaar:

Een poppenhuis/Spoken

Vertaling: Cora Polet
170 blz. fl. 22,-

De wilde eend/Hedda Gabler
Vertaling: Cora en Sybren Polet
206 blz. fl. 22,-

Eva E. Abraham-van der Mark

Jean Rhys, de buitenstaander

Jean Rhys, née Ella Gwendolen Rees Williams, werd in 1890 geboren op het Caribische eilandje Dominica en vertrok toen ze zestien was naar Engeland waar ze in 1979 stierf in een dorp in Devonshire. Haar kinderjaren werden gekenmerkt door schrille culturele tegenstellingen, haar moeder was een blanke creoolse uit een geslacht van planters/slaveneigenaars, haar vader een huisarts uit Wales. In de keuken regeerde de zwarte kokkin, om haar heen de sfeer van resten Afrika, verhalen over geesten en vampiers, obeahpraktijken (zwarte magie), klanken en rythmes die Rhys altijd zouden bijblijven: Frou-frou, froufrou, Par son jupe de femme, Frou-Frou, frou-frou, De l'Homme trouble de l'ame... De eetkamer daarentegen werd beheerst door een afbeelding van Maria Stuart, vol koninklijke waardigheid en zelfbeheersing op weg naar haar executie.

Politieke en sociale veranderingen rond de eeuwwisseling brachten de groep blanke West-Indiërs waartoe Rhys behoorde in een uiterst onzekere situatie. Dekolonisatie werd beleefd als een voortdurend aanwezige dreiging en Fanon schreef in dit verband[1]: ‘the possibility of change is experienced in the form of a terrifying future in the consciousness of another “species” of men and women, the colonizers.’ Al veel eerder, in 1887, had Froude geconsteerd[2]: ‘The white is relatively disappearing, the black is growing. This is a fact with which we have to deal.’ Zo was de sociale status van Rhys' familie gebaseerd op historisch achterhaalde feiten en ze heeft de onzekerheid en het gebrek aan roots dat uit dit alles voortkwam nooit kunnen verwerken. Als kind wilde ze zwart zijn (‘They were more alive, more part of the place than we were’ en ‘Being black is warm and gay, being white is cold and sad’) en nooit zou ze zich ergens thuis voelen. Naipaul[3] schreef over haar: ‘she never pretended she had a society to write about.... she was an expatriate, but her journey had been the other way around, from a background of nothing to an organized world with which her heroines could never come to terms.’

Ze liet een bescheiden oeuvre na, vijf korte romans, drie bundels verhalen, een bundel autobiografische schetsen en een nooit voltooide autobiografie. Het aantal pagina's dat over haar is geschreven is aanzienlijk groter, twee boeken (en er zullen er zeker meer volgen) en een snel groeiend aantal artikelen. Daarin valt op dat naast de kritische behandeling van haar werk steeds een grote plaats wordt ingeruimd voor de complexiteit van de vrouw Jean Rhys, een complexiteit die vooral lijkt te zijn terug te voeren op haar gebrek aan bindingen en een diepe ambivalentie ten aanzien van mensen waarvan ze al vroeg in haar jeugd aannam dat ze nooit werkelijk zijn te vertrouwen. Haar werk is sterk biografisch en de schrijver David Plante, die ik in Londen ontmoette en die Rhys in haar laatste jaren hielp met haar autobiografie en correspondentie, maakte mij nog eens goed duidelijk wat dat betekent met het zinnetje ‘She had a dreadful life... David Plante vertelde mij over zijn ervaringen met Jean Rhys, op een wijze waarvoor ik hem heel dankbaar ben. Haar onderwerp is maar al te vaak heel letterlijk honger en verdriet maar sentimentaliteit ontbreekt volkomen en Rhys' sensitiviteit en roetzwarte humor maken keer op keer van sobstories literair meesterwerk.

Rhys had weinig contact met haar moeder en haar vader met wie ze wel een goede relatie had stierf toen ze zeventien was. De band tussen de vijf broers en zusters lijkt weinig hecht te zijn geweest. De jongste broer probeerde zijn gebrek aan wortels in het Westindische eiland te compenseren door zijn verbondenheid met het Britse imperium te benadrukken en maakte de ene reis na de andere, van

Australië naar India, van Canada naar Kenya, en zo voort. Net aangekomen in Engeland en pas getrouwd viel hij van de trap en was direct dood, een incident waarop zijn oudere broer reageerde met de opmerking ‘Just like Orin, he would die in a melodramatic way’.

Rhys gebruikt vaak het woord ‘drifting’, onder andere in zinnen als ‘and then my brother drifted away’ en ‘by that time I drifted away’. Het is een woord dat tevens verbonden lijkt met haar opvatting dat mensen slechts kunnen ondergaan wat het lot voor ze in petto heeft. Géén van de Rhysheldinnen ziet kans haar leven in eigen hand te nemen. Scheldend en tierend laten ze zich door het noodlot meevoeren, protesterend om het onrecht dat hen wordt aangedaan maar zich niet in staat voelend om daadwerkelijk verzet te plegen.

In Engeland volgden na een kort verblijf op de Academy of Dramatic Art Rhys' jaren als revuemeisje. Een bittere ontgoocheling, ‘An odd life. Morose landladies, boiled onion suppers. Bottles of gin in the dressing room. Perpetual discussions about men (“Swine, deary, Swine”).’ Van revuemeisje wordt ze maintenée maar is daar niet gehaaid genoeg voor en leidt in Londen een triest en marginaal bestaan. Na haar eerste affaire die anderhalf jaar duurde gaat ze van man tot man maar vindt geen enkele vriend en naast de voortdurende kwelling van geldgebrek is er het gevoel volkomen ontworteld en geisoleerd te zijn.

Een volgende periode is die van haar eerste huwelijk, verblijf in Parijs en de publikatie van haar werk. David Plante vertelde me dat Rhys die drie maal getrouwd is geweest vaak zei dat ze zich voelde aangetrokken tot heiligen en boeven en daarmee maakte ze een toespeling op het feit dat twee van haar echtvrienden (Lenglet en Hamer) in de gevangenis terecht kwamen. Lenglet, een Nederlander, was haar eerste echtgenoot en hij is bovendien de enige van de drie die een rol speelt in haar werk. Aan het einde van de Eerste Wereldoorlog op drift geraakt in Engeland zag Rhys zijn huwelijksaanzoek als haar redding. Ze werd gewaarschuwd voor zijn ‘duistere’ verleden maar zette door. Lenglet schilderde, schreef, zong chansons in Le Lapin Agile in Montmartre, werkte als geheim agent en raakte steeds opnieuw in een financiële crisis verzeild. Rhys woonde met hem in Parijs, zwervend van het ene adres naar het andere, maar er waren ook episoden in Amsterdam en Wenen. In het prachtige verhaal ‘Vienne’ schetst ze haar verblijf in die stad. Ze was er gelukkig met de relatieve zekerheid en sexuele behaaglijkheid van het huwelijk en genoot tegelijkertijd van het bonte internationale gezelschap waarin ze verkeerde. En er was geld. Daarover schrijft ze:

> Good to have money, money. All the flowers I wanted. All the compliments
> I wanted. Everything, everything.
> Oh, great God money - you make possible everything that's

> nice in life. Youth and beauty, the envy of women and the love of men. Even the luxury of a soul, a character and the thoughts of one's own to give, and only you. To look in the glass and think I've got what I wanted.
>
> I gambled when I married and I've won.
> As a matter of fact I wasn't so exalted really, but it was exceedingly pleasant.
> Spending and spending. And there was always more.
> (The Left Bank 1924, p. 222)

Dan volgt de vlucht voor de politie want Lenglets' financiële transacties waren niet legaal. Het echtpaar reist statenloos door Midden Europa, verblijft tijdelijk in Boedapest en komt uiteindelijk terug in Parijs. Daar worden maaltijden steeds schaarser. Het eerste kind van Rhys en Lenglet, een jongetje, was enkele jaren eerder in deze stad gestorven. Vrienden zoeken een onderkomen voor het tweede kind, een meisje. Lenglet komt in de gevangenis en voor Rhys begint de episode met de Amerikaanse schrijver Ford Madox Ford. Deze patroon van jonge kunstenaars, redacteur van de literaire periodiek The English Review, later de Transatlantic Review, en spil van de Amerikaanse kolonie in Parijs biedt zich aan als beschermer. Hij coacht en stimuleert haar, helpt haar werk gepubliceerd te krijgen en schrijft een uiterst lovend voorwoord in The Left Bank, haar eerste bundel korte verhalen. Maar tegelijkertijd ontwikkelt zich de onzalige driehoeksverhouding tussen hem, zijn vriendin Stella Bowen, en de afhankelijke en uiterst kwetsbare Rhys. Stella Brown vatte de situatie van haar rivale als volgt samen: ‘When we met her she possessed nothing but a cardboard suitcase and the astonishing manuscript (de drie schriften waarin *Voyage in the Dark* was opgeschreven, EA). She was down to her last three francs and she was sick.’

Na een tijdje wordt Rhys door Ford aan de kant gezet en als Lenglet uit de gevangenis komt eindigt haar huwelijk in echtscheiding. Deze rampzalige gebeurtenissen heeft Rhys neergelegd in *Quartet* en Lenglet gaf er zijn visie op in *In de Strik* dat in het Engels verscheen onder de titel *Barred.* Rhys zelf verzorgde de vertaling en liet enkele passages die ze ‘unfair’ vond weg. Toen Lenglet hertrouwde met Henriette Van Eyck vertaalde Rhys tevens diens *Gabriel* terwijl Van Eyck op haar beurt de Nederlandse vertaling van *Voyage in the Dark* op zich nam. Martien Kappers heeft deze verwikkelingen uiteen gezet in een artikel in Literair Paspoort[4.] waarin zij tevens nieuwe informatie over de geheimzinnige Lenglet aandraagt.

De boeken van Rhys bevatten het verhaal van haar leven maar illustreren tegelijkertijd het verschil tussen literatuur en werkelijkheid dat wordt aangebracht door selectie en ordening, of zoals Henry James het uitdrukte[5.]: ‘Life being all inclusion and confusion and art all discrimination and selection.’ In het selecteren, ordenen en vormgeven was Rhys een meesteres. Haar stijl wordt steeds opnieuw geprezen om de bijzonder sterke soberheid, ze bleef tot het uiterste wikken en wegen en schrappen en bijschaven tot ze de meest scherpe formulering en de grootst mogelijke mate van perfectie bereikte.

In 1927 verscheen haar eerste bundel korte verhalen, *The Left Bank.* Daarop volgden vier romans: *Postures* (1928, en in 1969 uitgegeven onder de titel *Quartet*), *After Leaving Mr. Mac-Kenzie* (1930), *Voyage in the Dark* (1934), en *Good Morning, Midnight* (1939). Vervolgens was er de trieste periode waarin Rhys volkomen in de vergetelheid raakte totdat in het voorjaar van 1957 de BBC een radiouitzending maakte rond haar laatst verschenen roman. In oktober van hetzelfde jaar verscheen er een annonce in The New Statesman: 'Would Jean Rhys or anyone who knows her whereabouts please get in touch with Sasha Moerson, Features Department BBC, in connection with future Third Programme Broadcast of *Good Morning, Midnight*.' Rhys zelf nam contact op vanuit haar dorp in de provincie. Ze had een aantal verhalen geschreven en werkte aan de roman *Wide Sargasso Sea* waar Diana Athill voor uitgeverij André Deutsch een optie op nam. Dit boek dat door ziekte en andere problemen in het leven van Rhys pas in 1966 werd gepubliceerd was een groot succes. Het werd bekroond met de W.H. Smithprijs die jaarlijks wordt toegekend voor de beste bijdrage tot de Engelse literatuur en tevens met een prijs van de Royal Society of Literature.

De eerder verschenen boeken werden herdrukt, behalve *The Left Bank.* Een aantal verhalen daaruit werd samen met later werk gepubliceerd onder de titel *Tigers are Better Looking* (1968). In 1975 kwam er een uitgave in eigen beheer van drie autobiografische schetsen, *My Day*, en ten slotte een jaar later, de bundel *Sleep it off Lady.*

In de inleiding die Francis Wyndham schreef voor *Wide Sargasso Sea* presenteert hij een zinnige verklaring voor de lange jaren van stilte rand Rhys:

> *After Good Morning, Midnight*, Jean Rhys disappeared and her five books went out of print. Although these had enjoyed a critical success, their true quality had never been appreciated. The reason for this is quite simple: they were ahead of their age, both in spirit and in style. One has only to compare Miss Rhys's early books, written during the 1920's, with contemporary work by Katherine Mansfield, Aldous Huxley, Jean Cocteau, and other celebrated writers of the period, to be struck by how little the actual text has 'dated': the style belongs to today. More important, the novels of the 1930's are much closer in *feeling* to life as it is lived and understood in the 1960's than to the accepted attitudes of their time. The elegant surface and the paranoid content, the brutal honesty of all feminine psychology and the muted nostalgia for lost beauty, all create an effect which is peculiarly modern.
> ('Introduction' in *Wide Sargasso Sea*, 10-11)

De eerste vier romans vullen elkaar aan en vormen een geheel. Hoewel de heldinnen verschillende namen hebben vertegenwoordigen ze hetzelfde type vrouw, met jeugdherinneringen aan de geuren en tinten van een tropisch eiland, een bohémienne, zwervend tussen goedkope hotelkamers in Parijs en steden, maintenée, afhankelijk van het lot, toevallige ontmoetingen, prooi van eigen wisselende emoties en ambivalentie.

Quartet (eerst verschenen onder de titel *Postures*) is geplaatst in Parijs. De heldin is Marya Zelli, een jonge getrouwde vrouw. Ze heeft er geen notie van wat de bezigheden van haar echtgenoot als 'commissionaire d'objets d'art' inhouden maar weet haar vage ongerustheid te bedwingen, 'for she was reckless, lazy, a vagabond by nature,...' en bovendien, 'it was astonishing how significant, coherent and understandable it all became after a glass of wine on an empty stomach'. Echtgenoot Stephan draait de bak in en Marya blijft zonder een cent achter. Dan ontmoet ze de autoritaire Heidler (hij doet haar vaak aan koningin Victoria denken) en zijn vrouw Lois en het duurt niet lang voor ze te samen een ménage à trois vormen die voor Marya een catastrophe wordt. 'You've got to play the game' legt Heidler haar uit maar daarin faalt ze volkomen. Ze haat haar rivale, 'she hated her air of guilt. She hated her eyes of a well-trained domestic animal' en

> of course, it wasn't a love affair. It was a fight. A ruthless, merciless, three-cornered fight. And from the first, Marya, as was right and proper, had no chance of victory. For she fought wildly, with tears, with futile rages, with extravagant abandon - all bad weapons.

Daarnaast zijn er nog de slopende bezoeken aan Stephan in de gevangenis van Fresnais. Uiteindelijk raakt Marya zowel haar man als haar minnaar kwijt. *Quartet* is een heel subtiele roman over vier mensen die elkaar kwetsen en kwellen die tegelijkertijd alle vier slachtoffer zijn van hun eigen illusies en zelfmedelijden. De Amerikaanse regisseur James Ivory maakte er een film van die dezelfde titel draagt als het boek en in het voorjaar van 1981 in Cannes in première ging. Isabella Adjani heeft daarin de hoofdrol en geeft een heel overtuigend beeld van de jeugdige Rhysvrouw als 'passionate victim'.

Het begin van *Voyage in the Dark* bevat de essentie van Rhys' werk en van haar leven; de breuk die ontstond toen zij haar mysterieuse eiland verliet en zich vestigde in Engeland dat ze tot haar dood toe zei te haten:

> It was as if a curtain had fallen, hiding everything I had ever known. It was almost like being born again... Sometimes it was as if I was back there and as if England were a dream. At other times England was the real thing and out there was the dream, but I could never fit them together. (p. 78)

Nog sterker dan in het overige werk wordt in dit boek het leven tussen twee totaal verschillende werelden uitgedrukt en wordt een grote spanning opgebouwd door het steeds aanwezige contrast tussen de woeste schoonheid van het eiland en de grauwe Engelse straten, zwart versus blank en jeugd versus volwassenheid. *Voyage in the Dark* bevat het verhaal van Rhys' traumatische ervaringen als revuemeisje in een derderangs cabaret en de tournees naar kille provincieplaatsen die er allemaal precies hetzelfde uitzien. 'Everything was always so exactly alike - that was what I never got used to. And the cold, and the houses all exactly alike, and the streets going north, south, east, west, all exactly alike.' (p. 152)

De heldin Anna laat zich oppikken door een heer die haar eerste minnaar wordt en haar onderhoudt tot het hem genoeg is geweest en hij haar aan de kant zet. Anna blijft gebroken achter, slaapt met een aantal kleurloze mannen en ondergaat de in de jaren twintig haast onvermijdelijke abortus. Maar toch is er nog hoop, 'about starting all over again, all over again...'. Maar de geschiedenis herhaalt zich. Affaires zonder levensvatbaarheid met mannen die emotioneel niets te geven hebben volgen elkaar op. De sex doet kil en mechanisch aan, 'For years I could separate my mind and my body'. Het erotische lijkt vaak minder belangrijk dan de financiële steun die de Rhysvrouw als vanzelfsprekend ziet en daarbij haar intense behoefte om een warm lichaam naast zich te voelen dat vooral moet dienen om angst en eenzaamheid te bezweren. Zo raakt ze keer op keer in een situatie van volstrekte afhankelijkheid en kan niet de kracht op brengen om een aflopende relatie te verbreken maar wacht tot ze op vernederende wijze aan de kant wordt gezet en blijft dan willoos en als verlamd achter totdat ze zich opnieuw in de rol van slachtoffer laat manoeuvreren.

In *After leaving Mr. MacKenzie* is het Julia, zesendertig jaar oud, die haar dagen in volstrekte eenzaamheid doorbrengt op een goedkope hotelkamer, ziek van 'a sore and cringing feeling that was the legacy of Mr. MacKenzie.' Thomas Staley,[6.] Amerikaanse James Joyce - specialist die een kritische studie schreef over Rhys' werk, noemt deze roman 'the most brutal'. Het is een vlijmscherpe ontleding van totale eenzaamheid en leegte. Zelfs de herinneringen aan de uitbundige sensuele natuur van het tropische eiland waarin Rhysheldinnen soms soulaas lijken te vinden ontbreken hier. De stijl is uitzonderlijk concies, nergens staat een woord teveel.

De beschrijving van Mr. MacKenzie is volstrekt meedogenloos: Een man van middelbare leeftijd

> of medium height and colouring. He was of the type which proprietors of restaurants and waiters respect. He had enough nose to look important, enough stomach to look benevolent. His tips were not always in proportion

> with the benevolence of his stomach, but this mattered less than one might think.

(p. 17) Toch is Julia ook van deze enge burgerman geheel afhankelijk, ze is radeloos als hij via zijn advocaat, Maître Legros aankondigt haar wekelijkse toelage te zullen stoppen en schrijft hem vertwijfelde brieven. De confrontatie in het restaurant waar ze hem een tik geeft met haar handschoen wordt een anticlimax. In deze scène is zij de geslagen hond, de totale verliezer. Dat stond overigens van te voren vast, want men kan van Mr. MacKenzie zeggen wat men wil maar 'his code was perfectly adjusted to the social system' en dat geldt allerminst voor Julia, de maintenee die teveel drinkt en soms en public in tranen uitbarst. Zij is zich daar goed van bewust en dat versterkt haar angst en onzekerheid.

> When she thought of the combination of Mr. MacKenzie and Maître Legros, all sense of reality deserted her and it seemed to her that there were no limits at all to their joint powers of defeating and hurting her. Together the two represented organized society, in which she had no place and against which she had not a dog's chance.

(p. 17)

In *Good Morning, Midnight* is Sasha de heldin. Ze is niet zo heel jong meer, in de veertig, ze heeft rimpels en er is meer alcohol en luminaal nodig om de dagen en nachten door te komen. Een vriendin heeft haar een ticket naar Parijs gegeven om aan het grauwe Londen te ontsnappen. Maar ook Parijs is vol slechte herinneringen, haar gestorven baby, het huwelijk dat in echtscheiding eindigde, traumatische affaires. Ze worstelt met haar angst en depressiviteit. Een gigolo pikt haar per vergissing op, haar bontjas gaf hem de indruk dat ze geld heeft, en er volgt een afschuwelijke pas-de-deux waarin elk van de twee de ander probeert te gebruiken en beiden alleen nog maar meer gewond kunnen raken dan ze al zijn.

Alvarez[7.] die over Rhys een artikel schreef in de New York Times Literary Supplement (1974) onder de kop 'The Best Living English Novelist' zegt over de Rhysvrouwen: They recount the single, persistent, - disconnected disaster of a life in which only three things can be counted on: fear, loneliness, and the lack of money.'

Wide Sargasso Sea is de enige roman die Rhys in het Caribisch gebied heeft geplaatst. Decor is het eiland Dominica in de jaren dertig van de vorige eeuw, kort na de afschaffing van de slavernij. Het is een maatschappij in een overgangsfase, vol onzekerheid en wantrouwen, vrees en haat. Hoofdfiguur is de eerste Mrs. Rochester, de krankzinnig geworden vrouw op de zolder van Thornfield Hall uit *Jane Eyre* van Charlotte Brönte. Rhys noemt haar Antoinette Conway. Ze behoort tot een blanke creoolse familie, de negers noemen hen 'white cockroaches' en de blanken 'white niggers'. Als kind ervaart Antoinette hoe een mob van negers haar moeders huis in brand steekt en tijdens deze confrontatie tussen blank en zwart gooit haar vriendinnetje Tia haar een steen in 't gezicht.

> When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass.

(p. 38)

Antoinette wordt uitgehuwelijkt aan een Engelsman, kil en berekenend als alle Engelse mannen die Rhys beschrijft. Door het huwelijk worden zij en haar bruidsschat zijn bezit waarover hij naar goeddunken kan beschikken, ‘The thirty thousand pounds have been paid to me without question or condition. No provision made for her...’

Tijdens de huwelijkreis wordt ze door haar echtgenoot tot waanzin gedreven waarop haar deportatie naar Engeland volgt. Als zij daar ten slotte het landgoed in vlammen doet opgaan is dat een parallel met de brand uit haar jeugd.

Enkele artikelen zijn gewijd aan de specifieke relatie van *Wide Sargasso Sea* met *Jane Eyre* en meer in het algemeen met de gothische roman.[8.] Maar het is ook een typisch Westindische roman. De dreiging van de op drift geraakte maatschappij en het verval van de blanke planters lijken zelfs aanwezig in de overweldigende schoonheid van het landschap:

> Our garden was wild and beautiful as that garden in the Bible - the tree of life grew there. But it had gone wild.

> The paths were overgrown and a smell of dead flowers mixed with the fresh living smell. Underneath the tree ferns, the light was green. Orchids flourished out of reach or for some reason not to be touched. One was snaky looking, another like an octopus with long thin brown tentacles bare of leaves hanging from a twisted root. Twice a year the octopus orchid flowered, then not an inch of tentacle showed. It was a bell-shaped mass of white, mauve, deep purples, wonderful to see. The scent was very sweet and strong. I never went near it. (p. 16-17)

Centraal staat de man-vrouw relatie, het huwelijk van Antoinette en Rochester, maar hun beider isolatie en vervreemding, hun onvermogen elkaar te bereiken, is direkt geassocieerd met de binaire tegenstelling tussen de westerse, Britse cultuur en het tropische eiland. Voortekenen wijzen er op dat de relatie tot een catastrophe zal leiden. Een harmonisch samengaan van de twee is uitgesloten want de man die de westerse civilisatie vertegenwoordigt zoekt de overheersing en uiteindelijk de totale destructie van de vrouw die symbool is van het eiland en de natuur. Het tropische eiland is vol verlokkingen maar ook het gevaar zich daarin te verliezen (een tegenstelling die wellicht nergens beter is beschreven dan in Conrad's *Heart of Darkness*). Rochester is echter allerminst een roekeloze avonturier en de exotische omgeving maakt hem onzekerder dan ooit: ‘Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near. And the woman is a stranger...’ (p. 49) De huwelijkreis van de twee is een trip, werkelijk en metaphorisch. Antoinette is de gids, zij is op vertrouwd terrein en voert Rochester naar de afgelegen en sinds lang verlaten plantage waar ze in haar kinderjaren vakanties en weekends doorbracht en waar ze immens veel van houdt, ‘I love it more than anywhere in the world, as if it were a person, more than a person.’ Aangekomen zegt ze triomfantelijk: ‘This is my place and everything is on our side’, maar de gevoelens van Rochester staan daar lijnrecht tegenover: ‘It was a beautiful place - wild, untouched, above all untouched, with an alien, disturbing, secret loveliness. And it kept its secret. I'd find myself thinking what I see is nothing - I want what it hides - that is not nothing.’ (p. 73)

In ‘the sweet honeymoon house’ volgt een korte periode van een bedwelmende woeste sexualiteit die correspondeert met de sensualiteit van de omringende natuur. De beschrijvingen van de lush tropics zijn adembenemend en terecht zegt Staley ‘at times description becomes incantation’.

De sexualiteit lijkt vooral een verschrikkelijke machtsstrijd en een wanhopig pogen de ander te bezitten wetend dat dit slechts een illusie is omdat niet alleen liefde en vriendschap maar zelfs een minimum aan empathie ontbreekt. Antoinette is allerminst passief en hoe meer zij zich inzet om Rochester althans op dit terrein voor zich te winnen, hoe meer hij zich verontrust voelt: ‘It was not a safe game to play - in that place. Desire, Hatred, Life, Death came very close in the darkness.’

De vrouw delft het onderspit in deze strijd en het einde ligt besloten in Rochester' haat:

> I hated the mountains and the hills the rivers and the rain. I hated the sunset of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know, I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. She had left me thirsty and all my life would be thirst and longing for what I had lost before I found it. (p. 141)

Jean Rhys had twee obsessies waarmee ze ook haar heldinnen heeft bedeeld, het uiterlijk en geld. Toen ze nog een kind was waren de zorgen om het mooi zijn er al, ‘Oh God, let me be pretty when I grow up. Let me be, let me be’ en toen ze enkele maanden voor haar dood naar de ambulance werd gedragen die haar naar het ziekenhuis zou voeren kon ze nog net uitbrengen: ‘Please - my eyeshadow.’ Recensenten hebben dit als narcisme afgedaan maar er is meer. De typische Rhysheldin is dol op mooie kleren en make-up maar deze vertegenwoordigen niet alleen schoonheid en luxe, ze vormen ook een facade, een harnas dat haar moet beschermen tegen de vijandige blikken van de respectabele burgers, de machthebbers, gevestigden met een veilige plaats in de burgermaatschappij waartoe zij niet behoort. Ze heeft de neiging van vroeg tot laat te tobben over haar uiterlijk en het geld dat nodig is om het te verfraaien. Een nieuw kapsel, een bontjas en de juiste kousen en schoenen moeten het publiek op straat en in cafés en restaurants een minimum aan respect afdwingen en als ze dat krijgt zal het voor korte tijd ook haar wankele zelfvertrouwen weer wat oppeppen. Kleren zijn belangrijk, immers ‘People thought twice before they were rude to anybody wearing a good fur coat, it was protective colouring as it were’ en

> Please, please monsieur et madame, missis and miss, I am trying so hard to be like you. I know I don't succeed, but look how hard I try. Three hours to choose a hat, every morning an hour and a half to make myself looke like everybody else.

(After leaving mr MacKenzie, p. 57) Maar de Rhysvrouw die tijdens haar depressies alcohol en tranquillizers combineert ziet er soms allerminst fleurig en ook niet zoals iedereen uit en dan pleit ze des te wanhopiger: ‘I am a respectable woman, une femme convenable, on her way to the nearest cinema. Faites comme les autres - that's been my motto all my life. Faites comme les autres, damn you.’ (Good Morning - Midnight, - p. 88) Ook Rhys' obsessie over geld ontstond in haar kinderjaren en bleef haar tot het eind toe kwellen. Haar familie had wel stand maar geen financiën en de plantage die haar vader in een vlaag van optimisme had gekocht en die een belangrijke rol speelt in *Wide Sargasso Sea* moest al gauw weer worden doorverkocht. Haar drie echtgenoten waren op financieel terrein weinig bekwaam. Met Lenglet beleefde Rhys tijden van bittere armoede. Over haar tweede man, Leslie Tilden Smith, schrijft Thomas Staley ietwat knorrig dat hij voortdurend schulden maakte en toen hij een aanzienlijke erfenis kreeg slaagden Rhys en hij er in het geld er binnen een jaar door te jagen. Max Hamer ten slotte belandde op zijn oude dag in de gevangenis door geknoei met cheques.

Een belangrijk thema in het werk van Rhys is de relatie tussen man en vrouw die niet zonder elkaar kunnen maar emotioneel elkaar weinig te bieden hebben en vaak twee verschillende werelden lijken te vertegenwoordigen. Veelal zien de sexen elkaar als prooi en bijna steeds delft de vrouw het onderspit. Diverse critici hebben dan ook gewezen op feministische elementen in het werk van Rhys.

Thomas Staley gaat op dit punt veel te ver, hij signaleert overal ‘het nieuwe vrouwelijk bewustzijn’ en lijkt direkt verband te leggen tussen Rhys huidige populariteit en de ‘nieuwe verbondenheid van vrouwen’. Maar Rhys demonstreert ook een fikse mate van misogynie en in haar weinig optimistische visie op het leven is geen plaats voor geloof in een succesvolle strijd en een betere toekomst voor vrouwen of welke onderdrukte groep dan ook.

In de wereld die Rhys schetst zijn het de mannen die geld bezitten en daarmee is het lot van de vrouw, haar totale afhankelijkheid, bezegeld. Daar komt nog bij dat een vrouw om een man te veroveren die haar wil onderhouden, physiek aantrekkelijk moet zijn. Waar in de Rhyswereld relaties nooit van lange duur zijn en de vrouw dus steeds opnieuw moet veroveren terwijl naarmate zij ouder wordt haar physieke aantrekkelijkheid haar in de steek laat, is zij per definitie gedoemd in deze strijd tussen de sexen de verliezer te zijn. Zusterschap is zeldzaam want vrouwen zijn elkaars rivalen en de meesten van hen zijn te zeer gepreoccupeerd met hun eigen survival om solidariteit met lotgenoten op te brengen.

Rhys zelf toonde geen enkele sympathie voor het feminisme, elke brief waarop Ms prijkte of waarvan de afzendster belangstelling voor vrouwen en literatuur aan de dag legde werd naar de prullemand verwezen. Ze was de misprijzende blikken die 'respectabele' vrouwen op haar wierpen in de perioden dat ze down and out was niet vergeten. Bovendien moet het idee dat vrouwen gelijkwaardige partners van een man kunnen zijn, of dat ze het best zonder een man kunnen stellen, op Rhys die haar hele leven lang volkomen afhankelijk van mannen was geweest nogal verontrustend zijn overgekomen. Ook toen ze al in de tachtig was maakte ze nog opmerkingen als 'If I could only find a nice sugar-daddy' en klaagde ze in een interview: 'I feel very isolated. I'm not sure men need women, but I'm sure women need men.'[10.] Over vrouwen zei ze: 'Ze willen je altijd helpen maar ze doen dat op hun manier, ze vragen zich niet af wat je zelf wil.'

Martien Kappers stelt dat er in het werk van Rhys geen zwakke mannen voorkomen. Dat is niet waar, er zijn verschillende voorbeelden die het tegendeel aantonen. In het verhaal 'From a French Prison' zijn het de oude man en het hem begeleidende kind aan wie de rol van machteloze buitenstaander is toebedeeld. In 'Vienne' is het André die doorzijn vriendin wordt bestolen en verlaten, 'Poor André. Let us hope that he had some compensation for forgetting for once that "eat or be eaten" is the inexorable law of life. The next girl, perhaps, will be sweet and gentle. His turn to be eater. Detestable world.'

Ook de gigolo in *Good Morning, Midnight*, marginale figuur in de door Rhys zo gehate burgermaatschappij, is letterlijk en figuurlijk diep gewond.

> Look, he says, still speaking in a whisper. He throws his head up. There is long scar, going across his throat. Now I understand what it means - from ear to ear. A long, thick, white scar. It's strange that I haven't noticed it before. He says: That is one. There are others. I have been wounded. It isn't boastful, the way he says this, nor complaining. It's puzzled, puzzled in an impersonal way, as if he is asking me - me of all people - why, why, why?
> (p. 145-146)

Rhys was te intelligent om zelfs maar te proberen het antwoord op die vraag naar het waarom te formuleren, maar hij hield haar wel voortdurend bezig en haar werk lijkt het resultaat te zijn van haar soms wanhopig zoeken naar enige zin en betekenis in de chaos van het leven. Of zoals Brantley,[8.] schrijvend over de roman als een poging 'to make some sense of reality', opmerkt: 'Belief that a pattern can be imposed upon observations of the world is ultimate faith in the possibilities of order and meaning, a faith which even the most nihilistic of writers acknowledges each time he takes pen in hand.' En Isak Dinesen drukt dit op haar eigen manier uit: 'All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them. The story reveals the meaning of what otherwise would remain an unbearable sequence of sheer happenings.'

De figuur waarvoor Rhys altijd onvoorwaardelijk partij kiest is de underdog, de outsider, het marginale en deviante individu. Haar heldin is geen doorsnee vrouw maar een maintenée die geneigd is tot promiscuiteit en alcoholisme.

Rhys' werk bevat een duidelijke visie op afwijkend gedrag en labelling. De diverse mensen in haar werk die stapelgek worden zijn gek 'gemaakt' door hun omgeving. Het etiket deviant vertegenwoordigt wel degelijk een realiteit in die zin dat het een produkt is van de percepties van de respectabele burgers, zij die de macht hebben om anderen dit gevreesde etiket op te leggen. Want als men het eenmaal draagt is het kwaad geschied, de reputatie geschonden, de eigenwaarde geknakt, en gaat het snel berg afwaarts.

Rhys heeft wat Matza[10.] een 'appreciative perspective on deviance' noemt, dat wil zeggen een perspektief dat afwijkend gedrag niet corrigeert en ook niet romantiseert en dit lijkt één van de factoren te zijn die ertoe bijgedragen hebben dat haar werk in het nog sterk Victoriaanse Engeland van voor de jaren vijftig weinig erkenning vond en, zoals uit recensies van die vroege periode blijkt, niet weinig shockeerde. Want zoals Matza (p. 58) zegt: '... for some people, such a perspective seems a threat to social order in presenting the viewpoint of a deviant character without censuring that view.'

Toen ze in de zestig was trok Rhys zich met haar derde man, Max Hamer, terug op het platteland, eerst in Cornwall, later in Devonshire waar ze in een cottage woonden dat ze ongezien hadden gekocht en waarvan Rhys zei dat ze er vanaf het eerste moment een gloeiende hekel aan had. Na z'n verblijf in de gevangenis werd Max Hamer ziek, en Rhys kon hem niet verzorgen, kon de huishouding niet aan en voelde zich nauwelijks op haar gemak in het dorp. Ze was ervan overtuigd dat de bewoners haar als een heks beschouwden en leefde volkomen geisoleerd. Ze schreef 'Two hells have I / Dark Devon and Grey London - / One purgatory: the past -', dat was niet voor publikatie bedoeld en ook niet melodramatisch maar als een wrange grap, vol zelfspot.

De eenzaamheid na de dood van Max Hamer en de vernederingen van het oud en physiek afhankelijk worden zijn beschreven in enkele verhalen in de bundel *Sleep it Off Lady.*

In 'Rapunzel, Rapunzel' verblijft een oude vrouw in een naargeestig revalidatiecentrum en observeert ze hoe de vrouw in het bed naast haar vol aandacht haar haar borstelt. Het is nog steeds bijzonder mooi haar,

> - there was a great deal of it - long, silvery white, silky. She brushed away steadily, rythmically, for some time. She must have taken great care of it all her life and now there it all was, intact, to comfort and reassure her that she was all herself. Even when she had pinned it up into a loose bun it fell so prettily round her face that it was difficult to think of her as an old lady.

(p. 141) Als een herenkapper op de zaal verschijnt en zijn diensten aanbiedt gaat niemand daar op in behalve de vrouw met het mooie haar. 'I just want it trimmed. I have to be careful of split ends' zegt ze, maar de kapper knipt haar heel kort en 'her face looked large, naked, and rather plain.' In de nacht die hier op volgt wordt ze doodziek en klaagt 'nobody will want me now' en steeds herhaalt ze 'I'm so sorry, I'm so sorry.' Er wordt een scherm om haar bed geplaatst dat al gauw weer wordt weg gehaald en dan is het bed leeg.

In 'Who knows what's up in the attic' geniet een oude vrouw intens van het gezelschap van een aantrekkelijke jonge man die haar is komen opzoeken. Hij maakt zich zorgen over haar eenzaamheid en sombere omgeving en stelt een vakantie in Italië voor. Maar haar slechte physieke conditie maakt een dergelijke reis onmogelijk en zelfs tijdens het zo gewaardeerde bezoek voelt ze zich zo uitgeput dat ze z'n uitnodiging om uit eten te gaan niet kan aannemen. Maar veel wreder dan de spijt over de onmogelijke reis en het gemiste diner is de illusie die haar later op de dag, als een Indiase marskamer op haar deur klopt, doet overgaan tot de aanschaf van twee korte nylon nachthemden, één oranje en één zwart. De Indiër die niet zelden in de loop van een week haar enige aanspraak is, reageert hierop met ontsteltenis, door de belofte voor haar te zullen bidden, en maakt zich ijlings uit de voeten. De hoofdfiguur van het verhaal '*Sleep it Off Lady*' realiseert zich dat de buren het aantal lege flessen dat ze wekelijks aan de vuilnisman aflevert goed in de gaten hebben gehouden. Daardoor wordt er geen waarde meer gehecht aan haar woorden, haar angsten toegeschreven aan drankmisbruik en bestempeld als irreëel. Als ze gek van angst met een hartaanval bij het zo gevreesde schuurtje ligt waarin de enorme rat, de superrat, huist en ze een twaalfjarig kind om hulp smeekt maakt die haar duidelijk dat ze van haar en haar ouders niets moet verwachten want haar moeder haat ‘stuck up people’, ‘Sleep it off lady, said this horrible child, skipping away.’

Toch is de hopeloze situatie waarin deze vrouwen verkeren niet alleen toe te schrijven aan hun hoge leeftijd en trieste omgeving. Ze zijn een oudere versie van de nog heel jonge Petronella (See you in September Petronella, in *Tigers are Better Looking*) die moet aanhoren: 'Take my advice and grow another skin or two and sharpen you claws before it's too late. *Before it's too late*, mark those words. If you don't, you're going to have a hell of a time.' (p. 17) Het is duidelijk dat de Rhysvrouwen deze raad in de wind slaan en op oudere leeftijd even kwetsbaar zijn en evenzeer een buitenstaander als ze in hun jeugd al waren.

In het laatste verhaal van de bundel *Sleep it off Lady* (I used to live here once) is de meest volstrekte buitenstaander beschreven. De reeds gestorven heldin bezoekt het huis in de tropen waar ze met haar ouders en broers en zusjes woonde en tevergeefs probeert ze contact te leggen met twee kinderen die in de tuin spelen. De enige respons van het jongetje waar ze haar armen naar uitstrekt is 'Hasn't it gone cold all of a sudden. Let's go in.' Dan dringt het tot haar door dat ze geen deel uitmaakt van dezelfde wereld als zij en 'Her arms fell to her sides as she watched the running across the grass to the house. That was the first time she knew.'

David Plante, schrijver van Amerikaanse origine, werkte met Rhys aan haar autobiografie en was haar vertrouwensman. Dat was geen gemakkelijke taak en Plante zegt heel eerlijk: 'At times I resented her very much'. Hij schetst een beeld van de hoogbejaarde Rhys, verbitterd en even dwars, koppig en obstinaat als ze altijd was geweest. Ze had teveel mee gemaakt, was ziek en uitgeput, en de erkenning van haar werk was te laat gekomen. De attentie die ze daardoor kreeg vermoeide haar, ze had het gevoel dat mensen achter haar aan zaten, kon niet meer volgen wat er met haar werk gebeurde en namen van uitgevers niet meer onthouden. Uiteraard leverden haar boeken haar een inkomen op maar de paniek over geld bleef. Er waren dagen waarop ze meer dan eens gekweld uitriep 'If I only knew how much money I have'. Er werd dan getelefoneerd en de accountant die haar zaken behartigde kwam op bezoek, gaf tekst en uitleg, schreef bedragen op en poogde haar gerust te stellen. Maar hij was nog niet weg of Rhys begon opnieuw te klagen dat ze zich zorgen maakte over haar financiële situatie, dat ze van het verhaal van de accountant geen jota had begrepen en er bovendien ten zeerste aan twijfelde of wat hij zei en schreef wel juist was.

Ook de zorgen om haar uiterlijk waren niet minder geworde. Ondanks haar isolement kleedde ze zich prachtig en bleef ze zich uitgebreid opmaken. Soms vond Plante haar op de sofa omingd door de dozen cosmetica die mensen haar stuurden, bezig alle kleuren lipstick en ogenschaduw uit te proberen. Op slechte dagen trilden haar handen teveel zodat mascara en rouge dwars over haar gezicht zaten gesmeerd en af en toe zette ze de coquette pruik met de krulletjes achterstevoren op, maar als Plante dit vertelt voegt hij er direct aan toe: 'Maar het hinderde helemaal niet, ze bleef toch een heel bijzondere vrouw.' Hij vertelt van hun trip naar een exclusieve schoonheidssalon, door vrienden speciaal aanbevolen:

> Jean was erg gespannen, ze verwachtte er iets van. Aangekomen legde ze een jong meisje uit wat ze gedaan wilde hebben aan haar wenkbrauwen en wimpers, etc. en toen het meisje even wegliep fluisterde ze tegen me 'This looks serious'. Anderhalf uur later kwam ik haar ophalen en kon m'n ogen niet geloven want ze zag er precies zo uit als ik haar had afgeleverd, ik kon geen enkel verschil zien. In de taxi terug zei ze: 'I'm an old fool, an idiot, I've made a fool of myself, I'll never go back *there* again.' Maar toch ging ze later verschillende keren terug.

Het oud worden is haar heel zwaar gevallen, zo'n vijftig jaar voor haar dood had ze al geschreven ‘Yes, I am sad, sad as a circuslioness, sad as an eagle without wings, sad as a violin with only one string and that one broken, sad as a woman who is growing old...’ (*Good Morning, Midnight*, p. 39)

Over het eiland van haar jeugd klaagde ze ‘They have destroyed everything, everything. They have destroyed all the roses.’ Ze had het gevoel dat er een samenzwering tegen haar bestond en angst in combinatie met drank maakten haar soms onredelijk en bigot. Maar daartegenover stonden flitsen van ongelooflijke sensitiviteit, inzicht en humor. Plante is ontroerd als hij een korte passage voorleest uit een artikel[12.] dat hij over haar schreef en waarin hij haar citeert:

> She said, ‘Listen to me. I want to tell you something important. All of writing is a huge lake. There are great rivers that feed the lake, like Tolstoy and Dostoyevski. And there are trickles, like Jean Rhys. All that matters is feeding the lake. I don't matter. The lake matters. You must keep feeding the lake. It is very important. Nothing else is important.’

Jean Rhys heeft ongetwijfeld een unieke literaire bijdrage geleverd. Haar thema's, eenzaamheid, angst, vervreemding, verlies, ballingschap, machteloosheid, zijn wonderlijk actueel maar zoals Naipaul schrijft: ‘Her books may serve current causes, but she is above causes. What she has written about she has endured, over a long life; and what a stoic thing she makes the act of writing appear.’[9.11.]

Uitspraken van Jean Rhys zijn, tenzij anders aangegeven, afkomstig uit gesprekken van David Plante met Eva Abraham.

Werk van Jean Rhys:

The Left Bank (Preface by Ford Madox Ford). London: Jonathan Cape, 1927; New York: Harper and Row, 1928.
Postures (in volgende edities *Quartet*). London: Chatto and Windus, 1928.
After Leaving Mr. MacKenzie. London: Jonathan Cape, 1930.
Voyage in the Dark. London: Constable, 1934.
Good Morning, Midnight. London: Constable, 1930.
Wide Sargasso Sea. London: André Deutsch, 1966.
Tigers Are Better-Looking. London: André Deutsch, 1968.
My Day. New York: Frank Hallman, 1975.
Sleep It Off, Lady. London: André Deutsch, 1976.
Smile Please, un unfinished autobiography. London: André Deutsch, 1979

Eindnoten:

1. Fanon, Frantz: *The Wretched of the Earth.* 1965.
2. Froude, James A.: *The English in the West Indies.* 1887.
3. Naipaul, V.S.: ‘Without a Dog's Chance, review of After Leaving Mr. MacKenzie’, New York Review of Books, 18, mei 17, 1971, 29-31.
4. Kappers, Martien: ‘Jean Rhys, het leven tussen twee werelden’. Literair Paspoort, agustus 1980, 661-679.

9. Brantley, Jill: ‘A Phenomenological Approach to the Sociology of Literature’. Unpublished paper. 1980. Northern Virginia Community College.
11. Matza, David: *Becoming Deviant.* 1969.

5. James, Henry: ‘The Art of the Novel’, Preface to *The Spoils of Poynton.* 1962, New York.
6. Staley, Thomas: *Jean Rhys, a Critical Study.* 1979. Londen.
7. Alvarez, A.: ‘The Best Living English Novelist’, New York Times Literary Supplement, 17 maart, 1974, 6-8.
8. Thorpe, Michael: ‘“The Other Side”: *Wide Sargasso Sea* and *Jane Eyre*, Ariel’, vol. 8, no. 3, 1977, 99-110.
   Porter, Dennis: ‘Of heroines and victims: Jean Rhys and *Jane Eyre*’, The Massachusetts Review, 17, no. 3, 1976, 540-551.
   Luengo, Anthony: ‘*Wide Sargasso Sea* and the Gothic Mode’, World Literature Written in English, 15 (april, 1976), 230-245.
10. Vreeland, Elisabeth: ‘Jean Rhys, The Art of Fiction’, The Paris Review 76, najaar 1979, 218-237.

8. Thorpe, Michael: ‘“The Other Side”: *Wide Sargasso Sea* and *Jane Eyre*, Ariel’, vol. 8, no. 3, 1977, 99-110.
   Porter, Dennis: ‘Of heroines and victims: Jean Rhys and *Jane Eyre*’, The Massachusetts Review, 17, no. 3, 1976, 540-551.
   Luengo, Anthony: ‘*Wide Sargasso Sea* and the Gothic Mode’, World Literature Written in English, 15 (april, 1976), 230-245.
10. Vreeland, Elisabeth: ‘Jean Rhys, The Art of Fiction’, The Paris Review 76, najaar 1979, 218-237.

12. Plante, David: ‘Jean Rhys, A Remembrance’, The Paris Review 76, najaar 1979, 238-284.

Barber van de Pol en Maarten Steenmeyer
De generatie van 27

Onder, van links naar rechts: Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejias, Jorge Guillén; boven van links naar rechts: Antonio Marichalar, José Bergamin, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso

I
Pedro Salinas

De poëzie van Pedro Salinas (1892-1951) is zelden in het Nederlands vertaald. Afzonderlijke uitgaven ontbreken, voor zover ik weet. Wel is Salinas vertegenwoordigd in een drietal bloemlezingen van iets ouder datum, maar ook daar niet overvloedig.

In *De put der zuchten* (1941), een persoonlijk eerbewijs aan de oude en nieuwe dichtkunst van Spanje, reserveert samensteller Albert Helman twee bladzijden voor het gedicht ‘La otra’ (De andere), uit de bundel *Fábula y signo* (1931). In Sybren Polets bloemlezing uit de moderne buitenlandse poëzie van 1900 tot 1950 (1961, de Bezige Bij; in 1975 door Bert Bakker heruitgegeven onder de titel *Door mij spreken verboden stemmen*; momenteel helaas in geen van beide uitgaven meer in de boekhandel te koop) kon Salinas al niet meer ontbreken, evenmin als de meeste andere dichters van de generatie waartoe hij behoorde: Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre. Twee opvallende afwezigen: Dámaso Alonso en Luis Cernuda. De zelfde Polet verzorgde later een bloemlezing van ‘buitenlandse poëzie over Nederland en Nederlanders van de zeventiende eeuw tot heden’, waarin hij Salinas' ‘Amsterdam’ opnam (*Kikker en nachtegaal*, 1969, De Bezige Bij).

Dat de genoemde Spaanse dichters al snel na hun respectievelijke debuut werden gezien als ‘groep’ of ‘generatie’, kwam meer door hun veelvuldige onderlinge contacten en gemeen- schappelijke of overeenkomstige intentieverklaringen, en, later, door de band die de Spaanse Burgeroorlog hen oplegde, dan door een frappante lyrische gelijkheid. Ze verschillen sterk. Wel ontstond binnen de groep een zekere paarvorming, gebaseerd op verwantschap: Lorca-Alberti, Salinas-Guillén, Cernuda-Aleixandre...

Van alle benamingen die voor de groep in omloop zijn geweest, is ‘generatie van 27’ de gangbaarste en om die reden voor ons de bruikbaarste. 1927 was het 400 ste sterfjaar van Góngora, die door de jonge Spanjaarden ostentatief werd geëerd met een manifestatie. Ze voelden zich aangetrokken tot zijn uitbundige gebruik van de metafoor en zagen in hem niet zozeer een estheticist, als wel een dichter die de autonomie van de poëzie voorstond.

Een andere benaming herinnert aan Revista de Occidente, het tijdschrift van Ortega y Gasset, wiens pleidooi voor een *deshumanización* (ontmenselijking) van de kunst appeleerde aan het verlangen de poëzie te ontdoen van morele en persoonlijke beperkingen. Het bewuste dédain voor begrip van de kant van het burgerdom, zou later - bij sommigen, als Alberti, al heel snel - omslaan in sociaal of politiek engagement. Maar in die haast joyeuze beginfase wordt als enige bestaansrecht van de poëzie erkend dat zij ‘het zuivere destilleert’. Soms, ook bij Salinas, merkt men de invloed van Marinetti's futurisme. De machines zijn nieuw en vol schoonheid en perspectief; zie het hier vertaalde ‘Underwood girls’.

Pedro Salinas

Het streven naar zuiverheid gaat gepaard met een hartstocht die voor alles lijkt op liefde. Bij Salinas zijn zuiverheid en liefde haast synoniemen; zie onder andere ‘Om te leven wil ik geen’[1.]

Een van de aantrekkelijkste definities van kunst, waarop velen aanspraak maken: ‘kunst betekent niet maar is’, vormt aanvankelijk ook het credo van Salinas en Guillén. Guillén zei het iets anders: ‘No hay más poesía que la realizada en el poema’ (Er is niet meer poëzie dan de in het gedicht verwezenlijkte).

Het louter bestaan van de dingen brengt de dichters van de generatie van 27 in vervoering. Guillén dicht: ‘Ser. Nada más. / Es la absoluta dicha’ (Zijn. Niets meer. / Dat is het absolute geluk.) En Salinas (zie de vertaling): ‘Grond. Niets meer. / Grond. Niets minder. / En dat moet genoeg voor je zijn.’ Later zou het pessimisme in meer of mindere mate toeslaan, zij het nauwelijks bij Salinas.

De vertalingen van Maarten Steenmeijer en mij zijn in nauwe samenwerking tot stand gekomen. Precies zo willen we in de komende nummers van BZZLLETIN meer dichters van deze groep presenteren, als afzonderlijke persoonlijkheden met een gedeelde achtergrond. Na de ‘gouden’ Spaanse dichters van de 16 de, 17 de eeuw, worden zij vaak de ‘zilveren’ genoemd om een bloeiperiode aan te duiden waarvan het belang door gebrek aan afstand nog niet geheel te peilen is. Wel is opmerkelijk dat de nieuwste dichters van Spanje, na de periode Franco, zich graag lijken te spiegelen aan de greep naar het absolute van juist de vroege 27 ers, als betrof het een inhaalmanoeuvre.

Barber van de Pol

Underwood girls

---

1. In een eerdere vertaling van dit gedicht van prof. J. van Praag, in de genoemde bloemlezing van Polet, ontbreken twee regels om voor ons onnaspeurbare redenen.

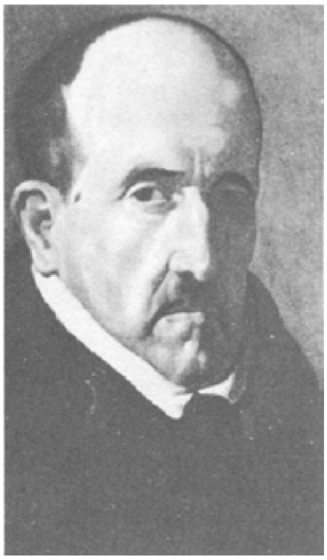
Ze rusten, slapen,
de dertig, rond, wit.
Met elkaar
dragen ze de wereld.
Moet je ze als wolken
zien slapen,
rond, wit, en binnenin
levens van donder en bliksem,
levens van trage regen,
van sneeuw, van wind, tekens.
Wek ze
met dansende aanslag
van snelle, lichte vingers,
als oude muziek.
Zij brengen nieuwe muziek:
metalen fantasieën,
harde walsen, op dictaat.
Laat ze na eeuwen opstaan,
allemaal eender en anders,
als de golven van de zee
en één grote verborgen ziel.
Laat ze denken dat het als altijd
gaat om de brief, de formule.
Jij, maak ze goed
gek je vingers, en je
ontvoert ze en je slingert ze,
de dertig eeuwige nimfen
tegen de grote lege wereld,
wit op wit.
Eindelijk naar het pure waagstuk,
zonder woorden, zonder zin,
es, zet, iks, i...

Uit: *Fábula y signo* (1931)

Om te leven wil ik geen
eilanden, paleizen, torens.
Welk een opperste vreugde:
leven in voornaamwoorden!

Leg af je kleren,
je gegevens, je maskers;
ik wil je niet zo,
vermomd als een ander,
altijd dochter van iets.
Ik wil je puur, vrij,
onherleidbaar: jij.
Ik weet dat als ik je roep
temidden van iedereen
op aarde,
jij alleen jij zult zijn.
En als je me vraagt
wie het is die je roept,
die je wil als de zijne,
dan begraaf ik de namen,
de opschriften, de geschiedenis.
Gaandeweg zal ik alles slopen
wat ze boven op me gooiden
al voor ik was geboren.
En eenmaal terug in de eeuwige
anonimiteit van naakt,
van steen, van wereld,
zal ik je zeggen:
'Ik hou van je, ik ben het.'

Uit: *La voz a ti debida* (1933)



Luis de Góngora

Bij enkele gedichten van Pedro Salinas

Het eerste waar men bij de Spaanse dichter Pedro Salinas aan denkt is: schrijver van liefdespoëzie. Natuurlijk is dit waar, maar het raakt, denk ik, niet de essentie van zijn dichtwerk.

In zijn twee bekendste bundels, *La voz a ti debida* (1933) en *Razón de amor* (1936), is inderdaad bijna uitsluitend liefdespoëzie te vinden. Ook in zijn overige bundels staan veel liefdesgedichten. De stemmingen variëren van verdrietig tot jubelend, van onrustig zoekend tot berustend. En met de tegenstelling onrust-rust zitten we naar mijn gevoel op het spoor dat leidt naar de essentie van de poëzie van Salinas: aan de ene kant het verlangen naar puurheid, eeuwigheid, perfectie, het onnoembare, aan de andere kant de sporadische vervulling van dit verlangen. Dit zijn de twee polen waar Salinas zich tussen beweegt. Woorden als intentie, verlangen, zucht, drift, willen, en puur (*poesía pura*!), rust, naakt, eeuwigdurend zijn sleutels. Het blijft niet bij het tastbare, bij het lichaam, bij de natuur, bij de liefdesdaad, het gaat om wat zich daarachter bevindt. Dit streven naar de dingen achter de dingen, deze voortdurende strijd, dit vallen en opstaan (altijd opstaan!) wekken een spanning die al in zijn late debuut *Presagios* (1924, de schrijver is begin dertig) volop aanwezig is. Zoals de titel al suggereert (*presagios* betekent voorboden, voortekenen), is de essentie van zijn poëzie al voelbaar, getuige bijvoorbeeld het hier vertaalde ‘Suelo’, het eerste gedicht uit deze bundel.

‘El sino de la vida es lo incompleto’ (het lot van de wereld is het onvolledige) schrijft Salinas. Vandaar dat de verlangde perfectie zelden bereikt wordt. De meeste gedichten getuigen dan ook van onmacht, onvolmaaktheid. De strijd voor puurheid betekent de namen afschaffen, de tijd de deur uitgooien, de wereld vernietigen: *nada* (niets) is een van de sleutelbegrippen. Pas dan is het mogelijk tot de essentie te geraken, in volledige harmonie te komen. Liefde en vernietiging (‘Amor, amor, catástrofe.’, hier vertaald), het doet denken aan de titel van een dichtbundel van zijn generatiegenoot Vicente Aleixandre (*La destrucción o el amor*, 1935). De toon blijft echter bijna altijd luchtig.

Het onvolmaakte leidt tot elkaar leed berokkenen, je toevlucht zoeken tot een nieuwe geliefde die slechts een flauwe schaduw is van de oude, het opnieuw willen proberen met een oude of nieuwe geliefde met de hoop dat het nu anders zal gaan. In enkele gedichten is ondubbelzinnig sprake van een verdwenen *tú* (jij) en is de toon klagerig of sentimenteel. Ze detoneren in dit energieke, maar hoogst zelden struikelende dichtwerk.

Ondanks al het verdriet blijft liefde de enige weg naar de essentie. Door de liefde is het mogelijk alles opnieuw te ontdekken, de dingen opnieuw uit te vinden, te beginnen. Iedere keer zou de eerste keer moeten zijn (zie het hier vertaalde ‘Waarom heb jij een naam,...’

José Ortega y Gasset

Er zijn weinig verwijzingen naar de tijd en ruimte waarin Salinas leefde, uitgezonderd in de eerste bundels, waarin grapjes gemaakt worden over nieuwe uitvindingen en veel gespeeld wordt met taal. Het is de tijd van het *ultraísmo*, het Spaanse antwoord op het dadaïsme.

Opvallende afwezige is de Spaanse burgeroorlog, die toch de aanleiding voor Salinas was om de rest van zijn leven in de Verenigde Staten door te brengen. De technologische Amerikaanse samenleving, waarin de tijd zo duidelijk in stukjes wordt gehakt, is volkomen in tegenspraak met zijn zucht naar eeuwigheid. De schok is dan ook groot en vormt aanleiding tot de schaarse ‘concrete’ gedichten in zijn latere werk. De verschrikkingen van de grote stad en de atoombom zijn terug te vinden in gedeeltes van het lange *El contemplado* (Salinas' ode van de zee, 1946) en in *Todo más claro y otros poemas* (1949). *Poeta en Nueva York* (het souvenir van García Lorca's verblijf in de Verenigde Staten) wordt in herinnering gebracht, al zijn de verschillen groot.

De laatste bundel heet *Confianza*, postuum gepubliceerd in 1955. Een mooie afsluiting van Salinas' poëtisch oeuvre. De toon is vrijwel altijd opgewekt, de natuur neemt een belangrijker plaats in dan ooit. Eén roos is alle rozen, de hoop is nog steeds op de liefde gevestigd, de tijd als druppel op een blad wordt stilgezet en alles ademt harmonie uit.

De binnenrijmen en het ritme lijken de grootste problemen op te leveren bij het vertalen. Belangrijker is echter de weergave van de compactheid. Het Nederlands wordt onvermijdelijk langer maar dient binnen de perken gehouden te worden, zonder de soepelheid van het Spaans te verliezen.

Het moeilijkste vind ik gedichten die een uitgesproken toon van euforie hebben. Wat in het Spaans stijlvol is:

> Que alegría vivir
> sintiéndose vivido.

krijgt in vertaling iets banaals:

Wat een vreugde, te leven
voelen dat je leeft.

Maarten Steenmeijer

Grond. Niets meer.
Grond. Niets minder.
En dat moet genoeg voor je zijn.
Want op de grond steunen je voeten,
op je voeten het rechte bovenlijf,
op je bovenlijf het vastberaden hoofd,
en daar, onder de hoede van het voorhoofd,
het pure idee en op het pure idee
de dag van morgen, de sleutel
- morgen - van het eeuwige.
Grond. Niets meer niets minder.
En dat moet genoeg voor je zijn.

uit: *Presagios* (1924)

Dit plezier te worden tot twee
gedwee, langzaam,
en dit verdriet te ontberen
van eerder
de gedaante die ik graag had
herkend,
bekend, in de spiegel
en slechts door ongekende
stuipen te worden gedreven
- wiens leven? - in mijn leven...
En anders wel (jij weet het al)
daar achterin, de dreiging
je in twee stukken te breken
- leven of dood, aarde of hemel -
onverhoeds, onherstelbaar.

uit: *Presagios* (1924)

Mijn geloof

Ik vertrouw niet op de roos
van papier,
al die keren dat ik haar
maakte met mijn handen.
Ook vertrouw ik niet op de andere
ware roos,
dochter van zon en seizoen,
de verloofde van de wind.
Op jou die ik nooit maakte,
Op jou die nooit gemaakt werd,
op jou vertrouw ik, afgerond
zeker toeval.

uit: *Seguro azar* (1924-1928)

Verdere vraag

Waarom vraag ik waar je bent
als ik niet blind ben,
als jij niet afwezig bent?
Als ik je zie,
komen en gaan,
jou, je rijzige lichaam
dat uitloopt in stem,
zoals in rook de vlam,
in de lucht, ontastbaar.

En ik vraag je, ja,
en ik vraag je: van wat ben je,
van wie;
en je opent je armen
en toont me
het rijzige beeld van jou,
en je zegt: van jou.

En ik vraag je, altijd.

uit: *Fábula y signo*, 1931

Waarom heb jij een naam,
dag, woensdag?
Waarom heb jij een naam,
tijd, herfst?
Vreugde, verdriet, altijd
waarom hebben jullie een naam: liefde?

Als jij geen naam had,
zou ik niet weten wat het was,
noch hoe, noch wanneer. Niets.

Weet de zee hoe hij heet,
dat hij de zee is? Weten de winden
hun namen, Zuiden
en Noorden, boven
het pure waaien dat ze zijn?

Als jij geen naam had,
was alles voor het eerst,
in den beginne, alles uitgevonden
door mij,
ongerept zelfs mijn kus.
Genieting, liefde: langzame verrukking
van genieten, liefhebben, zonder naam.

Naam: een dolk gestoken
midden in een argeloze borst
die altijd van ons zou zijn
als die naam er niet was!

uit: *La voz a ti debida* (1933)

Liefde, liefde, catastrofe.
De wereld stort in!
Een grote afkeer van daken
doorbreekt zuilen, tijden;
vervangt ze door tijdloze
hemelen. Jij loopt, ik loop
tussen de puinhopen
van neergeslagen zomers
en winters. Normen
en gewichten sterven uit.
In een vlaag, alsmaar achterwaarts
ontdoet het leven
zich van eeuwen;
vernietigend, in galop,
zijn gang, eerst langzaam;
van verlangen sterft de geschiedenis
om op te gaan in rook,
om niet meer te zijn dan de pure
hunkering om opnieuw
te beginnen. De toekomst
heet gisteren. Verborgen,
verhuld gisteren
dat ons is ontschoten
en we met bloed en ziel
moeten heroveren
achter die andere
bekende gisterens.
Steeds weer achterwaarts!
Teruggaan, in een duizeling,
binnendoor, naar morgen!
Laat alles neerstorten! Mij
deert het nauwelijks meer. Wij
ontdekken al kussend
de ruïnes van de wereld,
hand in hand
jij en ik
tussen de grote mislukking
van de bloem en de orde.
En ik voel al tastend,
al omarmend, je huid
die me de terugkeer geeft
naar het eerste kloppen,
zonder licht, voorwereldlijk,
totaal, vormeloos, chaos.

uit: *La voz a ti debida* (1933)

Nu heb ik je lief,
zoals de zee zijn water liefheeft:
van buitenaf, boven langs,
zich met haar onophoudelijk vormend tot
storm, gevlucht,
onderdak, rust, kalmte.
Wat een razernij, van je houden!
Wat een vervoering van hoge golven,
en wat een komen en gaan
van schuimende bezwijming! Een schare
vormen, gemaakt, kapot gemaakt,
galopperen door elkaar.
Maar achter hun flanken
wordt een droom gedroomd
over een andere, diepere vorm
van liefhebben, daar beneden:
over niet meer in beweging zijn,
over een einde maken aan deze drukte,
dit komen en gaan, van hemelen
naar afgronden, over eindelijk vinden
van de onbeweeglijke bloem zonder herfst
van rustig, rustig liefhebben.
Onder golf en schuim
zoekt de liefde zijn bodem.
Die diepte waar de zee
vrede sloot met zijn water
en ze elkaar liefhebben
zonder teken, zonder beweging.
Liefde
zo begraven in zijn wezen,
zo vol overgave, zo rustig,
dat onze liefde bij leven
zeker zou moeten zijn
niet te eindigen
als de kussen, de blikken
en de signalen voorbij zijn.
Even zeker niet te sterven
als
de grote liefde van de doden.

uit: *Razón de amor* (1936)

Zo overtuigd ben ik
van jouw altegenwoordigheid in wat ik beleef,
dat het licht, de regen, de hemel
vormen zijn waarin je je verschuilt,
vage indringing tussen jou en jou,
dat ik nooit alleen ben
zolang het daglicht je ziel lijkt,
of wanneer de sterren me bij het ontvlammen
dingen zeggen die jij denkt.
Die regendruppel
die op het papier valt
is geen paarse vlek, bloeiend uit het toeval,
maar een vaag en diffuus viooltje
dat jij me stuurt uit de april die je beleeft.

En wanneer de contacten van de nacht,
massa van duisternis, solide massa,
wind, gedruis, komen en me aanraken
ben ik onmetelijk
verbaasd te zien
dat de arm die ik je reik je niet insluit,
dat je nog steeds hardnekkig weigert
je helemaal te laten zien
zo dichtbij als je bent, achter alles.
En ik moet geloven,
hoewel je in het dichtstbijzijnde klopt
- alleen omdat je lichaam niet te zien is -,
in de vage fictie alleen te zijn.

uit: *Razón de amor* (1936)

Het geheugen in de handen (fragment)

Vandaag zijn de handen het geheugen.
De ziel herinnert zich niet, gewond
van zoveel gedenken. Maar in de handen
staat de herinnering aan wat ze hebben gehad.

Herinnering aan een steen
die bij een beekje lag
en die we verstrooid oppakten
zonder ons geluk te beseffen.
Maar het ruwe gewicht
doet ons voelen dat we eindelijk
de mooiste vrucht van alle tijden plukten.
Naar tijd smaakt
het gewicht van een steen tussen de handen.
In een steen zit
het geduld van de wereld, langzaam gerijpt.
Een ontelbare som
van dagen en nachten, zon en water
heeft deze logge, harde vorm gekost
die niet kan strelen en je slechts
met zijn gewicht gezelschap houdt, donker.
Hij hield zich altijd rustig,
geen gezoek, opgesloten,
in een vaste, constante wil
niet te vliegen als de vlinder,
niet mooi te zijn, als de lelie,
om zijn puurheid te behoeden voor afgunst.
Hoeveel slanke lelies, hoeveel ranke
libellen zijn gestorven, daar, aan zijn zijde
omdat ze zo hard naar de lente snelden!
Hij kon wachten zonder meer te willen
dan de eeuwigheid van zijn pure wezen.
Door af te zien van het bloemblad en de vlucht,
leeft hij nog en leert me
dat een liefde misschien rustig, heel rustig moet zijn
de valse vleugels der haast afdoen,
en zo zijn eigen dood verslaan.

uit: *Largo lamento* (1936-1939)

Deze

Wat een geur in deze roos!
Hoewel het vandaag geschonkene,
gebracht door de bode dageraad,
zuiver heden, lijkt,
proef ik
in haar vergankelijke weldaad
eeuwen rozegeur,
duizenden
gaarden, verborgen
- Sevilla's of Babyloniën,
Versailles, misschien, of Egyptes -
in de hangende tuinen der tijd.

In deze ruik ik
een ander aroma, en hetzelfde:
dat van haar, hier, in mijn hand,
en erachter een lang aroma
van rozen, rozen en rozen,
geurend vanuit hun gisteren:
aroma van onvergetelheid.
Verwelkt
zoveel voorbije blaadjes?
Dood?
        Nooit dood. Levend
        voor mijn ogen, in deze
roos die gaat, met goddelijke
tred, van dageraad naar nacht;
zo meester van haar ritme;
niet traag, geen haast,
zo onbevreesd voor haar korte
leven, dat haar grandeur
daar te vinden is: in het minieme.
Haar kwetsbaarheid? Bedrog was het:
een roos harder dan rots.
En leugen haar korte bestaan.
Langer dan obeliskestenen
zal zij blijven bestaan.
En meer dan in deze, schommelt
in haar stengel een oneindigheid.

uit: *Confianza*, 1955

Jan Kees van de Werk

Miriam Tlali

Een portret van een Zuidafrikaans schrijfster

BZZLLETIN publiceerde in het Boeken Aan Banden-nummer (april 1979) het verhaal ‘Rockville, een Soweto kaping’ van de Zuidafrikaanse schrijfster Miriam Tlali, een in directe taal geschreven verslag van de gruwelijke gebeurtenissen gedurende de begrafenis van Steve Biko. Drie jaar na publicatie van dat verhaal is Miriam Tlali een van de belangrijkste literaire vertegenwoordigers van de zwarte Zuidafrikaanse realiteit geworden. Miriam Tlali geeft in haar werk ook vooral diepte en reliëf aan de positie van de zwarte vrouw.

Dit artikel is een portret van de schrijfster Miriam Tlali en probeert tevens een beeld te schetsen van de rol van de literatuur in een samenleving waarin de vrijheid van het woord een illusie is, de verschillende meningen omtrent bundeling van schrijvers-krachten en de publicatie-barrières voor de uitgevers.

Miriam Tlali

Miriam Masoli Tlali werd in 1936 in Doornfontein, Johannesburg geboren; de jongste dochter in een zwart middle-class gezin waarvan de vader directeur van een middelbare school was. Na haar scholing in de toenmalige Western Native Township, een zwarte wijk van Johannesburg, schreef zij zich in voor de medicijnen-studie aan de universiteit van Witwatersrand. Hoewel de universiteit toentertijd nog in theorie openstond voor blanke zowel als zwarte studenten, bleken de beperkte plaatsen binnen de medische faculteit in de praktijk steevast door blanken te worden ingenomen. Wel kreeg zij de kans enige colleges in kunstgeschiedenis, sociologie en psychologie te volgen. Na een korte periode aan de universiteit van Roma in Lesotho (de onafhankelijke republiek die middenin Zuidafrika ligt) waar ze in de hoop op een toekomstige medicijnenstudie, colleges in plant- en dierkunde volgde, ging zij door geldgebrek gedwongen weer terug naar

Johannesburg en keerde Miriam Tlali de droom ooit arts te worden voorgoed de rug toe.

Door het Apartheidssysteem in haar plannen gekortwiekt, besloot zij zich in ieder geval te bekwamen in boekhouden en typen. Door deze vaardigheden kon zij uiteindelijk een baan bemachtigen die eigenlijk wettelijk voor blanken gereserveerd was: letterlijk en figuurlijk een witte boorden baan. Daarna verwierf Miriam Tlali een baan in een warenhuis die tot dan toe uitsluitend door blanken ingenomen was. Deze laatste betrekking zou haar het materiaal leveren voor haar eerste roman *Muriel at Metropolitan.*

De medische ambities van Miriam Tlali mochten dan met succes door het Apartheidssysteem geblust zijn, haar wil tot zelfontplooiing en haar verzet tegen de krankzinnige kleur-ideologie smeulden door en laaien op in literaire ambities. Zij beschreef haar ervaringen, haar werkelijkheid en kreeg door het beschrijven van de dagelijkse realiteit ook meer vat op en inzicht in haar eigen situatie en die van de zwarten in de Zuidafrikaanse maatschappij. Ondanks het verstikkende censuur-klimaat schrijft Miriam Tlali door, probeert zij de geografie van haar ervaringen in kaart te brengen opdat zoveel mogelijk mensen zich werkelijk zullen gaan realiseren wat Apartheid is.

In 1969 rondt Miriam Tlali haar manuscript *Muriel at Metropolitan* af: Een verslag van haar ervaringen als verkoopster in een door blanken gedreven radiozaak die op lukratieve afbetalingsvoorwaarden radio's, platenspelers en andere aantrekkelijke elektrische apparatuur aan zwarte klanten verkoopt. Een persoonlijk document dat gedetailleerd de kleine en de grote Apartheid beschrijft waardoor blank altijd gelijk heeft en zwart vernederd en gediscrimineerd wordt.

De arrogantie van de Apartheid en het gelegaliseerd onrecht worden niet zozeer expliciet beschreven maar ontmaskeren zichzelf in de observerende wijze van noteren. Door haar beschrijvingen van de winkel, de werkverhoudingen en haar persoonlijke botsingen met het blanke bastion binnen het werk, krijgt de lezer een direkt en nuchter beeld van het racisme in de praktijk van alledag. De winkel en zijn werkstructuren blijken een kleinschalige afspiegeling van hoe de ‘grote’ maatschappij in elkaar zit.

Eén van de belangrijkste inzichten van Muriel is dat zij door deze baan het Apartheidssysteem bestendigt, dat zij als het ware een uitvoerend instrument wordt van de blanke onderdrukking van haar landgenoten. Ook zij moet nu naar de gehate pasjes vragen en het papieren controle-mechanisme in werking stellen op basis waarvan het systeem draait. Het systeem waarbinnen de identiteit van de zwarte bestaat bij de gratie van een pasje dat hem juist het recht op een volwaardige bestaan ontneemt. Haar baan en dus haar maatschappelijke verantwoordelijkheid is geïntegreerd in het racistische systeem.

Het duurde zes jaar voordat Miriam Tlali een uitgever bereid vond zijn nek uit te steken en haar manuscript uit te geven. Het werd uiteindelijk de uitgeverij Ravan Press die zich de afgelopen jaren scherp profileert als de uitgever van boeken die de ‘andere’ kant van de Apartheids-medaille belicht.

In 1975 verscheen de van al te scherpe politieke passages ontdane versie van *Muriel at Metropolitan.* Vier jaar later publiceerde de Engelse uitgeverij Longman de integrale tekst die het Longman-filiaal in Johannesburg eerder geweigerd had. De laatste uitgave werd meteen verboden door het Directorate of Publications. Ongetwijfeld zal artikel 47 (2) (e) van de aan clausules zo rijke Publications Act wel weer aangehaald zijn: *Amongst the undesirable parts in the publication are those in which the authority and image of the police, as the persons entrusted by the State with maintaining law, internal peace and order, are undermined.* En ook zal het Christelijke karakter van de Zuidafrikaanse maatschappij, dat door de Publications Act beschermd moet worden, wel door haar boek aangetast worden. In de inleidende paragraaf van deze Act staat immers: *In the application of this Act the constant endeavour of the population of the Republic of South Africa to uphold a Christian view of life shall be recognized.*

Met de publicatie van *Muriel at Metropolitan* zag sinds lange tijd weer een roman van een Zuidafrikaanse schrijver het licht. Zoals de literaire jaren zestig in repressie, censuur en morele terugslag ten onder gingen, werden de literaire jaren zeventig toch vooral door poëzie en korte verhalen bepaald. Men heeft geen tijd voor romans, niet om te lezen noch om te schrijven. Men zoekt naar een doeltreffender, snel hanteerbare vorm van communicatie. Gedichten kunnen uit het hoofd geleerd worden waardoor de censuur het nakijken heeft en bij het altijd dreigende gevaar van huiszoekingen zijn kleine papiertjes met gedichten makkelijker te verbergen dan dikke romanmanuscripten. De zwarte Zuidafrikaanse romans zijn vooral uit de jaren vijftig of worden geschreven door de schrijvers die in de jaren zestig in ballingschap werden gedreven. Des te verrassender was de publicatie van de roman van Miriam Tlali, een van de weinige vrouwen die zich op papier manifesteren. *Muriel at Metropolitan* was de eerste roman van een zwarte Zuidafrikaanse schrijfster die in Zuidafrika uitgegeven werd.

Verwrongen rationalisaties ter rechtvaardiging, ter behoud en ter legalisering van een politieke waanzin, worden beschermd door een gecompliceerd net van censuurmaatregelen dat er voor moet zorgen dat het woord van het gezonde verstand en normale medemenselijkheid stom blijft en het oor der redelijkheid doof.

Een uitgeverij als Ravan Press vecht dagelijks tegen het spook van de censuur. Tijdens een interview dat ik met een van de medewerkers van Ravan Press had, zei deze:

> Strikt gesproken is er in Zuidafrika geen voor-censuur. Een uitgever of drukker wordt niet door de wet verplicht welk manuscript dan ook aan de Censorship Board voor te leggen. De Censorship Board is er om de verschillende rassen-groepen te beschermen. Als iemand een bepaalde

> publikatie beledigend vindt kan hij een klacht indienen bij de Publication Control Board die het leest en eventueel verbiedt. De PCB fungeert als waakhond om rechtsgeldige bezwaren van het publiek te ondersteunen. Dat is de ratio die er aan ten grondslag ligt. Maar in de praktijk pleegt de veiligheidspolitie de voor-censuur. Ze komen de drukkerij binnen, nemen manuscripten of gedrukt werk mee en confronteren er vervolgens de uitgever mee. We hebben vaak meegemaakt dat een publikatie tijdens het drukproces verboden (*ge-banned*) werd. Bovendien ontvangt de drukker ook een brief van de veiligheidspolitie die nadrukkelijk de aandacht vestigt op een bepaling van de Publication Control Act die stelt dat het mogelijk is iets ter voor-censurering op te sturen. Men verwacht dus wel van de drukker dat materiaal ter beoordeling op te zenden waarvan hij denkt dat het 'betwistbaar' zou kunnen zijn.
> Gebeurt dat in de praktijk ook?
> Ja. En dat is wel begrijpelijk, want de PCA straft de drukker meer dan wie ook. Een drukker kan maanden nadat hij iets gedrukt heeft nog veroordeeld worden. Hij zal dan beschuldigd worden iets te hebben gedrukt waarvan hij had behoren te weten dat het verboden zou worden. Veel drukkers beschermen zichzelf door er zeker van te zijn dat hen zoiets niet overkomt. Je moet je realiseren dat een drukker als hij schuldig wordt bevonden, veroordeeld kan worden tot f 3000, boete of zes maanden gevangenisstraf. Als hij voor een tweede keer veroordeeld wordt, is er geen mogelijkheid meer tot het betalen van een boete en moet hij voor zijn 'foute beoordeling' de gevangenis in. Een onmenselijke wet. De regering aanvaardt de verantwoordelijkheid voor deze wet maar speelt deze direct door naar het publiek, waarbij de drukker het vuile werk voor de regering opknapt. Het is een verderfelijke wet...

Een korte tijd na de *banning* van de Longman-editie van *Muriel at Metropolitan*, besloot de Publications Board ook de al preventief gekortwiekte versie van Ravan Press die al drie à vier jaar vrij circuleerde, te verbieden. Er werd met geen woord gerept over het feit dat deze editie al zo lang officieel verkrijgbaar was. Men verwees slechts naar de voor Afrikaners beledigende passages waarin gerept werd over 'beroerde boeren'. Het is duidelijk dat de Publications Board de twee edities door elkaar gehaald heeft, deze fout niet wil erkennen en eigenlijk in het net van haar eigen censuur-wet verstrikt is geraakt. Met moeite werden er drie passages bij elkaar geschraapt die onder artikel 47 (2) (d) en (e) vielen en dus *harmful to the relations between any sections of the inhabitants of the Republic and prejudical to the safety of the State, the general welfare or the peace and good order* waren.

In 1978 richtte Miriam Tlali samen met andere schrijvers, waaronder Mothobi Mutloatse, het literaire tijdschrift Staffrider op dat ook door Ravan Press uitgegeven wordt. Het woord Staffrider is het Soweto-slang voor de waaghals die zich met levensgevaar aan overvolle rijdende treinen klemt die de verbinding tussen de zwarte townships (Soweto bijvoorbeeld) en Johannesburg onderhouden. Het begrip Staffrider verwijst ook naar de moed van de ghetto-bewoner het officiële systeem te tarten.

Staffrider is een van de weinige tijdschriften waarin de zwarte literatuur, fotografie en grafiek een kans krijgen gepubliceerd te worden en zich verder te ontwikkelen. Ondanks de *banning* van het eerste nummer en andere nummers heeft Staffrider kans gezien succesvol door de mazen van de censuur te glippen en te overleven. Om het risico van inbeslagname van het blad tot een minimum te beperken, wordt het direct van de drukker door de schrijvers in de buurten of tijdens voorlees-manifestaties verspreid. Naast gedichten en korte verhalen staan er ook interviews met mensen over hun dagelijks bestaan in (Miriam Tlali verzorgt de rubriek

'Soweto speaking' waarin 'gewone' mensen over hun leven vertellen) en worden de lezers tot de *Reading Revolution* opgeroepen en aangemoedigd zelf boekbesprekingen te maken.

Staffrider is prachtig uitgevoerd. Een vorm die eigenaardigerwijs verbazing en zelfs achterdocht oproept, omdat het niet beantwoordt aan het westerse cliché-beeld van de gestencilde revolutie waarin het gedicht alleen in de kolf van een geweer gekerfd wordt. Alsof een schrijver en een lezer in een onderdrukte situatie geen prijs meer stellen op een verzorgde uitvoering. Integendeel.

De inhoud van het tijdschrift is geworteld in de Zuidafrikaanse situatie, geschreven vanuit de zwarte ervaring articuleren de bijdragen wat er aan de hand is. Staffrider voorziet in een enorme behoefte aan relevant leesmateriaal voor de zwarte gemeenschap. Een blad waarin uitdrukking gegeven wordt aan de leefsituatie en de gevoelens van de ghetto-bewoner. Een vrouw die Miriam Tlali in een van haar columns aan het woord liet, zegt: ‘Jullie schrijvers kennen ons. Jullie weten waar je over schrijft. Jullie kennen Soweto en jullie weten wat wij willen.’

Over het thema ‘literatuur in Zuidafrika’ schreef Miriam Tlali mij in een brief:

> Door de Zuidafrikaanse politieke realiteit die ons opgedrongen is door het Apartheidssysteem ontbreekt er in ons land, in onze manier van leven, een positieve wederzijdse culturele beïnvloeding (cross-cultural resonances). Op het moment is er een felle polarisatie gaande tussen de schrijvers die zich op al dan niet militante wijze terugtrekken binnen hun eigen zwarte wereld en diegenen die de mogelijkheid tot tweerichtingsverkeer nog openhouden.
>
> De eerste groep die in het verlengde van de Black Consciousness Movement opereert is van mening dat er slechts van een sterke en onvervalste zwarte uitdrukking van de werkelijkheid sprake kan zijn, als men zich bewust als zwarte en uitsluitend en voor de zwarte groep manifesteert. Deze groep heeft zich in de Writers Association of South Africa (WASA) georganiseerd die weer verbonden is met de International Federation of Journalists (IFJ). De andere groep vinden we vertegenwoordigd bij de Zuidafrikaanse afdeling van de PEN (Poets, Editors, Essayists, Novelists) waarvan het lidmaatschap voor iedereen, blank en zwart, openstaat en waarvan de leden zich volgens de statuten verplichten ‘hun uiterste best te doen teneinde uitbanning van rasse-, klasse- en volkshaat te bereiken en het ideaal van het in de wereld in vrede naast elkaar leven te verdedigen.’
>
> Hoewel de twee groepen uiteindelijk hetzelfde nastreven, het maatschappelijk bewustmaken van het volk en de nationale bevrijding, oefent de WASA een grote druk uit op de zwarte leden van de PEN hun eigen zwarte organisatie te vormen of zich bij de WASA aan te sluiten teneinde elk organisatorisch contact of samenwerking met blanke schrijvers te vermijden. Een belangrijke vraag is: Hoe authentiek is de verwoording van bijvoorbeeld het ghettoleven door een blanke? In hoeverre is de verbeelding van een blanke schrijver, werkend in zijn riante villa in een comfortabele wijk, in staat het ghetto-leven op integere wijze weer te geven? Het Apartheidssysteem heeft zich zo diep in de maatschappelijke verhoudingen genesteld dat de strijd van de blanken, hoe goedwillend ook, toch van een geheel andere aard, praktisch zowel als gevoelsmatig, is dan die van de zwarten.

Een paar maanden nadat Miriam Tlali het bovenstaande schreef, werd de Zuidafrikaanse PEN - na een tweejarig bestaan - opgeheven. Voorlopig is PEN langs de diep in alle goede voornemens ingesneden kleur-lijnen uit elkaar gevallen en er ontstond een nieuwe groepering: de African Writers' Association (AWA). De Zuidafrikaanse PEN-voorzitter Mothobi Mutloatse verklaarde dat de PEN niet geaccepteerd werd door de zwarte gemeenschap omdat er ook bevoorrechte blanke schrijvers wier boeken niet *gebanned* werden, lid van waren.

De nieuwe schrijversorganisatie AWA zal zich vooral bezig gaan houden met de orale literatuur en de in de Afrikaanse talen geschreven literatuur.

In dit verband is het interessant uit het interview te citeren dat ik in 1979 met de voormalige Zuidafrikaanse PEN-voorzitter Mothobi Mutloatse had:

Op welke wijze bewerkstelligt PEN (opgericht in 1978) een beter contact tussen Zuidafrikaanse schrijvers?

Omdat we in een racistisch land leven is het voor zwarten en blanken in het algemeen, en zeker voor schrijvers, erg moeilijk elkaar te ontmoeten. Omdat PEN een internationale organisatie is, bleek het de enige mogelijkheid tot onderling contact zonder dat men zich bij voorbaat laat leiden door politieke en persoonlijke vooroordelen. De oprichting van PEN zorgde voor een gemeenschappelijke basis waarop schrijvers, onafhankelijk van hun kleur, elkaar als schrijvers kunnen ontmoeten.

Zijn de blanke schrijvers blij met deze legale mogelijkheid zwarte collega's te kunnen ontmoeten?

Het enthousiasme is niet overstelpend. Laten we hier vooral nuchter over zijn. De blanken zijn op hun hoede. Men aarzelt nog. Maar ondanks de grotere geestdrift onder de zwarte schrijvers voor deze nieuwe mogelijkheid tot onderling contact, heerst er ook onder sommigen van hen een zekere achterdocht. Het blijft in onze racistische maatschappij tenslotte toch een risico, vooral voor een zwarte, om de kleurlijn over te steken.

Heeft u al repercussies van de zwarte gemeenschap ondervonden?

Neen. Althans niet duidelijk. Men heeft toch wel geaccepteerd dat we verschillende vormen van bevrijding moeten gebruiken. Omdat PEN een internationale organisatie is, beschikken we nu over een toegang tot de buitenwereld. Vroeger wist niemand het als er wat gebeurde. PEN heeft ons de noodzakelijke verbinding met de buitenwereld gegeven. We staan niet meer alleen.

Om een beter idee te krijgen van de principiële discussie die nu onder de zwarte Zuidafrikaanse schrijvers plaatsvindt is de reactie van de schrijver Mtutuzeli Matshoba op het uiteenvallen van de PEN de moeite waard. Mtutuzeli Matshoba is auteur van de verhalenbundel *Call Me Not A Man* waarin hij het verpauperde bestaan in Soweto tastbaar tot uitdrukking brengt. Een verhalenbundel waarvan hij zelf zegt: ‘Dit waren de gebeurtenissen die de Steve Biko's en de Solomon Mahlangu's vormden en de vele anderen die voor en na hen kwamen.’

In Staffrider schreef hij:

Het valt niet te ontkennen dat het rassenprobleem als een molensteen rond de nek van iedere Zuidafrikaan hangt en ons is omgelegd door het blanke bewind. We hebben naar een oplossing gezocht, helaas met weinig resultaat. Ons falen is, denk ik, te wijten aan het feit dat we al die tijd slechts gestreefd hebben naar een soort buren-verdraagzaamheid tussen de verschillende bevolkingsgroepen en daarbij bovendien niet hebben samengewerkt, waardoor we uiteindelijk zijn blijven steken in het moeras van de Zuidafrikaanse rassenpolitiek. We hadden de muur tussen ons in moeten afbreken en daarna een constructieve vorm van communicatie moeten opbouwen. Alleen dan is het mogelijk ons te verenigen als Zuidafrikanen, ongeacht huidskleur of geloofsovertuiging.

Discriminatie naar huidskleur heeft ertoe geleid dat verschillen die tussen ons zouden bestaan sterk zijn overdreven. Helaas heeft dat weer geleid tot wat ik een confrontatie of verdeeldheid zou willen noemen binnen onze gelederen van mensen die zich met alle energie die ze hebben inzetten voor de strijd tegen het racisme in onze samenleving. Ik zou willen waarschuwen dat door verdeeldheid aan het front onze eenheid kan worden ondermijnd, waarna ze alleen nog als splintergroeperingen kunnen opereren. Hoewel binnen de afzonderlijke groepen de eenheid best kan blijven bestaan - en eenheid maakt sterk - kom je nergens met de eenheid van een paar tegen velen.

Desondanks moeten we ook onze praktische mogelijkheden in ogenschouw nemen. Zo leven en opereren zwarten en blanken bijvoorbeeld aan de twee verschillende kanten van het raciale ijzeren gordijn. Daarom kunnen we geen ervaringen uitwisselen. Ten eerste wordt wat betreft lezingen en 'workshops' de bewegingsvrijheid van blanken in de zwarte wijken door het pasjessysteem beknot, waardoor ze dergelijke bijeenkomsten slechts met de grootste moeite kunnen bijwonen. Hetzelfde geldt voor de zwarten. Vanwege de veel hogere levensstandaard van de blanken is het voor ons vaak moeilijk om bijeenkomsten over kwesties die beide groepen aangaan bij te wonen in woongebieden die uitsluitend voor blanken zijn bestemd.

Ik wil ook nog zeggen dat je vuur niet dooft met vuur. Met andere woorden, onze geloofwaardigheid vermindert slechts zodra we racisme bestrijden met racistische uitspraken als 'We komen uit verschillende gemeenschappen en onze loyaliteit ligt in eerste instantie bij de gemeenschap waaruit we zelf zijn voortgekomen'. Hoe waar dit ook moge zijn, ik, Mtutuzeli, zou liever zeggen: We zijn allemaal mensen - zwart, blank, kleurling of Indiër - maar daarnaast zijn we allemaal Zuidafrikanen. De huidige confrontatie is te wijten aan onze poging onszelf slechts te identificeren naar huidskleur, waarmee we de Nationalisten, die erop uit zijn verdeeldheid te zaaien en te regeren, recht in de kaart spelen. We degraderen onszelf van mensen tot rasgenoten en worden daartoe gedwongen door je-weet-wel-wie.

In verband met de oprichting van een nieuwe schrijversbond wil ik beklemtonen dat bepaalde termen naar mijn mening nog duidelijk gedefinieerd moeten worden. Het begrip 'Zuidafrikaan' bijvoorbeeld, blijft dubbelzinnig omdat het tot dusver, volgens mij althans, betekend heeft: alle mensen die geboren, getogen en woonachtig zijn ten zuiden van de Limpopo, ongeacht ras, geslacht of geloof. Maar sinds PEN is ontbonden vanwege problemen over het niet-raciale karakter van deze organisatie, zou duidelijk gesteld moeten worden of Zuidafrikaan hier misschien 'zwarte' betekent, en zo ja, wat die term precies behelst, d.w.z. of hij uitsluitend betrekking heeft op zwarten van inheemse afkomst of bijvoorbeeld ook op Indiërs en kleurlingen.

'Alleen schrijvers'. Als de nieuwe bond is opgericht op aandringen van de zwarte gemeenschap, waarom worden dan alleen schrijvers toegelaten en niet mensen die toevallig ook geïnteresseerd zijn in letterkunde en de wens koesteren om aktief deel te nemen. En onder 'schrijvers' versta ik gevestigde schrijvers, die op zijn minst een zekere reputatie hebben verworven. Hoe zit het dan met aankomende schrijvers?

'Ideologie'. Ik ben tegen elke vorm van ideologische inkapseling. Schrijvers hebben het recht vrij te denken.

'Bevordering'. Daarbij stel ik me een nieuw te ontwikkelen normenstelsel voor waarmee een schrijver naar waarde kan worden beoordeeld. Wat zijn die normen?

'Vertegenwoordigers'. Waarom overzee? Zijn wij zelf soms ook niet overzees? Onderschatten we onze toereikendheid om onze eigen rechten te beschermen? Waarom kijken we niet naar Afrika in plaats van overzee?

Hoe functioneert een auteur in een situatie waarin het woord voortdurend onder schot staat? Voordat de ingekorte Ravan Press versie van *Muriel at Metropolitan* ge-*banned* werd, schreef Miriam Tlali me daarover:

> Het kan nooit genoeg benadrukt worden dat de censuur-wetten een enorme schadelijke invloed op de Zuidafrikaanse literatuur hebben. Alle zwarte literatuur wordt verminkt door of sterft onder de bijl van de Publications Board. Bijna al mijn werk heeft aan meedogenloze censuur bloot gestaan. De ergste slag die ik tot nu toe te verwerken had en die tevens illustreert hoe schaamteloos ver de mensen hun gezag doorvoeren, was de *banning* van een verhaal dat ik alleen nog maar tijdens het International Writing Programme (1979) aan de universiteit van Iowa (USA) voorgelezen had! De wet ontneemt de mensen de mogelijkheid

> om van mijn werk kennis te nemen: een tragische en afkeurenswaardige situatie!
> Het is toch vreselijk en absurd dat iedereen de complete editie van *Muriel at Metropolitan* kan lezen, behalve de mensen waarover het boek gaat en waarvoor het boek geschreven is. Mijn enige bedoeling van het schrijven is meer wederzijds begrip te creëren. De blanken weten zo weinig van ons af, ook al brengen we vaak meer uren van de dag met blanken door dan dat we onder elkaar zijn. Ik wil hen door dit boek op de hoogte brengen van onze situatie. Ik zit nog steeds op de gematigde lijn en hoop door het verwoorden van de gevoelens van mensen, van de voelbare waarheid van de zwarte townships, te bereiken dat we naar elkaar gaan luisteren. Dat is de enige manier om van onze maatschappij een leefbare plaats te maken. Maar ik stuit steeds weer op bot onbegrip en volledig gebrek aan souplesse en inlevingsvermogen.
> Waarschijnlijk denken ze ons door censuur-maatregelen, brute intimidatie, nachtelijke huiszoekingen naar manuscripten, het in beslag nemen van materiaal voor dat het gedrukt is, tot wanhoop en apathie te brengen waardoor we geen pen meer zullen aanraken. Maar ik zal blijven schrijven tot ik er bij neerval!

Ondanks het gevoel in een vicieuze cirkel te zitten (Miriam Tlali wil door haar boeken een beroep doen op het inlevingsvermogen van de blanken en de blanken verbieden op hun beurt haar werk) gelooft zij nog steeds in de maatschappelijke invloed van literatuur:

> Vanaf het moment dat *Muriel at Metropolitan* (de onvolledige editie) uit was, heb ik erg veel brieven van lezers, ook van Afrikaners, ontvangen. Hun commentaren en reacties hebben me ervan overtuigd dat het boek wel degelijk invloed op hun denken had, dat ze de situatie na lezing toch iets anders bekeken. Hoe ongeloofwaardig het ook lijkt, het bleek dat velen zich bewuster werden van de onhoudbaarheid van de huidige situatie. Vergeet niet dat vooral de Afrikaners erg vast zitten in hun status quo denkpatroon, omdat zij door de Apartheid in een schijnwereld leven en zij door de censuur niet achter het decor kunnen kijken. Zij weten niets van ons af, ons gehandicapte leven dat wij dankzij hun bepalingen en regie moeten leiden, gaat aan hen voorbij.
> Ik beschouw het als mijn plicht de gevoelens en de realiteit van mijn volk te verwoorden, waardoor het wederzijdse bewustzijn gescherpt wordt. Ik hoop dat de huidige golf van protest-literatuur iets duidelijk maakt van het afschuwelijke, destructieve Apartheidssysteem. Want pas als dat ten volle gerealiseerd wordt is er enige kans op verandering. Ik geloof sterk in de macht van het geschreven woord.

Inmiddels verscheen de tweede roman van Miriam Tlali, *Amandla*, die gebaseerd is op de Soweto-opstand in 1976 en staat er een verhalenbundel onder de titel Mihloti op stapel. De roman *Amandla* werd meteen na publicatie ge-*banned.*

De positie van de zwarte vrouw in de door de Apartheid verwrongen Zuidafrikaanse samenleving is weinig benijdenswaardig. Niet alleen ondervindt zij de wettelijke nadelen van haar huidskleur, tevens trekt zij als vrouw aan het kortste maatschappelijke eind. Zij verdient minder dan de man en geniet minder rechten.
Hoe denkt Miriam Tlali als een van de weinige zwarte Zuidafrikaanse schrijfsters over de positie en de rol van een zwarte schrijfster in Zuidafrika?

Gezien het twee-kleurige karakter van de Zuidafrikaanse maatschappij kan je de positie van de zwarte schrijfster niet op zichzelf beoordelen. De aard van haar positie wordt altijd bepaald door de tweedeling blank-zwart. De moeilijkheden van de zwarte schrijfster worden in hoge mate bepaald door haar huidskleur. Om te beginnen moet een zwarte schrijfster zich meer met het moederschap en haar huishoudelijke beslommeringen bezig houden dan haar blanke collega die altijd wel een zwarte werkster, een ‘boy’ of een ‘nanny’ in dienst heeft om haar huishoudelijk werk te ver-

> lichten. De blanke schrijver heeft daardoor meer tijd zich aan lezen en schrijven te wijden.
> En dan heb ik het nog niet eens over het lagere levenspeil en de geringere financiële mogelijkheden van de zwarte vrouwen waardoor zij niet in staat zijn tijdbesparende huishoudelijke apparaten te kopen of het voor haar schrijfwerk noodzakelijke materiaal zoals een schrijfmachine en boeken. Bovendien zijn er bijna geen bibliotheken in de zwarte townships en als ze er zijn zijn ze erbarmelijk slecht van boeken voorzien. Met uitzondering van de Algemene Bibliotheek in Johannesburg, die in 1978 ook voor zwarten toegankelijk werd, is het ons bij de wet verboden de drempel van andere blanke bibliotheken te overschrijden. Dit herinnert me overigens aan het pijnlijke feit dat toen men in 1975 mijn toestemming vroeg om *Muriel at Metropolitan* in de Pretoria State Library in voorraad te nemen, het mij ironisch genoeg niet toegestaan was het deftige gebouw zelfs maar te betreden!
> Zelfs het minimum aan algemene ontwikkeling dat je kan helpen jezelf volwaardig te ontplooien wordt je als zwarte (vrouw) niet gegund. Het verschil tussen het blanke en het zogenaamde Bantu-onderwijs is kwalitatief zo groot dat de zwarte al per definitie een paar intellectuele ronden achterligt.

De woorden van Miriam Tlali sluiten aan bij datgene wat H.J. Simons in zijn boek *African Woman; their Legal Status in South Africa* schrijft:

> Kleurbarrières vertragen het proces van de vrouwenemancipatie doordat de vooruitgang van een heel ras belemmerd wordt. Daarom geven de vrouwen de voorkeur aan het samen met de mannen vechten voor de totale burgerrechten boven de strijd tegen de mannen voor wettelijke en sociale gelijkheid. Door deel te nemen aan de nationale beweging tegen rassen-discriminatie, hebben de vrouwen een claim op gelijkheid. Maar deze gelijkheid kan alleen werkelijkheid worden als de mannen zowel als de vrouwen volwaardige burgers in een vrije maatschappij zijn geworden.

Een van de eerste grote georganiseerde demonstraties van de vrouwen tegen een bewegingsvrijheid beperkende maatregel vond plaats in Pretoria (1956) toen 20.000 zwarte vrouwen, op de been gebracht door de vrouwen-afdeling van het ANC (African National Congress), protesteerden tegen de invoering van de pasjes-wetten voor vrouwen. Deze pasjes waren al van vitaal belang voor de controle op de mannen die hun werk in de stad hadden. Naast het zingen van het bekende vrijheidslied *Nkosi, sikile l'Afrika* werd een nieuw lied geboren: *Nu je aan de vrouwen gekomen bent/ben je op een steen gestuit/een rots is losgeraakt/je zult er onder komen.*

De pasjes beperken niet alleen de bewegingsvrijheid van de drager maar levert hem ook uit aan de willekeur van het gezag dat hem naar een van de thuislanden kan verbannen, als blijkt dat hij geen werk heeft in het stedelijke (en dus blanke) gebied of niet in het bezit is van een woonvergunning.

De thuislanden zijn door de blanken ingestelde gebieden waar de Afrikanen, in het kader van de 'politiek van gescheiden ontwikkeling' thuis zouden horen. Alleen in bezit van een pasje is het mogelijk je in de blanke gebieden op te houden. Met andere woorden: zestien miljoen Afrikanen zijn door de blanke wetgeving op eentiende deel van het land teruggebracht en voor de vier miljoen blanken strekt zich negentiende deel van het land uit, waar de zwarten alleen door het regulerende pasjes-systeem kunnen wonen en werken zolang als het in de blanke kraam past.

Karakteristiek voor de officiële houding waren de woorden van een minister voor Bantu-zaken

> de stedelijke Afrikaan vooral niet te voorzien van betere en aantrekkelijker faciliteiten omdat nooit uit het oog verloren mag worden dat een stedelijk woongebied voor Afrikanen geen thuisland is, maar deel uitmaakt van het blanke gebied.
> Als deze faciliteiten als resultaat hebben dat de Afrikaan vertrouwd raakt met een in wezen vreemd leef-patroon en als het hem verslaafd maakt aan een luxe waar zijn thuisland hem niet in kan voorzien en als hij daardoor vervreemd van wat hem werkelijk eigen is, dan wordt het de hoogste tijd onze gevoelens voor normen en waarden te herzien.

Artikel tien van de Bantu Urban Areas Act formuleert de voorwaarden waaronder het iemand wettelijk toegestaan is in de stedelijke gebieden te blijven. Deze voorwaarden zijn dermate geformuleerd dat geen Afrikaan ooit in een waterdichte situatie verkeert waarin hij daar voor zijn leven mag blijven wonen. Voor de vrouwen is het nog moeilijker. Het is vrouwen wier mannen werkzaam zijn in de stedelijke gebieden niet toegestaan langer dan een korte tijd (waarvoor een speciale bezoekerspas aangevraagd moet worden) met hun mannen samen te leven. Van enig duurzaam gezinsleven, toch de hoeksteen van de blanke beschaving, kan geen sprake zijn. Het gezinsleven wordt ontwricht en er wordt op een vreselijke manier gesold met de meest elementaire mensenrechten.

Als een vrouw wel aan de voorwaarden van artikel tien voldoet (als zij bijvoorbeeld geboren is in een *white area*) en zij zou trouwen met een man wiens pas geen toegang biedt tot haar gebied dan wordt ook haar automatisch de toegang tot haar geboorteplek ontzegd en wordt ook zij verbannen naar haar thuisland. Mocht de vrouw al het geluk hebben in een normaal gezinsverband in een zwarte stadswijk (altijd gesitueerd in een blank stedelijk gebied omdat de zwarte wijken uitsluitend als opslagruimten voor mankracht ten behoeve van de blanken in het leven geroepen zijn) als Soweto te wonen, dan verliest zij haar woon-recht op het moment dat haar man sterft of haar verlaat.

Rondom de steden ontstaan illegale krottenwijken waar de Afrikanen in erbarmelijke omstandigheden, verstoken van elektriciteit en water en al dan niet in het bezit van een werkvergunning leven. Crossroads in de buurt van Kaapstad is zo'n wijk die officieel niet bestaat. Ondanks de gewelddadige pogingen deze nederzettingen met bulldozers van de aardbodem te schuiven en ondanks de voortdurende verbanningen van de pas-lozen naar de thuislanden, blijven golfplaten steden als Crossroads bestaan.

Ondanks de harde maatregelen van de overheid trotseren veel familieleden (vrouwen en kinderen) van de contractarbeiders het verbod zich bij de man te voegen en beleven op illegale wijze het gezinsleven.

Sophia Town in Johannesburg was een uitzondering op de troosteloze illegale en legale zwarte woonwijken. Sophia Town was een wijk middenin een blanke buurt waar de zwarte middle class (Aziaten, kleurlingen en Afrikanen) in menswaardige woningen leefden. Maar in de vijftiger jaren werden op basis van de Group Areas Consolidation Act dergelijke wijken waar het verdeel en heersprincipe op de niet blanken geen vat meer had, binnenstebuiten gekeerd. De Afrikanen werden naar de *locations* (Bantu townships zoals Soweto) overgeheveld. De kleurlingen en Aziaten kregen hun speciale wijken toegewezen. En de blanken trokken Sophiatown binnen.

Miriam Tlali beschrijft in *Muriel at Metropolitan* haar herinneringen aan de gewelddadige ontruiming van Sophia Town:

Ik stond daar maar en keek terug in het verleden dat zo vol hoop op verlossing was geweest. Ik stond te luisteren. Ik hoorde niet het lawaai van het voorbij denderende verkeer en ook niet het schrille gegil en gelach van de blanke kinderen op blote voeten die elkaar een bal toeschopten. Ik hoorde de volle stemmen van mensen die allemaal met hun rechterduim in de lucht gestoken stonden te zingen, met strakke gezichten, jong en oud, van allerlei rassen, hopend op verlossing.

Een heldere hoge vrouwenstem ging de gemeente voor met een prachtige sopraansolo - pleitend, lokkend, smekend, biddend.

'*Mabayake*!... (Laat ze vertrekken....)

Toen volgden de alt tenor en bas, die tesamen de je nooit loslatende, indringende woorden herhaalden:

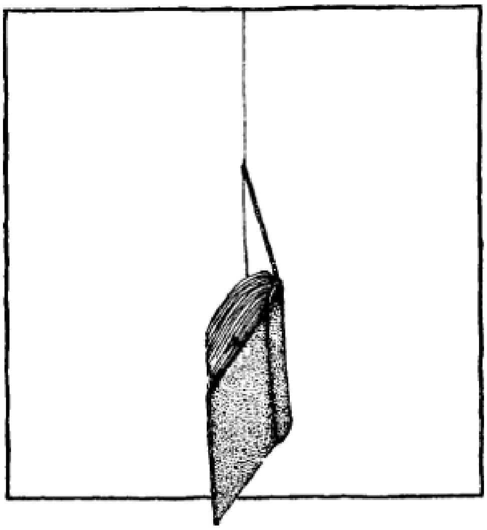
'Mabayek' umhlaba Wethu! (Laat ze vertrekken uit ons land...)
'Thina Sizw ... Thina Sizwessinsundu (Wij, het zwarte volk...)
'Sikalela... Sikalela Izwe Lethu! (Wij wenen om ons land...)
'Elathathwa...
'Elathathwa Ngambamhlophe (dat ons is afgenomen door de blanken...)
'Mabayeke...
'Mabayek' umhlaba Wathu! (Laat ze van ons land afblijven!)'

De stemmen lieten de smeekbede weergalmen; de muziek werd steeds luider in een prachtig, droevig, indringend crescendo.

In mijn hoofd beleefde ik nog eens de gebeurtenissen van die noodlottige week toen alle pogingen om onze ontruiming te voorkomen werden verijdeld. De vrouwenafdeling van het nu verboden Afrikaans Nationale Congres besloot dat op de zondag voor de dag van ontruiming alle vrouwen en kinderen op het Vrijheidsplein bijeen moesten komen om gezamenlijk te bidden. Ze knielden en baden tot onze voorvaderen, de goden van Afrika, en ze zongen vrijheidsliederen vol hoop, omsingeld door het onvermijdelijke cordon politie in uniform, terwijl anderen in burger hun notitieboekjes volkrabbelden. Ik keek naar het 'koppie' waar de tranen van Afrikaanse vrouwen en kinderen diep in de grond drongen. Ik geloof niet dat ze ooit zullen opdrogen. En zij hebben hun 'Triomf' er bovenop gebouwd! Of ze werkelijk hebben getriomfeerd zal de tijd uitwijzen.

De volgende dag was er sprake van een waar beleg van Sophiatown. De bewoners werden uiteindelijk onder politie-escorte weggeleid. De trottoirs waren afgezet met rijen zwaargewapende politieagenten van alle huidskleuren, afkomstig uit alle verschillende delen van de republiek. Er was praktisch geen verzet, hoe kon dat ook? Pater Huddleston en de Afrikaanse leiders werden afgevoerd naar het dichtstbijzijnde politiebureau in Newlands.

Toen de mensen en hun bezittingen waren geëvacueerd, drongen de bulldozers op als tanks en deden hun slopende, verpletterende, vernietigende werk. Alles verging tot stof, bergen vuil steen, roet en afval.



Theo Wilton van Reede en Arjan Onderdenwijngaard

Literatuur en repressie in Indonesië[*]

Jakarta 17 augustus 1947

Deze dag

Eenvoudig en zuiver
dromen van hen die volwassen gaan worden
levenswijsheid en
levenskunst
en het hebben van
land
volk
taal
De vanzelfsprekendheid van de adem
en het kloppen van het hart
de harmonie
van het hebben van de natuur
en een doel
waar lang over gedroomd is
is nu werkelijkheid geworden
vanzelfsprekend
vrij als morgendauw
net als de zon
die de aarde bestraalt
in de ochtend
Mens zijn
Indonesie Vrij
17 augustus 1947

dichter onbekend
Vertaling: Artien Utrecht, W.v.R.

Aan het werk van Pramudya Ananta Tur is de laatste tijd terecht veel aandacht besteed.

Toen wij hem een jaar geleden bezochten, was er nog geen sprake van een verbod op zijn werk op de manier waarop dat nu het geval is.

Zijn situatie evenwel was toen ook al moeilijk. Over die situatie en zijn eigen verwerkingsproces daarvan zei hij ons: ‘Mijn totale gevangenschap en verbanning hebben veertien jaar en een paar maanden geduurd. En tot nu toe moet ik mij nog wekelijks melden bij het plaatselijke militaire commando, hoewel op mijn vrijlatingsdocument geschreven staat dat ‘tot nu toe het volgens gerechtelijke bewijzen onovertuigend bewezen is, dat hij verwikkeld is in de G-30-S/PKI.’ Niet alleen op basis van bovengenoemd document waarin gezegd wordt dat mijn schuld niet of nog niet te bewijzen is geweest, ben ik ook nooit wettelijk gevonnist. Ik heb mij ook nooit schuldig gevoeld. Per slot van rekening is zich schuldig voelen een uitvloeisel van schuldbesef. Tot nu toe heb ik nooit het gevoel dat er sprake is geweest van ‘culturele schuld’. Het is niet bewezen dat er een sociale ofwel een culturele ramp is uitgebroken ten gevolge van mijn toedoen. Ook van ‘politieke schuld’ weet ik niets. Ik voel mij nog altijd mijn eigen zelf van toen. Ik had en heb geen oude of nieuwe visie op literatuur en kunst. Mijn individuele visie is altijd op mijn werken geijkt. Over herziening kunnen wij natuurlijk veel spreken. Omdat men met de dag ouder wordt, met de dag rijker van geest en ook rijker in begrip en weten. Intussen leef ik als schrijver en individu in een voortdurend zich vormende natie. Het is geen kant en klare Europese maatschappij. In onze relatief zich steeds vormende maatschappij strijdt men om een passende en redelijke plaats te bemachtigen. En dat is zeer menselijk, logisch en vooral noodzakelijk.

---

[*] In de maanden mei - juni en juli 1980 verbleven de schrijvers in Indonesië om een special te maken voor het KRO-radioprogramma Spektakel. Op 13 januari 1981 was hun verslag te horen. Deze schriftelijke weergave is een aanvulling daarop.

Pramudya A. Toer, 1980

In de Indonesische literatuur beschouwt men mij als één van de Generatie '45. Misschien zou het beter zijn als men geen generatie als naam gebruikt. Garde zou een betere suggestie zijn. Als individu heb ik vanaf de 17e augustus 1945 mijn Indonesische vrije burgerschap verworven. Het is geen statisch burgerschap maar een burgerschap, door strijd en worsteling verkregen. Niet een retorisch burgerschap, maar een dynamisch. En dat Dynamisch-Indonesisch Vrije Burgerschap meent een mandaat te hebben, n.l. dat dat wat men doet en laat, Indonesisch gerechtvaardigd is, zo ver de constitutie en andere staatsbepalingen het goed dan wel mogelijk achten.

Tot nu toe heb ik nooit overtredingen en misdaden begaan, ben ik nooit voor het gerechtshof geroepen en heeft het Gerecht nooit mijn schuld bewezen. Dus heb ik geen ‘culturele en politieke schuld’.

Gedurende de laatste veertien jaar heb ik praktisch geen Indonesisch literair boek gelezen. Dus heb ik geen klaar en helder beeld van de huidige Indonesische literatuur. Eens, zo'n twee jaar geleden, ben ik een boek van een van de vooraanstaande, contemporaine schrijvers tegengekomen. De kardinale kwestie is, dat dat werk mij geestelijk niet rijper kan maken; ik kon het maar tot bladzijde 10 doorploeteren. Tussen haakjes: het genoemde boek was bekend in een bepaalde periode.

Ik ben van mening dat in overeenstemming met de nog steeds wordende natie van de Indonesische schrijver wordt geëist, een nationale daad te vervullen, de nationale cultuur te verrijken en anderen tot het besef te brengen, dat ze Indonesische cultuurdragers moeten worden.

Van de aanvang af heb ik een afkeer gehad van de Indonesische cosmopolitische literatuur. Het Indonesische subjektieve nationaal-gevoel mag niet uitblussen, omdat dit gevoel juist ons enige kapitaal is en de kracht vormt om als een natie, een waardige natie, geboren te worden. Het is een kwestie van houding.

Mijn gevangenschap en verbanning vormen tesamen een lange periode van reflektie en overpeinzingen. Mijn laatste ervaringen zijn zuiver nationaal van aard, niet individueel. Wat Indonesië mij kan aanbevelen, zal ik aannemen en van hieruit zal ik mij hoger optrekken. En ik hoop, ja, zelfs bid, dat niemand meer mijn ervaringen zal moeten ondervinden en dat zulke botte ervaringen nooit meer iemand in onze wereld zullen worden aangedaan. Onze ouders hoopten en baden dat hun kinderen gelukkig en voorspoedig zouden leven, niet dat ze elkaar zouden afmaken. Van deze veertien jaren van nood kan iedereen een deugd maken. In deze nood had ik de kans om het nonformele Indonesië te leren kennen. De reakties en de dromen van een samenleving op het diepste punt van het dal des levens, en zo te leren de mensheid naar houding en daad te eerbiedigen. Het besef dat ik deze veertien jaren heb kunnen overleven, geeft mij de kracht en de hoop om nog veel meer te kunnen doen. Dat het verlichte mensdom, de mensheid, mij en ons niet aan mijn en ons lot zal overlaten, daarvoor ben ik en zijn wij dankbaar uit het diepst van mijn en ons hart.

Als u mij vraagt hoe ik mijn toekomst zie, kan ik een simpel antwoord geven: hoe ik behandeld ben geweest en wat ik ervaren heb, is voor mij van tijdelijke betekenis. Ik sta nog op mijn oude grond, de grond van de Garde Vijfenveertig, afkerig van elke inhoud en vorm van kolonialisme, van onderdrukking, waar dan ook uitgeoefend in deze kleiner geworden wereld. Waar ik nou sta, daar zal ook mijn toekomst zijn.'
Nu is zijn werk dan verboden.

Over dit verbod vertelde Toeti Heraty, gedurende de laatste Poetry International (juni 1981), ons het volgende:

'Ten eerste wil ik u vertellen dat ik *Bumi Manusia* een belangrijk boek vind. Het is boeiende literatuur, en als sociaal-historisch document, beschrijving van een periode die we achtergelaten hebben, en waar niet veel over geschreven is, is het van veel belang. Om die reden vind ik het zeker jammer dat het verboden is. Verder heb ik dan ook nog een opmerking over de figuren in het boek. Het is boeiend lezen en je wordt er door meegesleept. Je kunt je levendig de situatie voorstellen hoe 't toen was. Maar je vraagt je later pas af: Was dat zo? Zijn deze mensen inderdaad mogelijk zoals het beschreven wordt? Ik weet niet meer wat er in de krant heeft gestaan. Wat er officieel naar voren is gebracht tot het verbod ervan.

Ik herinner me nog wel dat er eerst een voorlopig verbod was van het ministerie van kunsten en wetenschappen. Maar dat is niet de instantie die eigenlijk een leesverbod mag uitgeven. Daarom is men gewoon doorgegaan met het verkopen en drukken van de boeken.

Toen kwam het tweede deel erbij, in twee drukken. En nu pas, vrij recent is dan van de Katjatsan Agung het gehele verbod uitgekomen.

Wel kan ik zeggen dat het misschien iets te maken heeft met de verkiezingen van volgend jaar. (mei 1982) En zoals in elk land stijgt de temperatuur zodra men aan de verkiezingen komt. Nu kun je zeggen, wat is de relevantie van het boek met deze verkiezingen. Dan meen ik dat er ooit genoemd werd: ‘Dat boek benadrukt teveel de klassenstrijd.’ En dan misschien ook nog in een marxistische kontekst. Wij hebben de gebeurtenissen in 1965 heel traumatisch ondergaan. Men wil daarom niet vlak voor de verkiezingen herinnerd worden aan deze traumatische momenten door het lezen van deze boeken. Zo zal dat kunnen zijn. Wat ik ook nog opgevangen heb is: Het eerste boek heeft als titel *Bumi Manusia.* Nu is het zo, hier in Nederland en in Europa zou je om ethische redenen links moeten zijn. Bij ons in Indonesië zou je zeggen: ben je ethisch, dan ben je religieus. Je moet het toch wel kunnen relativeren wat links zijn in Nederland betekent en wat links in Indonesië betekent. Links in een welvaartsstaat betekent: sociaal geëngageerd, ook medeleven met de mensen die buiten de welvaart vallen. Dat is dan een beroep doen op je gemeenschapszin, een beroep op medegevoel voor mensen. Maar bij ons hebben we kultureel deze basis al zonder links te zijn. We hebben een grote gemeenschapszin, zelfs te groot, zodat men zegt dat men geen privacy meer heeft. Individueel of individualistisch zijn klinkt als een soort aantijging.

Dat bedoel ik met dat je relativeren moet. Waar men hier links is omdat men ethisch is, daar ligt het weer anders.

Daar zou je kunnen zeggen: *Bumi Manusia*, de wereld van de mens? Waarom is de aarde van de mens? De aarde is door God geschapen. De aarde is van God.

Vergeet niet, bij ons is ethisch zijn, religieus zijn.’

Toeti Heraty Noerhadi is docente filosofie aan de universiteit van Jakarta. Ze promoveerde in 1979 op een dissertatie die tot titel had: *Ik in de kultuur.*

Tot nu toe publiceerde zij slechts één bundel poëzie: *Sajak-sajak 33* (Gedichten 33), die in 1973 verscheen.

Een andere bundel, *Dunia Nyata* (De Echte Wereld) die gedichten bevat uit de periode 1966-1969 is nog niet verschenen. Wel is een aantal gedichten, niet alleen uit beide genoemde bundels, vertaald in het Engels, Frans en Japans. Vier van haar gedichten staan in een Nederlandse vertaling in de bundel *Ik wil nog duizend jaar leven* uit de Poetry International Serie. (zie bibliografie)

In 1979 stelde Toeti Heraty onder de Titel *A Taste of Betel and Lime*, ondertitel *An Anthology of poetry by Women*, een bundel samen waarin werk te lezen is van 19 dichters.[1.] In deze bundel wordt aandacht besteed aan de schrijfster S. Rukiah.

S. Rukiah Kertapati behoort qua leeftijd tot de Garde 45. Oorspronkelijk was zij lerares, maar naderhand richtte zij zich meer en meer op het schrijven van proza en van poëzie. In het begin van de jaren vijftig werd zij redaktie-secretaresse van Pudjangga Baru waarin zij ook ‘Kedjatuhan dan Hati’ (De val van het hart) publiceerde (1950) alsmede een aantal gedichten en verhalen onder de titel ‘Tandus’ (1952).

In Tandus staat het gedicht ‘Satu Bunga’; Eén Bloem.

Een Bloem

Het seizoen der bloemen is voorbij
bloembladeren zijn nu verdwenen
en stengels
die zijn uitgestrooid
smachten naar een vroege ochtendregen.

Het seizoen der bloemen is voorbij
maar in mijn hand
rest één bloem
in twee kleuren
vlammend rood en wit zo zuiver als liefde

Andere bloemen zijn gevallen
lichamen die naar het graf gedragen moeten worden

maar mijn bloem is er nog
losgeraakt van zijn wortels
wachtend op de regen
voordat zijn schitterende kleuren vervagen

Maar zoals de mens
die niet makkelijk vaarwel zegt tegen de dag
zo wil deze bloem niet sterven
en zou hij sterven...
ik zal al mijn kleur verliezen.

In een droog seizoen als dit
daar rest in mijn hand
één bloem
in twee kleuren:

bescherm haar
tegen overheersing door de zon!

uit: *A taste of betel and lime*
Vertaling: O.d.w.

Met ‘één bloem in twee kleuren’ wordt hier bedoeld de staat Indonesia; de kleuren van de Indonesische vlag zijn rood en wit. Haar verhalen en gedichten werden aanleiding tot haar arrestatie in 1965 en jarenlange gevangenschap en deportatie. Eenmaal vrijgelaten trok zij in bij een zuster, bij wie zij nu als babu het huishouden verzorgt. Van haar periode als schrijfster wil zij niets meer weten. Vrienden in Nederland zowel als in Indonesië proberen haar weer aan het schrijven te krijgen en vanuit Nederland gaf men ons geld om in Indonesië een typmachine voor haar te kopen.

S. Rukiah wilde ons echter niet ontmoeten en onze kontakten met haar verliepen via een dochter. Wel zocht zij een aantal van haar favoriete, door haar zelf geschreven gedichten uit, die wij, door haar dochter voorgedragen, op band hebben opgenomen, in de dierentuin in Jakarta.

De reden dat we in de dierentuin opnamen was tweeledig: het is zo ongeveer de enige rustige plaats in Jakarta én er zijn geen militairen!

Behalve met de dochter van S. Rukiah maakten we deze opnamen met Hersri Setiawan.

Van 1955 tot 1960 was Hersri redakteur van twee studentenweekbladen, Gajamada en Gama en hij schreef literair werk. Daarnaast schreef hij hoorspelen voor de Indonesische radio. Hij publiceerde veel in verschillende bladen.

Hersri Setiawan

Van 1960 tot 1965 was hij de vertegenwoordiger van de Indonesische Nationale Schrijversorganisatie bij het Afro-Aziatisch Schrijvers Bureau in Colombo.
Daar schreef hij het volgende:

Een nacht op Buru

De vroege maan op de late avond
beloert mij vanachter de barak
'klaag, klaag, jij daar met je stokkende adem
huil, huil, jij daar met je samengeperste borst'
        ook al is het waar dat de lucht geen sterren telt,
        grauw en betrokken is, de dageraad komt toch.

De vroege maan op de late avond
onderzoekt mij vanachter de barak
'ben jij niet dezelfde als vroeger
terwijl ik niet altijd dezelfde ben'
        in dit leven schuilen resten van hoop
        maar schreeuw je ellende niet van de daken
        want de wereld wordt er niet door wakker
                geschud
        ze draait zich niet om.

De vroege maan op de late avond
martelt mij vanachter de barak
een half leven leid ik en dat is nog vervuld van leed
maar het is slechts een fraktie van de lange geschiedenis
            van mijn voorouders.

(Vertaling: Artien Utrecht/W.v.R.)

Toen Hersri na drie jaar Salembagevangenis in Jakarta en zeven jaar ballingschap op het concentratiekamp-eiland Buru werd vrijgelaten, begon hij in Jakarta een vertaalbureau. Hij vertaalde o.a. Ibsen in het Indonesisch.

Sinds twee jaar schrijft hij op free-lance-basis ook weer artikelen voor dagbladen. Hij doet dit voorzichtig. De onderwerpen waarover hij schrijft, zijn over het algemeen, politiek gezien, onschuldig van aard.

Daarnaast schrijft hij onder pseudoniem volkssprookjes.

Het in Nederland verschijnende blad Indonesia Feiten en Meningen plaatste drie maal een artikel van Hersri Setiawan; In het september- en novembernummer van 1980 een artikel in twee delen over vrouwenarbeid in textielfabrieken onder de titel 'Bericht voor Kartini', en in mei 1981 een artikel over zijn kampervaringen.

In 1979, Het Jaar van het Kind, deed hij mee aan een door de Unicef uitgeschreven prijsvraag: Het Beste Boek over de Jeugd. Hij schreef voor deze prijsvraag het boek *Growing up on Buru.* Hij won en werd onderscheiden.

Growing up on Buru omvat zijn observaties van de op Buru opgroeiende jeugd: de kinderen der autochtonen én de kinderen van de *Tapols* (politieke gevangenen) die zo fortuinlijk waren dat zij hun gezinnen mochten laten overkomen op voorwaarde dat deze Tapols zich blijvend op Buru zouden vestigen. In totaal betrof het hier zo'n duizend van de twaalfduizend gedeporteerden.

Het boek is helaas nooit in het buitenland verschenen, wel verscheen het in de Engelse editie van *Prisma* in Jakarta. Door deze hoge Unicef-onderscheiding konden de autoriteiten niet meer om hem heen en daardoor werd Hersri Setiawan de eerste Ex-Tapol die voor de Indonesische televisie werd geïnterviewd.

Behalve in de dierentuin maakten we met Hersri ook opnamen op het strand van Ancol, het blanke-mans-uitgaanscentrum van Jakarta. Bij deze opnamen waren ook aanwezig Rivai Apin en Yubar Ayub.

Rivai Apin werkte zeer nauw samen met de reeds lang overleden auteur Chairil Anwar. Van 1950 tot 1965 verzorgde hij voor de Lembaga Kebudajaan, een linkse letterkundige organisatie, Zaman Baru (Nieuw Tijdperk). Daarvoor heeft hij tot eind 1979 vastgezeten op Buru.

Rivai Apin, 1981
Rivai behoorde tot de Angkatan 45 (Garde 45) en legde in die tijd zijn nationalistische gevoelens vast in het gedicht Vrijheid!

Vrijheid

Op het geruis van de muur die ik sloopte
Sta ik op mijn witte paard, vol kracht en overwinning
Voor mij spreidt zich veld en heuvel
Met hemelboog die me naar ruimte doet hongeren

Dan geeft mijn borst ruimte
Aan mijn hart dat bonzend slaat
Bloed voortstuwt dat het fel-dof doet kloppen
Het bloed van mijn paard zelfs verwildert mee en
hij trappelt van woede

Dan gooi ik alles los en wij rennen snuivend naar de
stranden

uit: *Ik wil nog duizend jaar leven*
Vertaling: Linde Voûte

Rivai Apin lijdt onder de repressie op literatoren in het algemeen in het huidige Indonesië. Daarnaast lijdt hij tevens onder de gevolgen van zijn detentie die Pramudya Ananta Tur in het begin van dit artikel ook al aanstipte.

Beide belemmeringen in het opbouwen van een nieuw bestaan als schrijver/dichter verwoordt Rivai als volgt: ‘Ik kan alleen maar zeggen dat ik gedurende de veertien jaar van mijn gevangenschap niet heb geschreven en daarom denk ik, dat ik opnieuw zal moeten leren schrijven.

Daarmee bedoel ik niet het schrijven zoals vroeger, maar het schrijven in de taal van nu. Als ik spreek in mijn eigen taal, de taal die ík alleen begrijp, dan heeft het geen zin om te schrijven. Ik wíl natuurlijk graag schrijven, maar ik word belemmerd door de problemen die ik in mijn werk aan de orde wil stellen.

Dat zijn de mensenrechten, de burgerrechten, de politieke rechten. Ik heb geleerd dat deze rechten in onze groeiende maatschappij nogal problematisch zijn.

Dat feit regelt mijn leven en tast mijn doen en laten aan.’ Eenmaal vrijgelaten en teruggekeerd in Jakarta zag Rivai zich geplaatst in een politiek, maatschappelijk en literair isolement. Tot juli 1980 heeft hij niet geschreven. Na ons vertrek schreef hij het gedicht ‘Jakarta’, dat werd gepubliceerd in Indonesia Feiten en Meningen, maart 1981.

Jakarta

De eeuwig zinderende hitte wurgt langzaamaan Jakarta
Is het niet de hoogste tijd het eindstation te verlaten
Buiten de omheining vermengt zich het geschreeuw van
calo's[1.] met het geraas van motoren
Maar daarbinnen klinkt het bonkend protest van
bedelaarsstaven hoe langer hoe duidelijker door
Vannacht nog op Pengangsaan[2.] stond de vrijheidszuil
te trillen op haar fundamenten; houdt zij nog stand
Maar toen de kortsluiting van elektries licht voorbij was,
stond zij weer recht overeind
De betjabestuurder[3.] drinkt nog altijd zijn
kruiden-kracht-drank,
Op het mollige wangetje van mijn kleinkind springt een
zwarte vlek van spatten uit de afvalpoel
Het hart is een woestenij. Wat zou er een aardbeving
kunnen ontketenen,
Onderaards is al het gerommel verstomd en er is niets
meer dat nog waakt
En in de zwarte kavelingen tussen de opgeschoten
grenspalen, waar nog steeds niets is gebouwd
Krioelt het van schorpioenen als namen op een zwarte
lijst.
De Ciliwung[4.] stuwt onafgebroken de mest voort, zonder
haar ware kleur te verliezen
Zij voert rimpels en schaduwen af en doet de onstuimige
jeugd wederkeren
Al in de tijd van Thamrin[5.] neuriede ze mee. Hoe was het
toen vijftien jaar geleden,
Ach mijn lief kleinkind, wat hebben we ervan gemaakt?
Zoveel hebben we nu moeten opofferen, het speelt
allemaal geen rol meer,
Het is weer als in de koloniale dagen, toen de
krottenkinderen buiten op hun hurken naar de
feesten van de heersers keken,
Daarmee is het scherm gevallen. De horizon is afgesneden.
De felle lampen verdoezelen afstanden met hun
verblindend licht,
In de doodsnacht van Kebayan[6.] werden velen geveld,
Begeleid door het daverende gelach van Buto[7.], dat door
de liften van verdieping tot verdieping weerklinkt
Vanuit de drassige sawahgrond van zes kavelingen in
Pulo Gadung
Staren de ogen van kinderen van de mestvaalt: nog
steeds dezelfde doodsdreiging in het gezicht.

Yubar Ayub, eveneens Ex-Tapol, was literatuurcriticus en schrijver van toneelstukken.

Hij vult Rivai Apin aan wanneer hij zegt: ‘Het Indonesisch is, als nationaal bezit een nieuwe taal. Derhalve is ook de Indonesische literatuur een nationaal bezit. Van die moderne Indonesische literatuur zijn mensenrechten en democratie van levensbelang. Een gedicht dat over deze onderwerpen gaat, zou de hoeksteen van onze literatuur moeten zijn.

Tot de moderne literatuur behoren echter ook auteurs als Hatta, Sukarno, Tan Malaka en Kartini en daarnaast ook Du Perron en Multatuli. Weliswaar hebben zij zich niet uitgedrukt in de Indonesische taal, maar zij werkten wel vanuit een Indonesische idee.

Politiek was allang voor de contemporaine Indonesische literatuur een gids om op te bouwen. Met politiek bedoel ik hier niet zoiets als het behoren tot een partij maar iets dat als bron van inspiratie dient voor het volk.

De noodzaak van democratie en respekt voor mensenrechten voor de moderne Indonesische Literatuur is niet los te denken van onze strijd voor onafhankelijkheid.

Helaas staat, door de omstandigheden, de literatuur van vandaag ver weg van deze beginselen.

Onze literatuur verkeert nu in een moeilijke positie. De maker van de échte, nieuwe literatuur is een voor zijn onafhankelijkheid vechtend volk en een volk dat strijdt voor de z.g. rechten van de mens; voor de eenheid en de democratie. Het volk is de eigenlijke schrijver van de literatuur en niet de dichter of schrijver alleen. Die volbrengen in feite alleen maar de Indonesische taal. De intellektuelen creëren de grammatica en de vorm van de subtiele, artistieke Indonesische taal. Dat maakt dat de Indonesische literatuur het bezit is van een nieuwe Indonesische cultuur. De eigenaar van die literatuur en cultuur is het volk.

In de kapitalistische wereld is de vraag: ‘Wie is de eigenaar?’ een groot probleem en dit dringt ook het gebied van de cultuur binnen. Wij zitten dus met de vraag: ‘Wie is de eigenaar van de moderne Indonesische literatuur?’ Het komt mij voor dat een aantal schrijvers en dichters de mening is toegedaan dat onze moderne literatuur op zichzelf staat. Dat is er de oorzaak van dat er veel gedichten en verhalen verschijnen die niets te maken hebben met de realiteit van het volk en zeker niet met die van de arbeidersklasse. Als resultaat daarvan zien we dat de Indonesische literatuur zich voordoet als een eiland, geïsoleerd van de nationale communicatie. Onze literatuur leeft als op een ivoren toren.

Dit zijn mijn meest indringende observaties geweest sinds mijn vrijlating. Auteurs zouden meer moeten vertellen over het échte Indonesië; hoe de mensen moeten lijden en wat ze moeten dragen. Als ze op die manier zouden schrijven, zou het volk hun werk gebruiken als was het van hen. Nu gebeurt dat niet. Ik denk dat het daarom is, dat Gunawan Mohamed van Horizon Magazine praat over de onbelangrijke rol van de moderne Indonesische literatuur. Ik durf te zeggen dat niemand tevreden is met de literatuur van nu. Die literatuur loopt weg van deze rumoerige tijd van technocratie en gevaar.

Er is nog een vraag van belang voor onze poëzie: ‘Voor wie maken we een gedicht?’. Als gedichten geschreven worden voor de elite, dan is er natuurlijk geen plaats voor poëzie die betrokken is op het volk. Maar als poëzie bedoeld is voor de jeugd en voor de studenten, dan ligt dat anders. Die groepen vragen n.l. om de energie die van dat gedicht uitstraalt. Het moet de kracht van het leven uitbeelden. Dát verlangen jongeren en studenten vandaag de dag van een gedicht. Op dit moment is onze literatuur elitair.’ Marianne Katoppo is dezelfde mening toegedaan. Tijdens één van onze gesprekken zei ze daarover:

> Ik vind eigenlijk dat de Indonesische literatuur op het ogenblik te weinig representatief is omdat die literatuur op een bepaald niveau, via een bepaalde invalshoek en vanuit een bepaalde positie geschreven wordt. Ik kan zo gauw niet op de naam van een schrijver, laat staan een schrijfster, komen, die niet in tamelijk goede doen is. Dat vind ik jammer. Daardoor is de literatuur bezig een commodity te worden zoals ook het onderwijs al bezig is te doen. Boeken zijn erg duur. Een boek kost al gauw 2000 à 3000 rupiah (circa 10 gulden), terwijl men meestal niet meer dan 10.000 rupiah per maand verdient.

Marianne Katoppo verdeelt haar tijd tussen het uitoefenen van haar oorspronkelijke beroep, theologe, en schrijven. Ze werkt als journaliste voor verschillende bladen, schrijft novellen, waarvan er één onderscheiden is en ze is als redaktrice verbonden aan de uitgeverij Mutiara. Ze heeft verschillende boeken geschreven waarvan *Anggrek tak pernah berdusta* en *Compassionate and Free*[2.] de twee bekendste zijn.

Marianne legt een relatie tussen het auteur zijn en de vorming die men gehad heeft wanneer zij zegt: ‘Literatuur is bezig een commodity te worden zoals ook het onderwijs al bezig is te doen.’

Over dit onderwerp heeft zij een aantal artikelen gepubliceerd die zij toelicht:

> Voor een plaats op de katholieke lagere school moet men 100.000 rupiah betalen en dat is dan pas de lágere school. Voor een plaats op een gouvernementsschool die een zekere naam geniet of voor een plaats op het hoger onderwijs moet men een paar honderdduizend rupiah betalen, alleen om je kind geplaatst te krijgen. Dit maakt het studeren voor de meeste mensen onmogelijk. Er wordt wel gesuggereerd dat er in vergelijking tot de voorgaande jaren steeds meer kinderen naar school gaan. Er wordt dan geen rekening gehouden met de bevolkingsgroei en met het feit dat er vaak meer kinderen uit één familie studeren. Een goede scholing is alleen weggelegd voor de elite.

De voordrachtskunstenaar en dichter Rendra illustreert de woorden van Marianne Katoppo door middel van het gedicht: ‘Vers van de middelbare school!’

Vers van de middelbare school

Leerlingen die de kittelaar van hun lerares bevingeren.
Hoe is dat mogelijk?
Dat is mogelijk,
omdat nergens meer normen bestaan.
Alles mag. Niets mag.
Het hangt van het weer af.
Het hangt van de bui van de koning af.
Het hangt van de klauwen van de adelaar af, al naar hij
woorden uitvaardigt.

De lerares heeft een Japanse bromfiets nodig.
De lerares wil vermaak en elektrisch licht.
De lerares wil dat het dak van haar huis niet lekt,
en ze wil ook de zekerheid van kalmerende pillen,
tonikums en pupillen die de dokter voorschrijft.
Dus zegt ze
tegen de ouders van haar leerlingen:
‘wij kunnen de toestand veranderen.
de kinderen zullen straks overgaan
ze zullen bewondering wekken bij de buren,
en jullie niet trots op ze zijn bij hun grootouders,
het is alleen een kwestie van samenwerking tussen ons.
mijn werk mag niet stagneren,
omdat mijn dak lekt.’

En alle papas zijn zeer tevreden,
ze schudden lang de hand van de lerares,
terwijl ze er geld in achterlaten,
en in het voorbijgaan,
in een sfeer van vriendschap,
beroeren ze haar borsten met ellebogen.

Zo gaat dat en de leerlingen zien dat alles stiekum.
Dit zijn de lessen over ‘besprekingen’,
‘minnelijk overleg’ en relaxed leven.

De lerares zegt:
‘de vooruitgang zal vlot verlopen.
we moeten de industriële machine beheersen
wij moeten vooruitgaan zoals Duitsland,
Japan en Amerika.
kom aan, haal je logaritmetafels voor de dag.’

De leerlingen lachen.
Ze beheersen de techniek van overleg.
Zijn experts in het lobbyen.
Verstaan de tekenen van de tijd.
Volgen handig de toestand.
Ze zitten in de kantine,
drinken hun citroenlimonade,
en vermijden een geschiedenisrepetitie.
Ze vallen in slaap op de schoolbanken,
die ze even duur betaald hebben
als hotelkamers.
De school is een samenleving
die bepaald wordt door de mode,
geinspireerd door de vooruitgangsdroom van de reclames.
En wanneer de lerares zegt:
'haal de logaritmetafels voor de dag!'
Lachen de leerlingen.
En als zij vraagt: 'wat willen jullie dan?'
Lachen zij opnieuw.
En in een sfeer van vriendschap,
bevingeren de leerlingen hun lerares.
Yogya
22 juni 1974

uit: *Pamfletten van een dichter*

Andere belemmeringen die het zich ontwikkelen van literatuur afremmen zijn de repressie daarop en de pers-censuur. Marianne Katoppo verduidelijkt dit aan de hand van enkele voorbeelden. 'Eind vorige maand waren er relletjes in Midden-Java, niet zozeer gericht tegen de Chinezen, al ontaardde het daarin. Het was meer gericht tegen het bezit, tegen de rijken. Wij wisten er niet zoveel van af, want er stond niets in de krant.

Ik kwam zelf net terug uit Singapore, en het eerste wat ik hoorde toen ik uit het vliegtuig stapte, was, dat de situatie erg gespannen was. Je zag in de winkelbuurten gewapende mannen en onze papieren werden gecontroleerd.

Later was ik drie dagen in Yogyakarta en toen ik weer terug keerde naar Jakarta kreeg ik in het vliegtuig een krant, waarin ik las dat de Press-Council een verklaring had uitgegeven waarin ze de regering verzocht, om kommentaar te leveren of om officiele uitspraken te doen over de situatie in Midden-Java. Over de incidenten daar, want er werd zoveel beweerd en er waren zoveel wilde geruchten dat het niet bevorderlijk was voor de gemoedsrust en de vrede.

Maar het leukste was nog: wát voor een incidenten, niemand had er officieel iets van vernomen.

Er was wel een leuke kop in één van de grote kranten: 'minister Zo-en-zo is naar Midden-Java gegaan' en daaronder: 'Om de prijzen van de groente te kontroleren.'

Marianne Katoppo, 1981

Dat is een manier waarop schrijvers en journalisten zich uitdrukken, maar ik vraag me af hoe het overkomt op de gewone bevolking.

In zo'n situatie kun je als schrijver meemaken dat je wel drie of vier keer moet denken wat je op papier zet, en als je het op papier hebt gezet dat je jezelf afvraagt: ‘Hoe komt het over?’ Je loopt altijd het gevaar dat het wordt overdreven of verkeerd wordt opgevat.

Het kan voorkomen dat iemand een telefoontje krijgt en dan wordt die persoon er op opmerkzaam gemaakt ‘dat bepaalde incidenten of artikelen alleen maar begrijpelijk zijn voor een kleine kring en het is dan ook niet juist om het zomaar in de krant te plaatsen waarin jan-en-alleman het zo kan lezen.

't Telefoonministerie zegt gewoon: ‘Het is beter, WIJ vinden het beter, dat je het niet plaatst’.

Ook hierover schreef Renda een gedicht.

Vers van de ogen

Er zijn luidruchtige stemmen ondergronds
er zijn rumoerige stemmen bovengronds
er zijn verwarde woorden tussen de huizen
er is onduidelijk geschrei in de rijstvelden.
En, kijk, hier achter mij
zijn boze militairen.

Wat is er toch aan de hand? Ik weet het niet.

Ik zie vuurflitsen opvlammen
ik zie tekenen.
Maar het is allemaal onduidelijk van betekenis.
Gezichten vol ellende, die niets kunnen zeggen
verwarren mijn blik.

Wat is er toch aan de hand? Ik weet het niet.

Wat ik hoor en zie
geeft mij een benauwd gevoel,
maakt mij onrustig.
Dit alles gebeurt omdat wat er gebeurt gebeurt zonder
dat ik weet dat het gebeurt.
Ik weet het niet; jullie weten het niet.
Niemand weet het.

Hoe zouden wij het weten,

als de kranten onder de druk van de censor staan,
en de vrije spreekgestoelten onder controle.

De kranten zijn de verlengstukken van onze ogen.
Maar nu zijn ze vervangen door officiële ogen.
Wij zien niet meer de veelsoortige werkelijkheid.
Wij krijgen alleen een modelbeeld van de toestand,
dat in elkaar genaaid is door officiële kleermakers.

De ogen van het volk zijn uitgetrokken,
het volk tast in den blinde, tenmidden van geruchten,
de ogen van de regering worden ook door rampen
bedreigd.
De ogen van de regering dragen een zwarte bril.
Ze zijn vervreemd, achter de tafels van de macht.
De ware ogen van de regering
zijn vervangen door spionneogen.

De rijen spionnen kosten een massa geld.
Eten veel.
Zijn moeilijk onder controle te houden,
terwijl hun rapporten
doen denken aan de visie van karrepaarden,
met oogkleppen op.

In deze blikverduistering
wordt iedereen steeds bozer.
Het volk boos, de regering boos.
Iedereen boos, omdat ze geen ogen meer hebben.
Alle ogen worden gesaboteerd.
de enige ogen die nu nog vrij rondkijken zijn
spionneogen.

uit: *Pamfletten van een dichter*

Sitor Situmorang (57) behoort tot de categorie auteurs die onder de repressie nog het meest lijden. Met *Pramudya Ananta Tur* kwam hij door zijn vergaande aversie tegen het kolonialisme in moeilijkheden met de Hollanders, die hem opsloten. Die aversie geldt evenzeer het neo-kolonialisme, wat hem deportatie naar Buru opleverde.

Nu, als Ex-Tapol, staat hij aan dezelfde repressie bloot, waaraan Marianne Katoppo en Rendra staan, die geen Ex-Tapol zijn. Sitor Situmorang plaatst die repressie in een historisch kader, wanneer hij de ontwikkeling van de moderne Indonesische literatuur schetst aan de hand van zijn eigen levensloop.

‘Wij plaatsen de geboorte van de Indonesische literatuur in de jaren 20. D.w.z. de literatuur die gebruik maakt van het Hoog-Maleis, (Melayu Riau).[3.] In die tijd was het een politieke daad te schrijven in het Hoog-Maleis, dus uitdrukkelijk niet in het Nederlands, terwijl men geheel opgeleid werd met het Nederlands als voertaal. De schrijvende intelligentsia vatte haar werk edukatief op. Door in het Hoog-Maleis te schrijven, bevorderde zij een nationaal eenheidsgevoel om daardoor weer tot een nationale taal te komen. Daarnaast was haar thematiek edukatief. Zelfs moraliserend in de traditionele betekenis van het woord. De ambitie om literair aktief te zijn heb ik al sinds de eerste jaren van de middelbare school. Dat kwam vooral omdat ik in de bibliotheek van mijn broer de *Max Havelaar* van Multatuli aantrof. Dat deed me heel wat. Het was mijn eerste echte literaire ervaring. In de hogere klassen, ik was toen ongeveer achttien jaar, las ik graag het kulturele maandblad dat Pudjangga Baru, de nieuwe dichter, heette, en in Batavia werd uitgegeven door een groep nationalistische intellectuelen. Zij schreven in het Maleis en konden in dat maandblad publiceren. Voor mij was het als het ware een voorbereidende vorming.

Dan heb je de Japanse bezetting van Indonesië, wat een einde maakt aan de Hollandse overheersing. Dat betekende ook het einde van de Hollandse opvoeding. Ik zat toen op de middelbare school en behoorde zo'n beetje tot de laatste generatie Indonesiërs die een volledige middelbare schoolopleiding in het Hollands heeft gevolgd. In de jaren '40-'42, toen de oorlog in Europa al zo'n twee jaar aan de gang was, zaten wij als middelbare scholieren in een situatie dat we al wel nationaal bewust waren, maar een opleiding en opvoeding in het Nederlands kregen. Daar begint al een soort dubbelspoor: intellectueel denk je in het Hollands, emotioneel voel je je een Indonesiër, die in het Maleis zou moeten schrijven. Toen de bezetting kwam moesten de Japanners wel, om praktische en politieke redenen, het Maleis tot nationale taal verheffen, omdat het Nederlands in elk geval weg moest. Dat nog los van de politieke implicaties. Daardoor volgde er een periode, waarin wij alles wat wij wilden uitdrukken voor een algemeen Indonesisch publiek, in het Maleis moesten doen. Dat kwam ons goed van pas. In die drieëneenhalf jaar Japanse bezetting werd het proces van popularisering van het Maleis onder het volk en onder de intellectuelen, waartoe ik mijzelf rekende, versneld. Dat was praktisch gesproken voor mij de inspiratie om schrijver/literator te worden.

Gedurende de revolutie was ik werkzaam als journalist, in verschillende plaatsen. In die tijd was iedereen van mijn leeftijd aktief: in 't leger of in een andere organisatie of jeugdbeweging. Ik heb zelf nooit deelgenomen aan het gewapende verzet, ik was alleen journalist voor een dagblad in Sumatra. Ik begon in een provincieplaatsje in Noord Sumatra, maar al gauw leefde ik een beetje nomadisch, in die zin dat ik woonde en werkte, in verschillende plaatsen over heel Sumatra en Java, naar gelang de situatie dat van mij verlangde.'

Schreef u in die tijd ook poëzie?

'Nee, maar iets later schreef ik mijn eerste twee gedichten. Het waren meer natuurimpressies in Yogya, waar ik toen gestationeerd was. Ik was toen vierentwintig jaar oud, dat herinner ik me nog goed.'

Sitor Situmorang, 1981

Na de revolutie wil Sitor geen journalistiek werk meer verrichten. Hij vindt de tijd rijp om een oud ideaal uit zijn middelbare school-tijd te verwezenlijken en naar het buitenland te gaan. Voor hem is het buitenland: Europa en in het bijzonder Nederland.

Eind 1949 legt hij in Batavia kontakt met andere jonge schrijvers die tijdens de revolutie met dezelfde dingen bezig waren geweest als hijzelf en die nu, net als Sitor, aan zichzelf wilden toekomen.

Hij komt nu ook in kontakt met Nederlanders en ontmoet een vertegenwoordiger van de toen pas opgerichte Stichting voor Culturele Samenwerking. Hij wordt uitgenodigd naar Amsterdam te komen.

Hij grijpt deze uitnodiging aan als een mogelijkheid om zichzelf te vormen en, zoals hij zegt 'de Europese cultuur te absorberen'. Hij verblijft achtereenvolgens twee jaar in Amsterdam en twee jaar in Parijs. In Amsterdam houdt hij zich bezig met literatuur en in Parijs met theater en film.

In Amsterdam komt hij in kontakt met Bert Schierbeek en Ed Hoomik, die een blijvende invloed zullen hebben op zijn ontwikkeling.

Na zijn terugkeer in Indonesië stort hij zich op zijn literaire werk. In 1953 verschijnt *Surat Kertas Hidjau* (Brieven op groen papier), in 1954 drie toneelstukken, gebundeld onder de titel *Djalan Mutiari* (Mutiariweg) en in 1955 verschijnen twee gedichtenbundels: *Dalam Sadjak* (Op Rijm) en *Wadjah Tak Bernama* (Anonieme Gezichten).

U heeft me verteld dat er in uw werk sprake is van een dubbelspoor. Kunt u dat uitleggen?

'Ja, ik bedoel met een dubbelspoor, dat mijn ontwikkeling op literair en politiek gebied los van elkaar staan. Ik was al aktief als schrijver voordat ik een politieke commitment had. In dit geval wil dat zeggen dat ik lid werd van de P.N.I., de nationalistische partij, in 1955'.

Sitor wordt steeds meer een aanhanger van President Sukarno en zijn Geleide Demokratie. In 1959 wordt Sitor de eerste voorzitter van Lembaga Kebudajaan Nasional (een kulturele organisatie, gelieerd met de Partai Nasional Indonesia) en vertegenwoordiger voor de kunstenaarswereld in het parlement. In 1962 verschijnt zijn bundel *Zaman Baru* (Nieuw Tijdperk), waaruit het volgende gedicht komt.

Alkimiah zaman

voor Amir Pasaribu

Imperialisme, dat wil zeggen: een vrije wereld
om te onderdrukken
om te plunderen
erger nog: een bloem op een vuilnisbelt!

Socialisme, dat wil zeggen: een wereld van vrijheid
om aan het werk te gaan
op te staan en te scheppen
mooier nog: een majaboom, rustend op aarde!

Imperialisme + socialisme = revolutie!

De wereld - imperialisme = een symfonie!

uit: *Zaman Baru*
Vertaling: O.d.w.

Over deze bundel, die mede aanleiding was tot Sitor's arrestatie en deportatie, zegt Sitor:

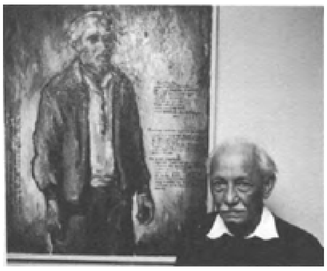
> Dat is één van mijn zovele gedichtenbundels die bij bepaalde lezingen nogal controversieel is bevonden vanwege de, wat ze dan noemen, ‘open ideologische inhoud’ ervan.
> Het is een poëtische reflectie van een zes weken durend bezoek aan China in 1961. Ik leidde toen een Indonesische schrijversdelegatie die was uitgenodigd door de Chinese schrijversbond.
> Het hoofdthema is enthousiasme over wat een volk kan doen ter verbetering van zijn eigen leven. Zoals ik dat toen, met al de moeilijkheden waarmee het kampt, heb gezien. Natuurlijk ook wel met een soort van vooropgestelde ideeën. Het is een soort politiek manifest.

In 1966 wordt Sitor gearresteerd op verdenking van subversieve activiteiten tegen het regime van Suharto, de Nieuwe Orde, en wordt begin 1975 weer op ‘vrije voeten’ gesteld. Kort na zijn vrijlating bezoekt hij Bali: ‘Voor mij was het een hernieuwde ontmoeting met wat ik dan eigenlijk aan eigen achtergrond heb, maar dan op Bali.

Ik kom uit Noord-Sumatra, en behoor tot de etnische groep die ze de Bataks noemen.

Bijna bij toeval heb ik, kort na mijn vrijlating uit politieke gevangenschap, de gelegenheid gehad Bali voor een vakantie te bezoeken. Eén van mijn verlangens in gevangenschap was: vrij te kunnen zwemmen aan een strand in de open natuur. Daar heb ik altijd naar verlangd. Dat was voor mij vrijheid. Maar toen ik daar was, trof ik een hele andere atmosfeer dan ik verwacht had. 't Toerisme was in volle gang. Vooral Kuta beach werd in die tijd bezocht door wat ze dan noemen low-budget-tourists, jonge mensen uit alle delen van de wereld, door de lokale mensen Hippies genoemd.

In mijn gevangenschap van 1966 tot 1975 kregen wij het minimale te horen over de ontwikkeling van de hippiecultuur. In 1976 trof ik hen daar bijna letterlijk op 't strand aan, zonder enige voorbereiding. Ik vroeg hen wat ze kwamen doen en waarom ze juist dáár waren. Ik was pardoes in een wereldje van zoekers terecht gekomen. Sommigen antwoordden simpelweg op mijn vraag: wij zoeken naar licht, ruimte, de zee.



Basuki Resobowo naast zijn aan Rendra opgedragen zelfportret, 1981

Uit die gesprekken is eigenlijk letterlijk dit gedicht ontstaan. Het is een geisoleerd geval, maar bij mij werkte het als een bevrijdende uitwerking na gevangeniservaringen.

Ik schreef de Bali-Aga in bussen en treinen terugkomende van Bali naar Jakarta. Bij aankomst in Jakarta, na een reis van twee dagen en twee nachten, was het helemaal klaar. Het was voor mij een soort wonder. Die ervaring was letterlijk een vertaling van mijn dromen.'

Bali aga

Liefste der eilanden
sinds ik je vergat
aan mijn rivieren van verbanning
in Babylon

Luister, vanaf dit ogenblik
op elke zevende dag
van elke maan
zal ik je bezoeken en
liggen aan je strand
en paren met je dageraad

zoals dat betaamt
aan de laatstgeborene van de dewa's
die zich reeds lang
hebben teruggetrokken
in mistige dooltochten
op de toppen van de bergen

Vanaf vandaag
zweer ik de heilige eed
van trouw
in deze apokalipitische chaos
tussen oost en west

Toon me de weg
naar de ravijnen van Bali
naar de hut van de kluizenaar
toon me de weg
naar de banjar
de bamboegewelven
de vervoerende architektuur
van de sawah-terrassen

Toon me de weg
de overhellende lijnen

van impressionistisch
balinees weefsel
de dronken lichtstralen
op de schouders van de vrouwen
het verschiet van demonen
en crematies
en gongvibraties
en hellingen van vulkanen

dan toon ik jou
de as van zwarte lava
van mijn heiligheid
in uiterste armoede
en dood
en de zeven zonnen
in de dorre vlakte
van de zinnen

aldus bid ik
tijdens de laatste terugkeer
op het moment van verlossing
bij het vuur van de verbranding
verbrandt het masker van de
tweeslachtigheid mee
tesamen met mijn lichaam
tot as

om daarmee mijn aangezicht
van onreinheid
te bedekken.

Vert: WvR/OdW

Als we gemakshalve de Indonesische literatuur in twee delen opsplitsen: een vrijblijvende en een geëngageerde literatuur is er dan op dit moment sprake van enige beweging binnen de geëngageerde literatuur?

‘Ja, zeker, die ontwikkeling is er behalve op het gebied van literatuur ook op het gebied van beeldende kunsten. De literatuur kan men het beste gepresenteerd voorstellen in de aktiviteiten van één van onze beste dichters: Rendra. Hij is daarbij naast dichter ook nog acteur, regisseur en voordrachtskunstenaar. De laatste twee à drie jaar draagt hij een soort van geëngageerde poëzie uit. Daarnaast bestaat er een groepje pop-muziek-komponisten, dat betekent in dit geval ook dat ze hun teksten zelf schrijven. Tekstschrijvers voor pop-muziek, dat is nog duidelijker sociaal geëngageerd. Ik kan u bijvoorbeeld drie namen noemen van de bekendsten: Leo Kristi, dat is een komponist-tekstschrijver die zelf ook zingt. Hij is daarbij dus ook voordrachtskunstenaar. Ebiet G. Ade is op het ogenblik een rage onder de jeugd, en Bram is zanger-musicus uit de kringen van Rendra. Bij deze drie reken ik hun aktiviteiten, die grenzen aan literaire aktviteiten, als voorbeelden van geëngageerdheid.’

Denkt u dat hun aktiviteiten zich verder kunnen ontplooien of dat ze bemoeilijkt worden door het feit dat de politieke touwtjes de laatste tijd weer wat aangetrokken worden, zoals we hier hebben kunnen lezen?

‘Daar kan ik geen voorspellingen over doen. Maar in de eerste plaats geloof ik dat dit soort aktiviteiten, uitgezonderd die van Rendra, niet dadelijk als politiek aangeduid worden. Ik geloof toch dat dit de marge blijft van de mogelijkheid tot ontwikkeling van aktiviteiten op dit gebied.

Dat heeft te maken met de sterke motivatie bij de jongere generatie van popmuziek-komponisten en tekstschrijvers.’

Van het werk van de hierboven genoemde Leo Kristi is de tekst van het volgende lied een voorbeeld:

Groeten uit het dorp

Als je morgen naar de stad gaat
geef haar mijn liefste groeten
zeg haar dan
dat de rijst al rijp is
de rijstmesjes flitsen over de velden
de wielen van de pelmachine
draaien rusteloos
dag en nacht
maar ze zijn niet van ons

Als je morgen naar de stad gaat
geef haar mijn liefste groeten
zeg haar dan
dat het suikerriet al rijp is
wit ziet het over de velden
de wielen van de lorry's draaien rusteloos
dag en nacht
maar ze zijn niet van ons

De kinderen kunnen al goed
de vrijheidsliederen zingen
zingen samen
in de bergen
de kinderen kunnen al goed
de vrijheidsliederen zingen
zingen samen

Het rijke land
dat ‘ons erfdeel’ heet
maar niet van ons is
land waar ik geboren ben
hier sta ik
hier dien ik
en sterf ik
in heilige liefde

Als je morgen naar de stad gaat
geef haar mijn liefste groeten
zeg haar dan
de rijst is al gaar
ik zal de hele dag wachten
laten wij samen eten
en praten
in de hut aan de rand van het dorp
in de hut aan de rand van het dorp
die niet van ons is.

(Vertaling: Ina Slamet)

Eén van de belangrijkste dichters van dit moment is Rendra (pseudoniem van Willibrordus Suréndra). Rendra is 46 jaar en komt uit Solo in midden-Java. In Solo gaat hij naar de katholieke lagere en later naar de katholieke middelbare school. Op zijn veertiende jaar schrijft hij voor zijn moeder, voor wie hij grote bewondering heeft, zijn eerste lyrische gedicht: ‘Tari Serempi’ (Dans van de Serempi).

Rendra, 1981

Van 1955 tot 1958 studeert hij Engels en Westerse Literatuur aan de Gadjah-Mada Universiteit in Yogyakarta, maar hij maakt zijn studie niet af.

Al gedurende zijn middelbare-schooltijd is hij zeer aktief in allerlei vormen van literatuur en toneel. Hij schrijft gedichten en toneelstukken, reciteert, regisseert en speelt toneel.

In 1961 richt hij in Yogyakarta een amateurtoneelgroep op die zowel zijn stukken als klassieke en moderne brengt. Ook schrijft Rendra, die dan nog signeert met W.S. Rendra (later zal hij het voorvoegsel W.S. weglaten vanwege zijn bekering tot de Islam) in het katholieke maandblad Basis. In dit culturele maandblad heeft hij een vaste column.

Toch is Rendra in die dagen nog vrij onbetekenend en hij heeft weinig invloed op de moderne Indonesische literatuur.

In 1964 vertrekt hij naar Amerika en studeert daar 3 jaar aan de Academy of Dramatic Art in New York.

Na zijn terugkeer in Indonesië richt hij met enkele vrienden het Bengkel Teater (Werkplaats Theater) op. Zijn Bengkel Teater beoogt in feite niets anders dan Indonesiërs te helpen tot zelfbewustzijn te komen.

Rendra heeft zich nooit aan willen sluiten bij enige, op politieke achtergrond gebaseerde, schrijvers- of culturele bond, zoals de Lekra, waartoe Pramudya Ananta Tur, Rivai Apin en vele andere schrijvers behoorden evenals de schilder Basuki Resobowo, of de Lembaga Kebudajaan Nasional waarbij Hersri Setiawan en Sitor Situmorang zich hadden aangesloten. Rendra zegt daarover:

> Ik ben me de laatste jaren steeds meer voor politiek gaan interesseren, maar mijn politieke opstelling is niet op enige partijdoctrine gebaseerd. Alleen op gezond verstand en op een gevoel van harmonie. Ik ben geen anarchist of communist. Dat denken in zulke categorieën en die hele verdeling in rechts en links zijn typisch westers.

(NRC - 12 juni '79).

De poëzie van Rendra is in Indonesië uitgegeven in vier bundels: *Ballada Orang Orang Tercinta* (Balladen van de beminde mensen) (1957), *Empat Kumpulan Sadjak* (Vier verzamelingen gedichten) (1964), *Sajak-Sajak Sepatu Tua* (Liederen van een oud paar schoenen) (1972) en *Blues Untuk Bonnie* (Blues voor Bonnie) in 1971.

In Amerika werd al zijn werk uitgegeven. In Nederland verscheen in 1979 Pamfletten van een Dichter. Ook in Duitsland en in Italië werd werk van Rendra uitgegeven.

Sinds 1972 zijn er in Indonesië geen gedichten van hem meer in boekvorm verschenen. Zijn openbare voordrachten worden sinds die tijd door de overheid bemoeilijkt. Tussen 1975 en 1977 mochten zijn toneelstukken niet worden gespeeld en in 1978 werd hij na een poëzievoordracht in het stadion van Jakarta gearresteerd voor 'ondervraging' en pas een half jaar later 'met een groot verlof' gezonden.

Rendra zegt hierover:

> Wat ik er vooral van heb geleerd is dat kunstenaars en intellektuelen nooit bang moeten zijn hun mond open te doen als ze menen dat er dingen fout zijn in hun land. Dat er in Indonesië op het ogenblik een hoop fout is, is overduidelijk. De beknotting van het recht op vrije meningsuiting is het ergst, maar ook sociaal-economisch deugt er veel niet. De kloof tussen arm en rijk is enorm.

(NRC-12 juni '79).

Uit *Pamfletten van een dichter* van Rendra: 'Aku Mendengar Suara'.

aku mendengar suara
jerit hewan yang terluka.
ada orang memanah rembulan.
ada anak burung terjatuh dari sarangnya.

orang orang harus dibangunkan.
kesaksian harus diberikan
agar kehidupan bisa terjaga.

Yogya, 1974

ik hoor een stem
de schreeuw van een gewond dier
men schiet met pijlen op de maan

er valt een jonge vogel uit zijn nest

de mensen moeten gewekt worden
er moet een getuigenis gegeven worden
dat het leven behoed kan blijven

Yogya, 1974

De schilder Basuki Resobowo maakte een zelfportret dat hij opdroeg aan Rendra. Op het schilderij staat de volgende tekst:

Mijn overtuiging

idealen kunnen niet weggevaagd worden
strijd kan niet worden gestopt
en er kan ook niet op worden gewacht
hoewel geklemd
tussen leven en dood
is er geen keuze
het volk strijdt verder
voor vrijheid en geluk

het individuele bewustzijn

(als kunstenaar en intellectueel)

- toewijding richt ik op de strijd voor democratie tegenover onrecht en gemonopoliseerd kapitaal
- waar ik ook ben en in wat voor situatie dan ook als iemand die geleerd heeft, ik voel dat het nodig is de strijd te beginnen voordat de massa-beweging ontstaat

wat ik inzie

- organisatie is het middel tot de strijd
- klasse-bewustzijn en gewapende strijd groeien
  dialektisch.
- communisme is niet sacraal, het is een bestaansvorm die securaal is, die recht en onderling geluk bevat en verspreide welvaart

ik heb dit geschilderd omdat ik me beschaamd en afgunstig voel tegenover W.S. Rendra

wij roepen dat kunst het volk dient, maar degene die consequent het werk van de ‘Lektra’ (organisatie van volkskultuur) voortzet is rendra, die niet bij de Lektra hoort.

Naschrift

In het rapport 1980 van Amnesty International staan de beperkingen en controle waaraan Ex-Tapols onderworpen zijn:

> Zij kunnen niet te werk gesteld worden in overheidsdienst en essentiële industrieën mogen niet candidaat staan bij verkiezingen, geen boeken of tijdschriften publiceren zonder voorafgaande toestemming, zijn gewaarschuwd dat ze ten alle tijde weer gearresteerd kunnen worden.

Het is niet onze bedoeling geweest ‘subversieve aktiviteiten’ te plegen. Op onze speurtocht naar geëngageerde schrijvers kwamen we terecht in een situatie waarin mensen werken of proberen te werken onder grote druk en spanning. Een belangrijk deel van de schrijvers bij wie we, sneeuwbal-effekt, terecht kwamen, was echter Ex-Tapol. De atmosfeer waarin kontakten en gesprekken tot stand kwamen, was benauwend. Een sfeer van wantrouwen, angst, trauma's. Wij begonnen ook ogen in onze rug te voelen.

Amnesty International maakt zich, terecht, ook zorgen over de lichamelijke gezondheid van de meeste Ex-Tapols. Van de mensen die wij ontmoetten leden er veel aan maagklachten, rugklachten, lever- en darmstoomissen, zenuwtrekken, verminderd gezichtsvermogen etc. De auteurs die geen Ex-Tapol zijn, leden weliswaar niet zozeer aan lichamelijke klachten, maar ook bij die kontakten was de angstige atmosfeer voelbaar. De dag voorafgaande aan de dag waarop wij een afspraak hadden met Rendra, vond er een reeks arrestaties plaats met een politieke achtergrond, waardoor hij had moeten onderduiken. Toen wij via via achter zijn onderduikadres gekomen waren en ons daar meldden, bleek hij alweer van adres te hebben moeten wisselen.

Hoewel op vele manieren en via vele kanalen grondig voorbereid op onze opdracht, is onze confrontatie met een regime dat een dergelijke repressie uitoefent op kunstenaars, en niet op kunstenaars alleen, van veel indringender en schokkender aard geweest dan we verwacht hadden.

Dat Nederlandse vrienden en bekenden in Nederland over dit onderwerp artikelen publiceren onder pseudoniem omdat ze bang zijn anders geen visum meer te krijgen waardoor zij hun vrienden in Indonesië niet meer kunnen bezoeken, is slechts een enkel symptoom van wat literatoren ginds moeten ondergaan.

Bibliografie

- A. Teeuw: *Modern Indonesian Literature I.*
  Martinus Nijhoff. 1979.

- Pramudya Ananta Tur: *Verloren*
  Leopold. 1979.

- Pramudya Ananta Tur: *Bericht uit Kebayoran*
  Leopold.

- Pramudya Ananta Tur: *Aarde der Mensen*
  Manus Amici, 1981.

- Rendra: *Pamfletten van een Dichter*
  Thomas & Eras. 1979.

- Umar Kayam: *Sri Sumarah*
  Thomas & Eras. 1980.

- Harry Aveling (samenstelling) *Ik wil nog duizend jaar leven. Negen moderne Indonesische dichters*
  Meulenhoff 1979. Poetry International, nr. 6.

- Harry Aveling (samenstelling) *Contemporary Indonesian Poetry Contemporary Indonesian Poetry*
  University of Queenland Press. 1975.
  Asian and Pacific Writing: nr. 5.

- J.J. Ras: *Javanese Literature since Independence*
  Nijhoff. 1979.

- Ernst Utrecht: *Indonesië's Nieuwe Orde. Ontbinding en neo-kolonisatie.*
  Van Gennep, Kritische Bibliotheek. 1970.

- Margaretha Ferguson: *Nu wonen daar andere mensen*
  Leopold.

Eindnoten:

1. Uitgegeven bij Pustaka Jaya, Jakarta, 1979, 232 pag.
1. Calo: een persoon die op basis van kommissie passagiers werft voor een openbaar vervoermiddel.
2. Pengangsaan: naam van de straat waar het monument van de proklamatie van de Republiek Indonesia staat.
3. Beca: fietstaxi.
4. Ciliwung: de rivier die door Jakarta stroomt.
5. Thamrin: één van de leiders van de nationale onafhankelijkheidsbeweging.
6. Kebayan: de Indonesiese Don Quichot
7. Buto: de reus van het kwaad in de Javaanse mythologie én naam waarmee in de koloniale tijd de Hollanders werden aangeduid
2. RISK-serie, World Council of Churches, 150 Route de Ferney, 1211 GENEVE 20, Zwitserland, 91 pag. 1979.
3. De eerste vaststelling om de Bahasa Indonesia, toen nog genoemd Bahasa Melayu, met latijnse letters te schrijven, geschiedde in 1901, gebaseerd op het concept van Ch.A. van Ophijsen. Het officiële schrift van de Maleise taal was n.l. het Arabische Schrift. Na het Bahasa Indonesia-congres I te Solo in 1938, waarin het vervolmaken van de spelling van het Bahasa Indonesia werd besproken, kwam in 1947 de vaststelling van ‘De Spelling van de Republiek’ of ook genoemd ‘De Spelling van Soewandi’, de toenmalige minister van Onderwijs, Opvoeding en Cultuur.

   Ook op het Bahasa Indonesia-congres II te Medan in 1954 werd besloten de spelling van Soewandi verder te vervolmaken. Het resultaat was het concept ‘De Vernieuwde Spelling’ die in 1957 klaar kwam en later gevolgd werd door het concept ‘De Spelling Melayu Indonesia’ *(Melindo*), die samengesteld was gezamenlijk door Indonesie en de Federatie Maleisië in het jaar 1959.

   Deze beide concepten werden nimmer gerealiseerd. In 1972 werd na langdurige en intensieve studie, ‘De Nieuwe Vervolmaakte Spelling’ van Soewandi ingevoerd.

Wiel Kusters

Over het verzinnen van een schrijver[*]

Enkele jaren geleden was er in België een man die zich van andere Belgen onderscheidde door de begeerte een record te vestigen op een onalledaags terrein. Hij wilde onder de grond liggen (als levende wel te verstaan!) en dat zó lang volhouden tot onsterfelijke roem zijn deel zou zijn geworden.

Wie wel eens iets van mij gelezen heeft, *Het mijnmuseum* bijvoorbeeld, kan zich misschien voorstellen dat ik zo'n man graag zou hebben verzonnen. Maar hij bestond. En als iemand bestaat, dan verzin je hem niet meer zo gauw. Ik moet bekennen dat ik deze Belg daarom wel eens naar een andere wereld heb gewenst. Dat is niet mooi van mij, maar het is wel mooi bedoeld. Want die andere wereld zou best een door mij verzonnen wereld mogen zijn.

Cees Nooteboom, die hier vanavond uw gast is, heeft over een hieraan verwante problematiek een mooie novelle geschreven: *Een lied van schijn en wezen.* Hierin vertelt hij over een schrijver die een verhaal schrijft, iets als een liefdesgeschiedenis uit de late negentiende eeuw. Nu is Nootebooms schrijver niet zomaar een schrijver, maar iemand die al schrijvende nadenkt; niet alleen over *wat* hij schrijft, maar ook over het feit *dat* hij schrijft. Een citaat.

> Er is iets onzegbaar treurigs aan schrijvers alleen in hun werkkamer. Vroeger of later in hun leven komt het moment waarop ze twijfelen aan wat ze doen. Het zou misschien ook vreemd zijn als het niet zo was. Naarmate iemand langer leeft, wordt de werkelijkheid opdringeriger, en tegelijkertijd minder interessant omdat er zoveel van is. Moet daar nu echt nog iets aan toegevoegd worden? Moet het verzonnene boven op het bestaande gestapeld worden alleen omdat iemand toen hij jong was en van wat men dan de werkelijkheid noemt nog weinig ervaren had, gewoon zelf maar wat pseudowerkelijkheid bedacht had en vervolgens door iedereen schrijver genoemd was?

U realiseert zich wel, dat deze vraag van heel wat ‘wezenlijker’ aard is dan de vraag die klem zittende, werkelijk vastgelopen schrijvers zich wel eens stellen: Waarom zou ik nog iets willen toevoegen aan al het moois en waardevols dat er, door de eeuwen heen, al geschreven is? Bij Nooteboom lezen we: ‘De vraag is alleen waarom iemand het zou doen, waarom er nog een verzonnen werkelijkheid aan de bestaande moet worden toegevoegd.’

Het gaat hier om de verhouding tussen realiteit en fictie, en dus niet om de relatie tussen al geschreven en nog te schrijven werken. Hoewel Nootebooms ‘probleem’ aangaande het schrijven misschien een wat esoterische en narcistische indruk maakt (‘Schrijven over schrijven: afschuwelijk toch’), getuigt het in wezen van een veel minder ijdele en egocentrische visie op het schrijven, dan die waarin literatuur het opneemt tegen literatuur.

Een voorbeeld van dit laatste levert Maarten 't Hart, wanneer hij in zijn dankwoord bij het in ontvangst nemen van de Jan Greshoffprijs 1978 op overigens niet ongeestige wijze constateert, dat de wereldliteratuur uit ongeveer 18.000 interessante romans, toneelstukken, gedichtenbundels, essays enzovoorts bestaat, dat dit een tot moedeloosheid strekkend getal kan zijn, en dat iemand aan wie de drang tot schrijven desondanks te machtig is ('t Hart zelve) er goed aan doet door middel van essays en kritieken aan de lezers duidelijk te maken, dat zij flink wat werk uit de wereldliteratuur ongelezen kunnen laten - als zijnde niet de moeite waard -, om in plaats daarvan de boeken van Maarten 't Hart te consumeren.[1.]

---

[*] Tekst van een inleiding voor het Studium Generale van de Rijksuniversiteit Limburg, 3 november 1981.

Als Nootebooms *Lied van schijn en wezen* de verhouding tussen werkelijkheid en verzinsel aan de orde stelt, dan gebeurt dat op uiterst fascinerende en hallucinerende wijze. En meteen al aan het begin. Verhaalfiguren, bestaan die echt? Worden ze ‘echt’, op het moment dat je ze bedenkt? Een dokter, een kolonel, een doktersvrouw. ‘De kolonel wordt verliefd op de doktersvrouw.’ Die zin schrijft de schrijver op, een zin zó banaal dat hij er misselijk van wordt.

> Er waren ongetwijfeld op alle vijf de continenten kolonels verliefd op doktersvrouwen en dokters op kolonelsvrouwen - en aangezien er al een paar honderd jaar kolonels én dokters waren, was zijn verhaal natuurlijk al een paar honderd keer geschreven, maar dan door het leven zelf.

Het verhaal dat door deze overweging in zijn ontstaan belemmerd lijkt te gaan worden, komt er toch. En het is - ik gebruik het woord nog een keer - fascinerend om te zien hoe dat in zijn werk gaat. Hoe personages ontstaan in de ruimten van de geest van de schrijver, hoe hun schimmige, ideële bestaan, ‘vorm zonder materie’, steeds materiëler wordt. En ook hoe hun bestaan vervlochten raakt met dat van de schrijver, omdat ook *mogelijkheden*, en dus ook mogelijke personen, tot de werkelijkheid behoren. (Waarbij we niet moeten vergeten dat ook Nootebooms schrijver een geschreven personage is, terwijl hij tegen de achtergrond van zijn problematiek aangaande de echtheid van verhaalfiguren zelf juist zo reëel lijkt!)

Ik moet moeite doen om me ervan te weerhouden u tot in details uiteen te zetten wat er aan *Een lied van schijn en wezen* allemaal te beleven valt. U moet het zelf maar lezen, want daar zijn boeken voor. Maar er is één ding, dat te maken heeft met het slot van de novelle, waarover ik nog iets te berde wil brengen.

In het tweeëntwintigste van de vierentwintig korte hoofdstukken waaruit het boek bestaat, verscheurt en verbrandt de schrijver zijn manuscript. Hoe hij daartoe komt, mag nog even in het midden blijven: het doet niets af aan het feit dat de kolonel, de dokter en de doktersvrouw inmiddels al een eigen leven zijn gaan leiden; niet alleen als ‘reële mogelijkheid’, maar ook, en dat is een bijzonder aardige vondst, als onderdeel van de gedachten van een andere schrijver. Deze weet of meent te weten dat er een verhaal over de dokter-enzovoorts in de maak is, en belt, als lid van een CPNB-commissie, ‘onze’ schrijver in Rome op met de vraag of hij zijn novelle niet als boekenweekgeschenk zou willen publiceren. Maar zoals gezegd: de schrijver vernietigt de vellen papier waarop zijn verhaal geschreven stond - dit is dus niet hetzelfde als: hij vernietigt zijn verhaal! - en deelt zijn collega mee: ‘Dat verhaal waar jij het over hebt bestaat niet. Sorry.’

Dat klinkt, in zijn ironische deemoed, vrij triomfantelijk, vind ik. En het is ook duidelijk waarom. Het *verhaal* bestaat niet, of, een compromis: het bestaat wanneer en zo lang je het leest. Maar de personages mogen personen heten en bestaan wél, zelfs los van het verhaal. We kunnen ze bij hun naam noemen en over hen praten. Zij bestaan, zoals ook de decors van het verhaal, Bulgarije en Rome, voor ons bestaan, al hebben wij ze nooit bezocht.

Maar dit alles nog terzijde. Waar ik naar toe wilde, is dit. Hoewel Nootebooms schrijver zijn manuscript heeft verscheurd, lezen we in een volgend, ultrakort, hoofdstukje toch gewoon vérder over de kolonel, de dokter en zijn vrouw. Zij worden honderd jaar vóór het moment waarop de schrijver zijn papieren verscheurt, getroffen door een 'scheurende, brandende pijn in (de) hartstreek, een geheimzinnige brandende pijn die hen één vreselijk ogenblik verscheurde en zonder adem liet.' Het is een pijn van liefde en verdriet, zoals mensen die soms kennen. Maar het is ook een pijn - er staat niet voor niets een 'scheurende' pijn - die zich in verband laat brengen met de vernietiging van het manuscript waaraan ze hun existentie danken. Maar die vernietiging maakt, zo te zien, geen einde aan hun bestaan. Dat *behoeft* althans niet zo te zijn. Eén vreselijk moment zijn zij zonder adem. En 'Laura Ficěv dacht zelfs dat ze dood zou gaan, en misschien was dat ook wel zo.' Let wel: er staat 'misschien'.

De wijze, waarop de personages van Nootebooms schrijver zich uiteindelijk blijken te hebben losgemaakt van de tekst - en van hun schepper; ook dat is een vorm van liefdesverdriet - herinnert aan dat schitterende verhaal van Slauerhoff over *De doodsstrijd van den dwazen oude, in het schrijven verliefde*, ook een verhaal waarin een verhaal tot autonome werkelijkheid wordt. Ook hier zien we de vernietiging van een manuscript; het wordt onleesbaar 'alsof het handschrift tegelijk verbrand is en in het water heeft gelegen.' En ook hier blijken de personages *werkelijk* te zijn geworden. Ja, ze danken hun reële bestaan zelfs rechtstreeks aan het feit dat het manuscript onder hen uit is getrokken. Zij leven niet desondanks, maar dankzij dat, al is hun 'leven' er natuurlijk wel een tussen aanhalingstekens; zij komen wel los van het verhaal van de oude Lo T'oen, maar ontlenen hun nieuwe, zeg maar 'echtere' leven even zo goed aan een verhaal: dat van Slauerhoff, die hen daarin trouwens wat minder speelruimte geeft dan Nooteboom aan zijn personages: de toekomst van het Chinese liefdespaar wordt in drie slotzinnen als een gelukkige bestempeld en bezegeld.

Wanneer u zoudt denken dat ik hier aan Slauerhoff herinner om op onuitgesproken wijze aan Nooteboom een gebrek aan originaliteit te verwijten, dan heeft u het mis. Welke schrijvers er eerder waren en welke later, speelt in de literatuur geen rol. Iedere schrijver creëert zijn voorgangers, zegt Borges in een essay over 'Kafka en zijn voorlopers'. De parallel tussen Nootebooms verhaal en dat van Slauerhoff maakt voor mij niet alleen *Een lied van schijn en wezen* tot een minder eenzaam boek in onze letterkunde - het heeft, geconcentreerd als het is op de problematiek van het schrijven, iets verschrikkelijk eenzaams; werelden van melancholie zitten daar achter -, maar het maakt ook de vijfenveertig jaar geleden gestorven schrijver Slauerhoff weer actueel. Zijn poëzie, en van zijn proza vooral de roman *Het verboden rijk.* Ik heb hem ademloos zitten herlezen.

Er is nog iemand in wiens werk ik naar aanleiding van *Een lied van schijn en wezen* voor het eerst sinds vele jaren weer ben gaan bladeren. Dat is - u zult het niet raden - Godfried Bomans, een schrijver die ik, tussen mijn twaalfde en zestiende heb verslonden, en die daarna voor mij, begrijpelijkerwijs, volledig op was.

In *De avonturen van Pa Pinkelman* speelt Bomans een bijzonder amusant spel met de verhouding tussen verzinsel en werkelijkheid. Zoals u misschien weet, zijn *De avonturen van Pa Pinkelman* oorspronkelijk, dat wil zeggen vlak na de oorlog, als feuilleton verschenen in *De Volkskrant.* En dat verklaart dan de volgende situatie.

Twee personages, Kareltje en Flop, kijken bij een *Volkskrant*abonnee naar binnen.

> 'Kijk,' fluisterde Kareltje, 'hij leest de avonturen van Pa Pinkelman.' 'Hoe weet je dat?' fluisterde het negertje terug. 'Omdat de voorpagina naar ons toegekeerd is,' antwoordde Kareltje, 'en wij immers bij de advertenties achteraan staan.' En het pientere kereltje had gelijk. Want plotseling liet de man zijn krant zakken, keek strak naar het raam, en riep: 'vrouw! Kareltje en Flop staan achter het luik!' en hij sprong op en deed de deur open.
> 'Hoe wist u,' vroeg Kareltje, toen ze allemaal genoeglijk bij het vuur zaten, 'dat we achter het luik stonden?' Omdat ik dat juist aan 't lezen was,' zei de man, 'en 't kwam ook precies uit. Dat is het voordeel als de krant op tijd bezorgd wordt.'

Omdat ik dat juist aan het lezen was: hierin schuilt, bij alle grapjasserij, een volstrekt ernstig te nemen inzicht. Wat er in een verhaal gebeurt, gebeurt in de taal, maar heeft tegelijk en daarom niet minder een zeer hoog werkelijkheidsgehalte. Iets dergelijks geldt voor de tekeningen bij *De avonturen van Pa Pinkelman*, van Carol Voges. Op zeker moment brengt het gezelschap, bestaande uit Pa Pinkelman, Tante Pollewop, Kareltje en Flop, een bezoek aan de tekenaar. Pinkelman is tevreden, maar zijn hartsvriendin heeft kritiek. 'U hebt mij te dik getekend,' zegt ze. Het antwoord is van een verbluffende eenvoud en dubbelzinnigheid tegelijk: 'Maar u bént toch ook dik.' Tante Pollewop is niet alleen dik en wordt om die reden dik getekend, zij wordt ook dik getekend en is om die reden dik.

Bomans houdt zijn personages wel wat strakker aan de letter dan de schrijver in Nootebooms novelle de zijne. Het wordt daarom pas echt interessant op het moment dat Bomans zichzelf als schrijver in het verhaal introduceert. Ook hij krijgt bezoek van zijn geesteskinderen.

> 'Pinkelman!!' riep hij. 'Pollewop!! Eindelijk zie ik jullie dan!' En hij kuste de goede vrouw, tot viermaal toe, op beide wangen. 'Ho, ho,' mompelde Pa Pinkelman, ''t kan wel op. Je kunt ook te ver gaan.' 'Ik kan er niets aan doen,' zei de schrijver, ''t moest gebeuren, want ik heb 't zelf gisteravond zo geschreven.' Pa Pinkelman nam de inktpot van het bureau en hield hem peinzend tegen het licht. 'Kijk, Anna,' zei hij, 'daar zijn we nu allebei uit voortgekomen, jij en ik.'

Ik weet niet hoe u dat vindt, maar ik vind het schitterend, al kun je zien dat Bomans wat de autonome status van zijn verhaalfiguren betreft een nog wat weifelend standpunt inneemt. 'Wat moet er van ons tweeën worden, als je niet meer over ons schrijft?' vraagt Pa Pinkelman. 'Ik zal je niet vergeten,' zegt de schrijver, daarmee in het midden latend of zijn helden voorgoed in het niets zullen oplossen, in de leegte waartoe alleen de herinnering nog toegang heeft, óf dat zij hun bestaan zullen voortzetten, los van hem. Twee alinea's verder is er op even dubbelzinnige wijze sprake van Pinkelmans en Pollewops *Laatste dag*, wat zowel kan duiden op een vertrek naar andere oorden, als op het einde van hun bestaan. Pas in de allerlaatste alinea's hakt Bomans de knoop daadwerkelijk door: daarin keren Pa Pinkelman en Tante Pollewop terug in hun huisje elders op de wereld.

Ik vertel u dit (of herinner u aan dit alles) omdat het een eigenaardig licht werpt op de schrijver van deze verhalen en op het thema dat ons hier bezighoudt. Bomans heeft er aardigheid in gehad zichzelf als personage in zijn eigen verhaal terug te zien, zichzelf te ironiseren, zich door Pa Pinkelman en Tante Pollewop voor gek te laten verslijten en tot een soort van intimiteit met hen te komen.[2.] Door in *De avonturen van Pa Pinkelman* een aantal situaties zo op te zetten als ik u heb beschreven, plaatst hij zichzelf tussen aanhalingstekens, 'Godfried Bomans', het personage ‘schrijver’, een rol. Zelfs tot personage worden: ook dat is een manier om een verhaalfiguur te ‘echten’, zij het een averechtse.

Met het oog op de schrijversproblematiek die Nooteboom in zijn *Lied van schijn en wezen* zo sierlijk omcirkelt, wil ik ook nog even wijzen op *De toekomst van gisteren*, ‘protokol van een schrijverij' van Harry Mulisch. In dit boek houdt Mulisch zich onder meer bezig met de oorzaken van het mislukken van de roman die hij onder de titel *De toekomst van gisteren* had willen schrijven, een roman die een beeld zou leveren van de 'fascistische tegentoekomst', van de jaren 1945-1967 zoals die er zouden hebben uitgezien als de nazi's de oorlog hadden gewonnen. In die roman zou het personage Otto Textor een boek hebben te schrijven waarin Hitler de oorlog verloren had en waarin het belangrijkste personage 'Harry Mulisch' zou zijn. 'Met dit mechanisme, de autokreatie, de zelfschepping, waarbij ik zelf als een kunstmens in de retort van een verhaal zou verschijnen, heb ik mij beziggehouden zo lang ik schrijf,' zegt Mulisch in zijn 'protokol'.

> Als de kunst in de gestalte van een mens, zou ik dus aan mijzelf verschijnen in het verhaal dat philosophus adeptus Otto Textor in het mijne zou schrijven, en dat ook *De toekomst van gisteren* zou heten. (...) hij was het verschil tussen mij en mijzelf: hij was mijn vervreemder. Hij was het feit, *dat* ik schrijf.

De schrijver in Nootebooms novelle: die is het feit dat Nooteboom schrijft. De verzonnen personages, wier echtheid hij stipuleert: zij zijn het feit dat de schrijver zich op zijn beurt verzonnen voelt. Dit is wat een collega tegen 'onze' schrijver zegt: 'Jij denkt dat de wereld pas bestaat als je schrijft. (...) Jij twijfelt niet aan de echtheid van je personen, maar aan die van jezelf. Als jij iemand kunt verzinnen, kan iemand jou ook verzonnen hebben.' Verderop in de novelle, hij is dan alleen in Rome, overdenkt de schrijver zijn geïsoleerde situatie: 'hij prefereerde zijn eenzaamheid, omdat die het gevoel van onwerkelijkheid versterkte, want (...) het leek hem nog steeds alsof hij zélf de fictieve figuur was, iemand uit een verhaal.' (Het aardige en misleidende van deze passage is natuurlijk dat de schrijver, die we al gauw met de reële Nooteboom identificeren, ook inderdaad een verhaalpersonage is!).

Hiermee zijn we aangeland bij een van de meest karakteristieke trekken van Nootebooms schrijverschap: de spanning tussen tegenstellingen als aanwezig - afwezig, zichtbaar - onzichtbaar, en dus ook reëel - fictief. De schrijver weet van zichzelf dat hij dat altijd heeft gehad, het gevoel verzonnen te zijn, 'ook als hij niet schreef, en hij wist dat het niet meer zou veranderen. Met Borges, Pessoa of andere literaire grootheden had het volgens hem niets te maken, dat waren constructies. Dit was een gevoel dat bij zijn dagelijks leven hoorde, misschien wel altijd gehoord had.'

Het werk van Pessoa, Borges en, in verband met het voorafgaande, Slauerhoff, Bomans, Mulisch: literaire constructies? Akkoord. Maar ook het *Lied van schijn en wezen* is zo'n constructie, zij het dat een 'levensgevoel' die constructie in hoge mate heeft meebepaald. Het spel met de vorm is, hoe elegant ook gespeeld, een kwestie van dodelijke ernst. Het heeft iets te maken met de tijd die ons, alles en iedereen, wegspoelt en waartegen we, als in een gevaarlijke filmscène, een *double* inzetten, iemand die wij zijn en die het voor ons opknapt. Vandaar misschien de term 'omgekeerde metafoor' die we tot vier keer toe in de novelle tegenkomen. Niet de personages en gebeurtenissen in het verhaal zijn *zo echt als de wereld*, maar de wereld is *zo echt als fictie*. Het verzonnene is reëel, maar de wereld een verzinsel. En in dit verzinsel leven wij, onecht dus onkwetsbaar, tegen beter weten in.

Eindnoten:

1. De tekst van 't Harts dankwoord is te vinden in *Bzzlletin* 62, p. 30.
2. Ik moet hier even denken aan de *Pinkeltje*-verhalen van Dick Laan: ook al verhalen waarin de schrijver zijn personage ontmoet. Maar de schrijver ‘Dick Laan’ functioneert hier puur als personage en niet (gelijktijdig) als de schepper van Pinkeltje. Opmerkelijk is overigens de gelijkenis tussen de namen Pinkeltje en Pinkelman. Evenals het feit dat zowel Bomans en Mulisch als Laan lid zijn geweest van de Haarlemse sociëteit Teisterbant, een sociëteit van personages. Zie Louis Ferron: *De keldergang der heren. Geschiedenis van de Haarlemse sociëteit Teisterbant*. Haarlem 1981.

Eddy van Vliet

Recht op antwoord

Over leven en werk van Roger van de Velde

Op 30 mei 1970 ontving ik van Roger van de Velde de hierna volgende brief:

Waarde Eddy van Vliet,

Zopas werd in overleg met Drs. Ghijsbrecht en Keersmaeckers besloten dat het toch geraadzaam is mij een behandeling te laten volgen in een gespecialiseerde inrichting. Woensdag 3 juni a.s. zal ik mij dan ook vrijwillig aanmelden in de Jellinek-kliniek, Keizersgracht 674 te Amsterdam. De keuze is gevallen op deze kliniek omdat het fenomeen van de toxicomanie er zeer progressief wordt benaderd en er reeds bemoedigende resultaten werden verwezenlijkt. De behandeling zal om en rond de drie maanden duren en achteraf zullen ook maatregelen getroffen worden voor een doelmatige nazorg.

Zoals u weet, heeft de psychiatrische commissie de afgelopen weken herhaaldelijk aangedrongen op een uitvoeriger rapport van dr. Ghijsbrecht en daarbij duidelijk te kennen gegeven dat zij voorstander is van een doorgedreven therapeutische behandeling, desgevallend in het buitenland. Dit standpunt wordt trouwens gedeeld door minister Vranckx, zoals ik heb kunnen vaststellen tijdens het onderhoud dat ik destijds met hem te Merksplas mocht hebben. Dr. Ghijsbrecht heeft weliswaar aanvankelijk de proef van een ambulante behandeling willen wagen maar het is gebleken dat deze methode, althans voorlopig, geen voldoende garanties biedt.

Het lijdt dan ook geen twijfel dat de psychiatrische commissie de opname in de Jellinek-kliniek met voldoening zal begroeten. In beginsel diende ik mij op donderdag 11 juni a.s. opnieuw voor de commissie aan te bieden maar vermits ik reeds vanaf 3 juni in de Amsterdamse kliniek zal verblijven, wil het mij voorkomen dat men op grond van de gewijzigde situatie eindelijk een definitieve beslissing zal willen nemen. De Antwerpse dokter Titeca, die voor de praktische regeling van mijn opname in de Jellinek-kliniek heeft gezorgd, heeft de commissie inmiddels reeds een attest voorgelegd en van mijn kant heb ik de heren Janssens en Van Leuven op de hoogte gebracht.

Voor de goede gang van zaken zal mijn echtgenote zich op 11 juni voor de commissie aanmelden en mocht u die dag de gelegenheid hebben haar te assisteren, dan zou ik dat zeer op prijs stellen. Frans Strieleman en Hubert Lampo, die zo vriendelijk zijn zorg te dragen voor de financiële aspecten, zijn eveneens op de hoogte van de nieuwe toestand.

Zodra ik te Amsterdam ben aangekomen, laat ik u allicht meer nieuws weten en in ieder geval zal mijn vrouw enkele dagen vóór 11 juni nog telefonisch contact met u nemen.

Inmiddels verblijf ik met vriendelijke groet,

Van de Velde door R. Dijckmans; 1970

P.S. Het gevraagde stuk voor de ‘Liga voor de rechten van de mens’ zal ik te Amsterdam in elkaar trachten te boksen en laat ik u te gelegener tijd geworden. Via Lampo heeft ook Frans van Isacker iets dergelijks gevraagd.

Vanuit Amsterdam zou ik geen nieuws meer van hem ontvangen. Het stuk voor de ‘Liga van de Rechten van de Mens’ zou er nooit komen.

Op 30 mei 1970 bezweek Roger van de Velde op een terras aan de Statiestraat te Antwerpen aan een overdosis palfium.

Een getuige verklaart:

> Iets na 19 u. is een manspersoon het café ‘Brasserie André’ Statiestraat 4, Antwerpen, binnengekomen. Ik ken deze persoon niet. Mij scheen deze persoon onwel. Hij zei geen woord. Wij hebben hem op een stoel gezet en hem wat water voorgezet. Hij bleef daar zo stom zitten. Na enkele minuten wilden wij hem wat bijbrengen met wat water in zijn gezicht te sproeien. Het is dan dat wij iets totaal abnormaals vaststelden. Deze persoon reageerde niet meer. Wij hebben alsdan de ambulantie opgeroepen.

De verbalisanten noteren:

> In het gasthuis werd een kaartje met 11 stuks PALFIUM (en niet Palfin gelijk door agenten gesteld) overhandigd alsook de vermelde briefjes ‘geneesmiddelenvoorschrift’. Het ingevulde vermeldt ‘Palfium 5 m 10 20 comprimés max. 2p. dag. d.d. 27.5.70 (op plaats uitvoering) en getekend onleesbaar.
> Door Politie Opsporingen wordt ons bevestigd dat VAN DE VELDE Rogier werkelijk een Psychiatrisch vrijgestelde is. Dossier INT. 2751. geseind DO 13.1.1969 maar op 29.3.1969 opnieuw aangehouden. Van vrijstelling was nog niets bekend.

Roger van de Velde; 1926

Roger van de Velde; 1936

Roger van de Velde; 1946

Trouwfoto van Roger en Rosa van de Velde; 28-6-1947

Van de Velde door O. van den Abbeele; 1965

> Wij leggen er eveneens de nadruk op dat het lichaam niet mag gewassen worden en maken dringend een ‘verklaring gasthuis’ over, meldende dat het lichaam het voorwerp uitmaakt van een rechterlijk onderzoek en dat niet over het lichaam mag beschikt worden zonder toestemming van de heer Procureur des Konings.

De man wiens lichaam zelfs na zijn dood nog ter beschikking van de Procureur des Konings moest blijven, had van september 1961 tot april 1970 met korte tussenpozen zijn leven doorgebracht in drie gevangenissen en psychiatrische inrichtingen. Tijdens deze periode schreef hij vijf verhalenbundels, een roman en een pamflet.

Ik leerde hem kennen als lezer, werd nadien zijn advokaat en eindigde als een vriend.

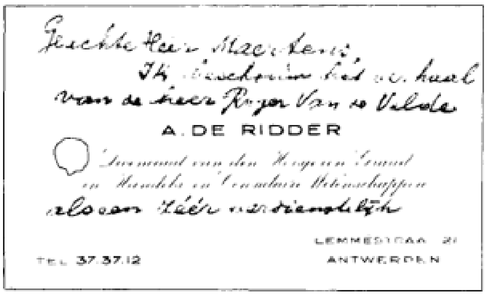
Roger van de Velde werd op 13 februari 1925 te Boom (bij Antwerpen) geboren als zoon van Jan Frans Van de Velde en Maria Callaert.

Van september 1939 tot juni 1945 volgde hij de oude humanioria, eerst aan een kostschool te Jemappes (tot mei 1940) en nadien aan het Sint-Henricuscollege te Antwerpen. Na zijn legerdienst (1946) huwde hij op 28 juni 1947 met Rosa Verboven van wie hij vier kinderen kreeg, waarvan één zes weken na de geboorte overleed.

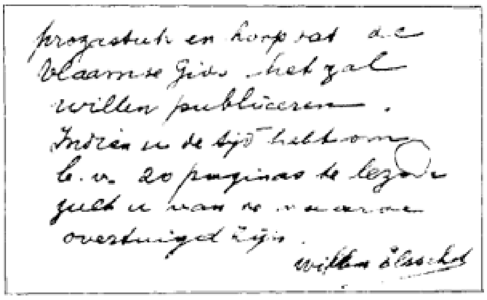
Op het ogenblik van zijn huwelijk had hij reeds enkele artikelen, verhalen, een roman en een hele reeks gedichten geschreven. Enkele van zijn verhalen verschenen in 1945 en 1946 in de tijdschriften Arsenaal en Nieuw Gewas, waarvan hij tevens redakteur was. De in 1946 geschreven roman *Scheiding van goederen* verscheen later (1956) in afleveringen in het tijdschrift Standpunt. Zijn verhaal ‘De Dorpsveroveraar’ (in 1973 opgenomen in een gelijknamige verhalenbundel) verscheen als brochure in de Goudenregen serie (nr. 2) onder redaktie van een zekere Jos Cels.

De eerste die zijn literair talent opmerkt is Willem Elsschot. Op een kaartje aan de heer Maertens (redakteur van de Vlaamse Gids) schrijft hij:

> Ik beschouw het verhaal van de heer Roger van de Velde als een zeer verdienstelijk prozastuk en hoop dat De Vlaamse Gids het zal willen publiceren. Indien u de tijd hebt om b.v. 20 pagina's te lezen zult u van de waarde overtuigd zijn.



Geachte Heer Maertens,
Ik beschouw het verhaal
van de heer Roger Van de Velde
A. DE RIDDER
als een zéér verdienstelijk
LEMMESTRAAT 21
TEL. 37.37.12
ANTWERPEN



prozastuk en hoop dat de
Vlaamse Gids het zal
willen publiceren.
Indien u de tijd hebt om
b.v. 20 pagina's te lezen
zult u van de waarde
overtuigd zijn.
willem elsschot

Het is tevens dankzij Willem Elsschot, op wiens reclamebureau zijn stiefvader werkzaam was geweest, dat hij op 19 juli 1947 als sportjournalist wordt aangeworven door de Antwerpse krant De Nieuwe Gazet. In het op 19 juli 1947 tot stand gekomen arbeidskontrakt, welk een mooi voorbeeld is van de toenmalige sociale (wan)verhoudingen, vermeldt Roger van de Velde als adres ‘Tolstraat 67 te Antwerpen’. Het is zijn eerste vervalsing van dokumenten. Hij woonde op dat ogenblik nl. te Boom. De krant eiste echter dat haar werknemers te Antwerpen woonachtig waren.

CHARMING
REEKS
10 Fr.
JEANOT FABLE
44
Liefde is geen Koehandel

Een van de onder het pseudoniem Jean Malaparte geschreven pornoromannetjes.

In die periode schrijft hij om den brode een hele reeks half zachte pornoromannetjes, welke hij onder de pseudoniemen Jean Malaparte en Victor Venne in de Charming Reeks bij uitgeverij Cultus te Antwerpen publiceert. Aan het schrijven hiervan beleeft hij enorm veel plezier. Zoals al zijn werk schreef hij deze kiosklektuur 's nachts en werd zij na voltooiing prompt aan zijn vrouw voorgelezen.

Het was een zorgeloze tijd. Hun eerste kind Thérèse was geboren (1 september 1947), er was geen geldgebrek, hij deed veel sport (zwemmen) en kreeg als journalist enige bekendheid met zijn 'cursiefjes'.

De tragedie van Roger van de Velde vangt aan in 1948, het jaar waarin hij tijdens een toneelvoorstelling in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen onder helse pijnen ten gevolge van een maagperforatie naar het Sint Elisabethziekenhuis wordt weggevoerd, alwaar hij geopereerd wordt. In de wetenschap dat na dit eerste heelkundig ingrijpen een tweede moet volgen (nl. in 1951) begint hij te drinken. Een lijdensweg van alkoholisme, ontwenningskuren (o.m. in een instelling te Roermond), depressies en schuldgevoel is aangebroken. Hoe de drank hem van 's morgens vroeg in de ban heeft, en welke zijn psychische en fysische reakties hierop zijn wordt schrijnend aangetoond door de eerse alinea's van zijn autobiografisch verhaal 'Côtes de Kabylie'

'Toen ik ook 's morgens, onmiddellijk na het opstaan en nog vóór het ontbijt, begon te drinken, sloeg de onrust om in angst. Weerloos voelde ik mij overgeleverd aan een organische kwaal, een behoefte die, onafhanklijk van mijn wil, in mijn lichaam woekerde. Mijn gezond verstand zei me dat ik mij tegen de kwaal moest verzetten. Mijn lichaam weigerde naar rede te luisteren. Het drinken werd een soort animale drift.

Wanneer ik slaapdronken het bed uitstapte, kwam een mechanisme op gang, dat zich als vanzelf ontwikkelde tot een ritueel. In pyjama daalde ik de trap af en dronk in de keuken achter elkaar twee, drie glazen wijn op de nuchtere maag. Zachtjes hijgend en met een loom, aangenaam gevoel in mijn ingewanden stond ik dan voor het raam en keek over de pot geraniums naar de wazige contouren van de olietanks langs de havenkant. Terwijl ik boven mijn hoofd Emma zachtjes hoorde stommelen in de slaapkamer, voelde ik mij doorgaans rustiger worden.

Het gebeurde dat mijn maag zich in een kramp verzette tegen het zuur van de goedkope, schrale wijn. Kokhalzend strompelde ik dan naar het toilet en braakte het donkerrode vocht als en gulp vuil bloed op het glanzendwitte email van de wc-pot. Dat Emma dit braken tot in de slaapkamer kon horen, vervulde mij telkens met een woedend en machteloos gevoel van schaamte. Soms wreef ik met de rug van mijn hand het vocht uit mijn tranende ogen om de slijmen, als larven in het braaksel, duidelijker te kunnen onderscheiden alvorens de vuiligheid grondig weg te spoelen. Die slijmen leken mij de virussen van de kwaal, al was dat natuurlijk een belachelijke associatie.

Terug in de keuken dronk ik meestal nòg een groot glas wijn. Om samen met de larven ook de bittere nasmaak van het braaksel weg te spoelen, zo maakte ik mezelf wijs. Pas wanneer ik Emma de krakende treden hoorde afkomen, zette ik de fles weer in de donkere gleuf naast het gasfornuis. Er stonden daar altijd enkele flessen gereed.

Elke keer was ik Emma dankbaar dat zij deed alsof zij van niets wist. In haar roze, gewatteerde peignoir bewoog zij zich tam als een huisdier bijna geruisloos van de keuken naar de woonkamer en van de woonkamer naar de keuken, zonder mij aan te kijken. Zwijgend zette zij koffie en dekte de ontbijttafel terwijl ik achter haar rug nog even stond te dralen om niet de indruk te wekken dat haar aanwezigheid mij op de vlucht dreef. Zwijgend ging ik dan weer naar boven om mij te wassen, te scheren en mijn kleren aan te trekken. Mijn tanden poetste ik zelden omdat het chlorofyl van de tandpasta een afschuwelijk mengsel vormde met de oprispingen van de wijn. Ik wilde niet het risico lopen tweemaal achtereen te moeten braken. Overigens leek het poetsen van tanden mij onbelangrijk. Alles leek mij onbelangrijk behalve de flessen naast het gasfornuis.' (pag. 467-468)

Verder schrijft hij in dit verhaal:

> Ik drink niet voor mijn genoegen. Ik drink omdat ik niet anders kan. Zoals men ademhaalt en naar het toilet gaat. Als ik plotseling zou ophouden met drinken zou ik waarschijnlijk gek worden en zelfmoord plegen... Niemand kan het begrijpen. Ik begrijp het zelf niet. (pag. 469)

Het is dan ook niet te verwonderen dat hij in zijn *Recht op antwoord* pathetisch uitroept 'Sinds eeuwen is het geweten dat het alkoholisme meer verwoestingen aanricht dan oorlogen en natuurrampen bij elkaar' (pag. 79) en 'Alkohol en tabak zijn de echte en massaal verbruikte verdovende middelen over vrijwel de ganse wereld.' (pag. 80).

Wanneer hij deze zinnen schrijft is hij reeds verslaafd aan het geneesmiddel Palfium R 875. Het geneesmiddel dat hem in de gevangenis zal brengen en hem definitief zal verwoesten.

Palfium R 875 wordt hem voor de eerste maal voorgeschreven tijdens zijn derde maagoperatie in 1959. Het is een nieuw pijnstillend middel, waarvan met barnumreclame wordt beweerd dat het niet verslavend werkt en ongevaarlijk is. Het wordt algemeen als een wondermiddel door de medische wereld onthaald. Vrij vlug wordt echter vastgesteld dat palfium verslavend werkt en het wordt dan ook meteen op de lijst der narcotica geplaatst, hetgeen betekent dat het enkel op doktersvoorschrift verkregen kan worden. Op dat ogenblik is het voor Roger van de Velde echter reeds te laat. Alkoholisme, angst voor pijn, de overtuiging aan maagkanker te lijden, zijn afgezwakt weerstandsvermogen maken van Roger van de Velde een palfium-verslaafde. Ook Francoise Sagan en Curzio Malaparte (op het einde van zijn leven) zouden samen met talloze anoniemen, slachtoffer worden van het pijnstillend middel. De man die men volgens een uitspraak van de Procureur des Konings zonder enig gevaar voor diefstal naast een kist goud kon zetten, wordt volgens de normen van het Belgisch strafrecht een delinquent, een abnormaal. De tragedie wordt een nachtmerrie die Kafkajaanse allures aanneemt.

Nadat Roger van de Velde alle middelen heeft uitgeput om het geneesmiddel op een rechtmatige manier te verkrijgen, neemt hij zijn toevlucht tot het vervalsen van aan hem afgeleverde en/of gestolen doktersvoorschriften.

Ter gelegenheid van een alkoholcontrole (reed links van de weg) door de wegpolitie worden er in zijn auto een hele reeks voorschriften gevonden, hetgeen in september 1961 tot zijn onmiddellijke aanhouding leidt.

Vanuit de Antwerpse gevangenis aan de Begijnenstraat 42 schrijft hij op 12 september aan zijn moeder:

> Ik heb nooit durven vermoeden, dat mijn geval plotseling zulk een dramatische wending zou nemen. Het is mij werkelijk als een koud stortbad op het lijf gevallen en het heeft mij moreel ten zeerste overstuur gebracht, vooral omdat ik bekommerd ben om het lot van Rosa en de kinderen, die het nu ook wel erg moeilijk zullen hebben.
>
> Waarschijnlijk kunt gij moeilijk begrijpen hoe ik mij zover heb laten gaan, maar de ellende van mijn operaties en de pijn die ik heb moeten doorbijten, liggen aan de grondslag van mijn kwaal. Tenslotte zit ik hier niet als een misdadiger, maar veeleer als een zieke. Ik heb niemand nadeel berokkend...

Om Roger van de Velde voor een strenge straf te behoeden pleit zijn advokaat Mr. Willy Calewaert zijn ontoerekenbaarheid. In *Recht op antwoord* schrijft Roger van de Velde hierover het volgende:

‘Mijn advocaat, een voortreffelijk jurist die in die tijd reeds op een briljante carrière kon terugblikken, was er te goeder trouw van overtuigd dat de interpretatie van de wet van Sociaal Verweer in mijn geval de gunstige oplossing was om met zo weinig mogelijk kleerscheuren tussen de mazen van het net te glippen. Zijn argumentatie luidde ongeveer als volgt: afgezien van de oorzaken of de omstandigheden die hem tot het gebruik van verdovende middelen hebben aangezet en de psychische factoren die daabij al dan niet een rol hebben kunnen spelen, is een toxicomaan onder de invloed van hallucinerende middelen niet in staat om zich in alle luciditeit rekenschap te geven van de aard en de gevolgen van zijn daden. Derhalve is hij ontoerekenbaar op het ogenblik van de feiten. Zodra de aanleiding tot zulke incidentele ontoerekenbaarheid, in casu het gebruik van verdovende middelen, wordt opgeheven, bestaat er geen enkele reden tot penitentiaire maatregel; temeer daar de betrokkene vóór de feiten nooit blijk heeft gegeven van psychische afwijkingen en de maatschappij vóór, tijdens of na de feiten nooit enig nadeel heeft berokkend.

Deze op een aristotelische logika gebouwde argumentatie klopte theoretisch als een bus. Steunend op de gelijkluidende conclusies van het psychiatrisch rapport: ontoerekenbaarheid op het ogenblik van de feiten, d.w.z. onder de invloed van medikamenten, liet de Raadkamer zich door het pleidooi overtuigen en was van oordeel dat er, mits een controlerende toepassing van de wet van Sociaal Verweer, inderdaad geen enkele reden bestond om mij van de vrijheid te beroven. Mijn eerst “stage” in de Antwerpse gevangenis duurde slechts drie weken en vanuit juridisch oogpunt mocht dat resultaat een succes genoemd worden. Althans voor mijn advocaat. Vanuit psychologisch oogpunt bleek de argumentatie echter een grove vergissing omdat niet voldoende rekening werd gehouden met het risico dat het zwaard van Damocles, in de vorm van de uitgesproken wet van Sociaal Verweer, bij een gebeurlijke recidive onvermijdelijk op mijn hoofd zou terechtkomen’ (pag. 68-69)

Het zwaard van Damocles neemt de vorm aan van een zeer omstreden, onoordeelkundig en een na vijfentwintig minuten durend onderzoek, tot stand gekomen psychiatrisch verslag, waarin geconcludeerd wordt dat Roger van de Velde onderhevig is aan ‘zware karakterstoornissen, gekenmerkt door instabiliteit, schizoide introvertie en een oppervlakkige levensinstelling zonder spontane emotionele reflexen; dit alles resulterend in een staat van erge geestesstoornis’. (pag. 56)

Hoe ongeloofwaardig ook, samen met Roger van de Velde schrijf ik: ‘ik verzin niets. Ik kopieer.’ (pag. 56)

Terwijl voor 1 juli 1964 de interneringsmaatregel naar gelang de aard van het misdrijf voor termijnen van resp. vijf, tien of vijftien jaar werd uitgesproken met de mogelijkheid van vervroegde invrijheidstelling op proef, wordt dit systeem in 1964 afgeschaft en wordt de internering, ongeacht de aard van het misdrijf voor onbepaalde termijn uitgesproken. De geïnterneerde verschijnt alsdan om de zes maanden voor ‘de commissie tot bescherming van de maatschappij’ (samengesteld uit een magistraat, een advokaat en een geneesheer) die oordeelt over het al dan niet vrijlaten op proef.

Van 1967 tot aan zijn dood heb ik de verdediging van Roger van de Velde voor deze in de gevangenis van Antwerpen zetelende commissie waargenomen. Aan het uiteinde van een lange met groen laken bedekte tafel gezeten, heb ik (met kleine onderbrekingen) om de zes maanden de pijnlijkste ogenblikken uit mijn loopbaan meegemaakt.

Vernedering, woede, machteloosheid, onbegrip en droefheid. De gebruikelijke termen om een situatie te schetsen waarin men, overtuigd van de rechtvaardigheid van zijn strijd, opbotst tegen een muur van administratieve en wettelijke bepalingen die naar de letter geëerbiedigd moeten worden en niet toelaten om de gegrondheid van hun bestaan in twijfel te trekken, laat staan te verwerpen. Gebonden door de eed waarbij trouw aan de Koning, gehoorzaamheid aan de Grondwet en de wetten van het Belgische volk wordt gezworen, kon en kan ik wel beweren dat de schrijver en journalist Roger van de Velde niet gek was, dat de interneringsmaatregel geen baat bracht, dat een slachtoffer van de medische wetenschap niet in de gevangenis hoorde, maar wie was ik t.a.v. de psychiater die voor eens en altijd had vastgesteld dat Roger van de Velde ‘zich in een staat van erge geestesstoornis bevond’ en t.a.v. de wetgever die voor een dergelijk persoon de interneringsmaatregel heeft gedecreteerd. De koffie drinkende en koekjes etende commissieleden luisterden beleefd en nadat de Procureur des Konings het nodig had geacht om in de aanwezigheid van de echtgenote van Roger van de Velde uit te roepen ‘Uwe man is zot’, werd de interneringsmaatregel voor zes maanden verlengd. Niet altijd echter.

En dit maakt de tragedie van Van de Velde misschien nog groter.

Een in administratief jargon opgesteld verslag van de Commissie tot Bescherming der Maatschappij geeft het hierna volgend overzicht van de lijdensweg van Roger van de Velde langs de Belgische psychiatrische instellingen en gevangenissen:

‘Opname in de psychiatrische annexe van de Gevangenis te Antwerpen op 20.2.1962. Overgebracht naar de Bijzondere Inrichting tot Bescherming van de Maatschappij te Doornik op 5.3.1962 en naar Merksplas verzonden op 19.9.1962 van waaruit vrijstelling op 11.2.1963.

Wederopname in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 2.3.1963, overgebracht naar Doornik op 18.3.1963 en vrijstelling op 21.2.1964.

Wederopname in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 4.3.1964 en van daaruit vrijgesteld op 19.3.1964.

Wederopname in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 26.6.1964; overgebracht naar de Bijzondere Inrichting tot Bescherming van de Maatschappij te Turnhout op 23.7.1964 en van daaruit vrijgesteld op 15.2.1965.

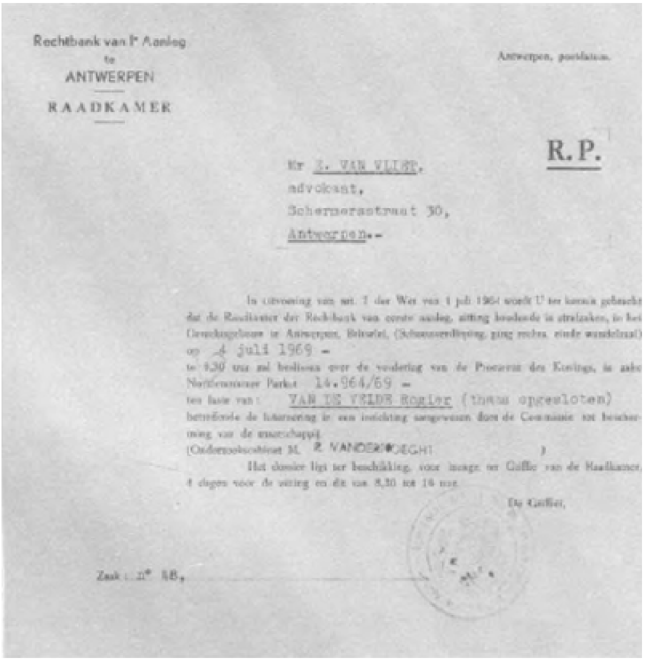
Wederopname in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 19.2.1965; overgebracht naar Turnhout op 19.7.1965 en van daaruit vrijgesteld op 9.10.1965.

Wederopname in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 28.3.1966; overgebracht naar de inrichting te Merksplas op 5.5.1966 en van daaruit vrijgesteld op 28.11.1966.

Wederopname in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 18.8.1967 en van daaruit vrijgesteld op 11.1.1968.

Wederopname in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 25.4.1968, overgebracht naar Turnhout op 30.5.1968 en van daaruit vrijgesteld op 27.12.1968.

Wederopname in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 29.3.1969 en van daaruit vrijgesteld op 28.8.1969.



Rechtbank van Iᵉ Aanleg
te
ANTWERPEN

RAADKAMER

Antwerpen,

R.P.

Mr J. VAN VLIET,
advokaat,
Schermersstraat 30,
Antwerpen.-

op 4 juli 1969 -

14.964/69 -

VAN DE VELDE Rogier (thans opgesloten)

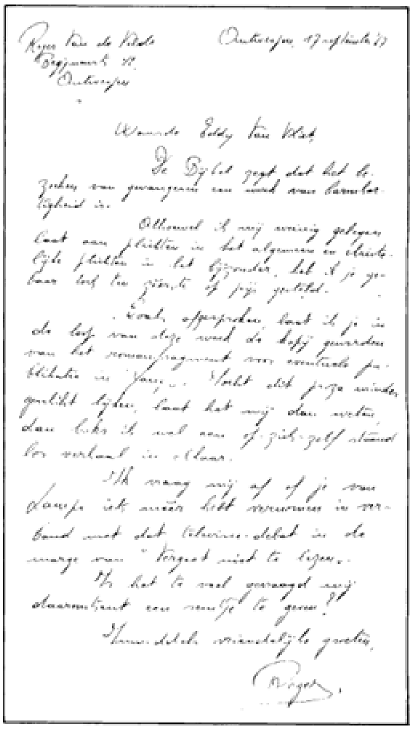
De Griffier,

Zaak : n° 88,

Wederopgenomen in de psychiatrische annexe van de gevangenis te Antwerpen op 10.10.1969; overgebracht naar Merksplas op 20.10.1969 verlof toegestaan door Commissie tot Bescherming van de Maatschappij op 2.4.1970'

In een van deze gevangenissen, nl. die van Antwerpen, heb ik Roger van de Velde voor het eerst ontmoet. Uit de tussen ons gevoerde briefwisseling blijkt dat deze ontmoeting plaats vond tussen 8 en 17 september 1967. Hij had toen reeds zes jaar gevangenis achter de rug. Een man met een vriendelijke glimlach, afwezig kijkend vanachter zijn donkere brilleglazen, sensuele lippen waartussen zich onafgebroken een sigaret bevindt, slome handgebaren over het voorhoofd als willen zij zich verontschuldigen voor het gebeurde.

Hetgeen mij steeds het meest heeft getroffen was de gelatenheid waarmee hij zijn wederopsluitingen onderging. Geen wrok, geen opstandigheid. Na elke moeizaam verworven voorlopige invrijheidstelling hervalt hij en hij kent er de gevolgen van. Een automatisme van schuld en boete. En nochtans. Talloos zijn de brieven waarin hij zich voorneemt nooit meer te herbeginnen. Brieven waarin hij zijn vrouw en zijn moeder moed inspreekt en hen een hoopvolle toekomst afschildert. Vanuit de gevangenis van Jette schrijft hij op 4 januari 1962 aan zijn moeder: 'Na al de ellende die ik hier gezien en gehoord heb, moogt gij er van overtuigd zijn, dat ik deze maal op de tanden zal blijven bijten om te bouwen aan een betere toekomst.' Vanuit Paviljoen F 16 in de Strafinrichting te Merksplas aan zijn vrouw: 'Ik ben er stellig van overtuigd, lieve, dat dit de laatste kerstmis is die wij gescheiden doorbrengen.' (23 december 1969).



Eerste brief van Roger van de Velde aan Eddy van Vliet.

Brief van Roger van de Velde aan zijn vrouw. Geschreven in de gevangenis van Merksplas.

Waarschijnlijk wist hij echter dat er geen hoop meer was voor een toxicomaan die tot vijfenzestig palfiumpillen (de dodelijke dosis ligt rond de tien) per dag nam en die tijdens zijn lange opsluitingen geen enkel psychische of medische hulp kreeg.

Over zijn behandeling schrijft hij mij op 3 juni 1968 het volgende:

> Het is u wellicht bekend dat ik sinds vorige week overgeplaatst ben naar de instelling van Turnhout om nogmaals een tijd te bezinnen over de wonderlijke verhouding tussen schuld en boete in onze rechtspleging. De psychiatrische behandeling, waarmee die bezinning gepaard gaat, bestaat momenteel in het plakken van papieren zakken.

En toch, hoe dikwijls heeft hij niet aangedrongen op een zo noodzakelijke behandeling. Nadat de commissie zijn internering andermaal met zes maanden verlengd heeft schrijft hij mij op 24 mei 1968:

> Inmiddels blijf ik bij de argumentatie die wij voor de commissie hebben uiteengezet. Het is mijn stellig voornemen over zes maanden hetzelfde voorstel te doen: regelmatige behandeling door Dr. Duytschave in Stuivenbergziekenhuis. Niet om de commissie gunstig te stemmen, maar omdat ik ervan overtuigd blijf dat het de meest betrouwbare oplossing is voor mijn probleem.

De toon van de brieven waarin hij om medische hulp verzoekt wordt steeds hopelozer en schrijnender. Op 29 april 1969 schrijft hij aan Frans Strieleman (hoofdredakteur van de Nieuwe Gazet):

> Met de dag ben ik er mij sterker van bewust dat ik dringend medische hulp nodig heb... Het langdurig verblijf in de gevangenis, de jarenlange afzondering van mijn gezin en van een normale samenleving, hebben mij

> zodanig getraumatiseerd en een obsessie aangekweekt, die van kwaad tot erger moet... Het is pijnlijk dit te moeten erkennen, maar zonder ernstige medische hulp geraak ik nooit over mijn moeilijkheden heen. Na bijna acht jaar opsluiting ben ik daar, op dit ogenblik en elke dag in de gevangenis, sterker van overtuigd.

Die heftige en herhaalde oproep tot medische hulp gaat echter gepaard met de angst en de bijna vaste overtuiging dat er niets zal veranderen. Getuige hiervan een passage in voormelde brief aan Strieleman:

> Zoals u weet, werd inmiddels een nieuw psychiatrisch onderzoek bevolen dat zal uitgevoerd worden door dokter T. Het was dezelfde dokter T., die reeds vier jaar geleden een gelijkwaardig onderzoek verrichtte en tot de conclusie kwam dat ik onverantwoordelijk ben. Het lijkt niet de minste twijfel dat hij thans dezelfde gevolgtrekkingen zal maken, en het is op grond van dit rapport dat de commissie mij opnieuw (voor de hoeveelste maal?) naar een penitentiair gekkenhuis zal verwijzen. Tot nu toe heb ik met dokter T. slechts een onderhoud van een vijftal minuten gehad en in die luttele minuten heb ik getracht zo lapidair mogelijk een constructieve oplossing voor te stellen. Het is kennelijk een dovemansgesprek in een bijna Kafkajaanse atmosfeer. Wanneer ik verwijs naar mijn journalistiek (en literaire) antecedenten, die toch enige garantie zouden moeten bieden bij het nastreven van een constructieve oplossing, reageert hij lichtjes glimlachend (en wellicht ongelovig), zoals men glimlachend de mythomanische visioenen zou opvangen uit een rokerig brein.

Op dat ogenblik heeft Roger van de Velde reeds honderden kranteartikels radiospelen en drie verhalenbundels geschreven en werd zijn literair werk reeds zesmaal bekroond. Hij eindigt zijn brief aan Strieleman met een van schuldgevoel doordrongen oproep, die helaas veel te laat gehoor zal vinden:

> Ik tracht u slechts, in het besef van een schrijnend menselijk tekort, duidelijk te maken dat dringende medische

> hulp (in welk verband en onder welke voorwaarde ook) hoogstnoodzakelijk is, en dat een nieuwe opsluiting mij, zo niet lichamelijk, dan toch moreel kapot zou maken.

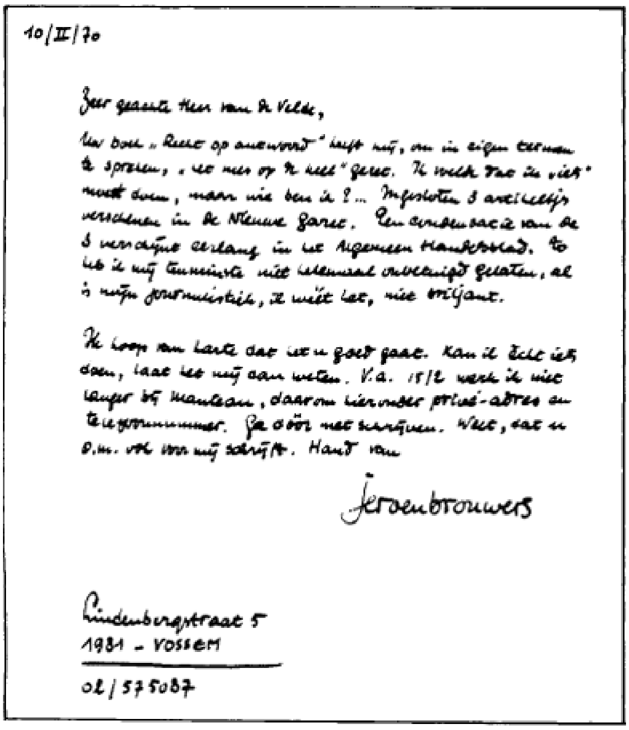
Na op 20 augustus 1969 voorlopig te zijn vrijgelaten, komt een nieuwe opsluiting reeds op 10 oktober 1969. Het wordt zijn laatste internering. Dat hij alle hoop op een zich wijzigende houding van de door de rechtbank aangestelde psychiater verloren heeft, bewijst een passage uit een aan mij geadresseerde brief van 19 mei 1969, waarin hij zegt dat het geenszins in zijn bedoeling ligt 'het psychiatrische rapport, waarin dokter T. opnieuw de ontoerekenbaarheid bevestigt, te laten betwisten'. Ook zijn poging om te worden opgenomen in een gewoon ziekenhuis mislukt. De direktie van het ziekenhuis weigert hem op te nemen.

In een ultieme poging om enig begrip voor zijn toestand te krijgen schrijft (1968) en publiceert hij in 1969 het boek *Recht op antwoord.*

Een pleidooi pro domo. Een gerechtvaardigd en gefundeerd pamflet tegen het Belgische penitentiair systeem, de psychiatrische inrichtingen en de psychiatrie in het algemeen. Een unieke uitgave in de roerloze poel der Vlaamse letteren.

Alhoewel dit uit de gevangenis gesmokkeld boek in juridische kringen niet helemaal 'au sérieux' wordt genomen, verwekt het in de literaire wereld de nodige deining, die uiteindelijk tot een daadwerkelijke aktie leidt.

Het dient wel gezegd dat reeds voordien een aantal auteurs, waaronder in de eerste plaats Frans de Bruyn en Frans Strieleman en later Hubert Lampo, Julien Weverbergh (tevens zijn uitgever) en Jeroen Brouwers zich reeds voor hem hadden ingezet. Ook hadden auteurs zoals Willem Elsschot, Ivo Michiels, L.P. Boon, Rico Bulthuis, L. Deflo, W.M. Roggeman, B. Kemp, Marc Andries, Gerard Walschap, Clarissa Jacobi, Karei Jonckheere en Marnix Gijsen blijk gegeven van hun waardering voor zin literair talent.



10/II/70

Zeer geachte Heer van de Velde,

Uw boek „Recht op antwoord" heeft mij, om in eigen termen te spreken, „[illegible] op de keel" gezet. Ik weet dat ik „iets" moet doen, maar wie ben ik?... Ingesloten 3 artikeltjes verschenen in De Nieuwe Gazet. Een andere van de 3 verschijnt eerlang in het Algemeen Handelsblad. Zo heb ik mij tenminste niet helemaal onbetuigd gelaten, al is mijn journalistiek, ik weet het, niet briljant.

Ik hoop van harte dat het u goed gaat. Kan ik echt iets doen, laat het mij aan weten. V.a. 15/2 werk ik niet langer bij Manteau, daarom hieronder privé-adres en telefoonnummer. Ga door met schrijven. Weet, dat u o.m. ook voor mij schrijft. [illegible]

Jeroen Brouwers

Lindenbergstraat 5
1981 - Vossem

02/575087

Brief van Hubert Lampo in de tijd dat de aktie van Vlaamse schrijvers het stand kwam.

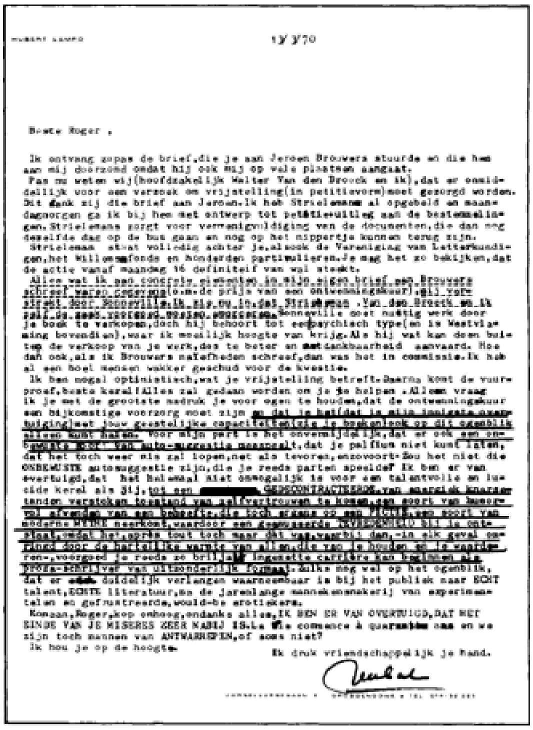
Vanaf januari 1970 verschijnen in Vlaamse en Nederlandse kranten pagina grote artikels over *Recht op antwoord.* De titels van deze krantestukken liegen er niet om:

‘Roger van de Velde eist recht op antwoord. Belgisch auteur al 7 jaar in de gevangenis’ (W. Hazeu in de Haagsche Courant van 27.1.1970), ‘Hoe Roger van de Velde acht jaar lang door de maatschappij beschermd is’ (J. Weverbergh in Vrij Nederland van 14.2.1970), ‘Pamflet en hartekreet’ (W.M. Roggeman in Het Laatste Nieuws van 26.2.1970), ‘Vlaams auteur al 8 jaar in de gevangenis’ (J. Brouwers in Algemeen Handelsblad van 28.2.1970, een verkorte versie van een artikelenreeks in De Nieuwe Gazet van 6, 7 en 9.2.1970) ‘Roger van de Velde prooi van onfeilbare psychiaters’ (L. Geerts in De Nieuwe van 20.3.1970), ‘Een pamfletaire aanklacht’ (M. Dangin in De Vooruit van 26.3.1970), ‘Barbertjes antwoord’ (H. Bousset in De Spectator van 28.3.1970), ‘De tragedie van een briljant auteur’ (G. Claes in De Gazet van Antwerpen van 31.3. en 1.4.1970), ‘Slachtoffer van een fout systeem’ (B. Aerden in N.R.C. van 4.4.1970).

Opmerkelijk in dit verband is dat er slechts één krant zich laatdunkend over het boek uitlaat, niet over de stijl ervan, want die wordt ‘briljant’ gevonden, maar over de inhoud. U hebt het misschien reeds geraden. De krant heet De Telegraaf, die onder de titel ‘Irritante toon van boze Belg’ Roger van de Velde een gemene stoot onder de gordel geeft.

Niet alleen in kranteartikelen maar ook in brieven geven vele auteurs en vrienden blijk van hun waardering voor *Recht op antwoord* en zeggen hem hun onvoorwaardelijke steun toe.

Men moet in de gevangenis gezeten hebben of tenminste regelmatig met gevangenen in kontakt komen om te beseffen wat een brief betekent. De enige vorm van (gecensureerde) communicatie met de buitenwereld. Tot de regelmatige briefschrijvers van die dagen behoren Hubert Lampo, Frans Strieleman, Walter van den Broeck en Jeroen Brouwers. Van deze laatste wil ik een brief citeren van 15 februari 1970. Deze brief is in menig opzicht belangrijk, omdat hij enerzijds kenmerkend is voor de toon van de brieven die Van de Velde in die periode ontvangt, anderzijds omdat hij zowel een beeld geeft van de bestemmeling als van de schrijver van de brief. Hopelijk zal de lektuur ervan als het zoveelste bewijs gelden dat de zgn. vlamingenhaat van Jeroen Brouwers een zuivere mythe is, alsof dit nog moest bewezen worden.



HUBERT LAMPO [illegible]

Beste Roger ,

Ik ontvang zopas de brief,die je aan Jeroen Brouwers stuurde en die hem aan mij doorzond omdat hij ook mij op vele plaatsen aangaat.
Pas nu weten wij(hoofdzakelijk Walter Van den Broeck en ik),dat er onmiddellijk voor een verzoek om vrijstelling(in petitievorm)moet gezorgd worden. Dit dank zij die brief aan Jeroen.Ik heb Strieleman al opgebeld en maandagmorgen ga ik bij hem met ontwerp tot petitie-uitleg aan de bestemmelingen.Strieleman zorgt voor vermenigvuldiging van de documenten,die dan nog dezelfde dag op de bus gaan en nog op het nippertje kunnen terug zijn.
Strieleman staat volledig achter je,alsook de Vereniging van Letterkundigen,het Willemsfonds en honderden partikulieren.Je mag het zo bekijken,dat de actie vanaf maandag 16 definitief van wal steekt.
Alles wat ik aan concrete elementen in mijn eigen brief aan Brouwers schreef waren geruchten(o.m.de prijs van een ontwenningskuur),mij verstrekt door Bonneville.Ik zie nu in,dat Strieleman ,Van den Broeck en ik [illegible].Bonneville doet nuttig werk door je boek te verkopen,doch hij behoort tot een psychisch type(en is Westvlaming bovendien),waar ik moeilijk hoogte van krijg.Als hij wat kan doen buiten de verkoop van je werk,des te beter en met dankbaarheid aanvaard. Hoe dan ook,als ik Brouwers halfheden schreef,dan was het in commissie.Ik heb al een boel mensen wakker geschud voor de kwestie.
Ik ben nogal optimistisch,wat je vrijstelling betreft.Daarna komt de vuurproef,beste kerel!Alles zal gedaan worden om je te helpen .Alleen vraag ik je met de grootste nadruk je voor ogen te houden,dat de ontwenningskuur een bijkomstige voorzorg moet zijn en dat je het(dat is mijn innigste overtuiging)met jouw geestelijke capaciteiten(zie je boeken)ook op dit ogenblik alleen kunt halen. Voor mijn part is het onvermijdelijk,dat er ook een onbewuste soort van auto-suggestie meespeelt,dat je palfium niet kunt laten, dat het toch weer mis zal lopen,net als tevoren,enzovoort.Zou het niet die ONBEWUSTE autosuggestie zijn,die je reeds parten speelde? Ik ben er van overtuigd,dat het helemaal niet onmogelijk is voor een talentvolle en lucide kerel als jij,tot een [redacted] GEDECONTRACTEERDE,van angstig knarsetanden verstoken toestand van zelfvertrouwen te komen,een soort van humorvol afwenden van een behoefte,die toch ergens op een [illegible],een soort van moderne [illegible] neerkomt,waardoor een [illegible] bij je ontstaat,omdat het,après tout toch maar dat was,waarbij dan,-in elk geval omringd door de hartelijke warmte van allen,die van je houden en je waarderen-,voorgoed je reeds zo briljant ingezette carrière kan beginnen als proza-schrijver van uitzonderlijk formaat.Zulks nog wel op het ogenblik, dat er een duidelijk verlangen waarneembaar is bij het publiek naar ECHT talent,ECHTE literatuur,na de jarenlange mannekensnakerij van experimentalen en gefrustreerde,would-be erotiekers.
Kom aan,Roger,kop omhoog,ondanks alles,IK BEN ER VAN OVERTUIGD,DAT HET EINDE VAN JE MISERES ZEER NABIJ IS.La vie commence à quarante ans en we zijn toch mannen van ANTWERPEN,of soms niet?
Ik hou je op de hoogte.

Ik druk vriendschappelijk je hand.

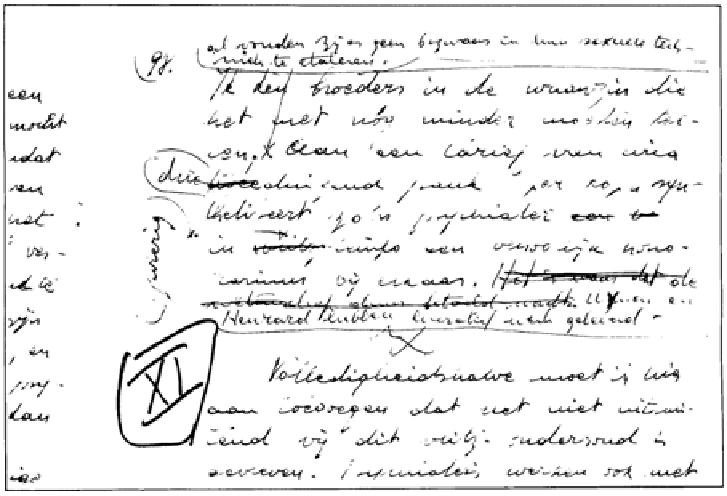
Reactie van Jeroen Brouwers n.a.v. het verschijnen van *Recht op antwoord.*

‘Beste Roger, ik schrijf je haastig en ten prooi aan emoties, onzekerheid, bedroefdheid, nervositeit en alles wat je maar wilt: vanaf heden werk ik - door allerhande omstandigheden - niet meer bij Manteau en moet ik maar zien hoe ik aan de kost kom. Ik kan daar al geruime tijd niet van slapen... Dank voor je brief, die mij uiteraard eens te méér emotioneerde. De beide keren dat ik je ontmoette (boekenbeurs Brussel, boekenbeurs Antwerpen '69) had ik graag met je gesproken, maar het kwam niet tot contact: ik kon geen hoogte van je krijgen, ik wist niet wat ik tegen je moest zeggen om het ijs te breken en ik wist niet of je enig babbelen met mij wel op prijs zou stellen... Achter je gekleurde brilleglazen kon ik je ogen niet goed zien. Wel heeft je vrouw enige keren naar me geglimlacht.

Je Recht op antwoord heeft me erg aangegrepen, als pamflet, als aanklacht. Ik vond dat ik er blijk van moest geven, je kreet te hebben gehoord en dat deze mij niet onberoerd liet.

Op 3 achtereenvolgende dagen een stukje in de krant leek mij vooralsnog het beste. In Vlaanderen, in ‘onze’ kring (die trouwens nauwelijks de mijne is), is alles al dermate verloederd, verouwehoerd en verliteratuurd dat men, over een boek sprekende het alleen nog maar over het literaire aspect ervan kan hebben. Belangrijker aan jouw laatste boek vond ik de afgrijselijke materiële en psychologische nood die er aan ten grondslag ligt. Al die schofterigheden waarvan je de dupe bent geweest en nog bent, ik vond: *die* moesten in de krant, en voilà.

Dat is alles. Waarom ik, als ‘buitenlander’ en dus outsider, dat moest doen, ik weet het niet - wellicht om je landgenoten een lesje te geven. Véél is het al met al nóg niet, ik weet het.



Bladzijde uit het manuscript van *Recht op antwoord*

Wil ik méér doen, dan zou ik moeten beginnen met me tot Belg te laten naturaliseren, en dan nog, zeg nou zelf. Overigens ben ik op bijna Britse wijze een ‘Hollander’ en ik zal dat wel blijven. Maar goed, het is allemaal weer eens gesignaleerd. Hou er je kop bij, laat je niet indoctrineren en nog minder kisten. Maar wie ben ik, dat ik dit schrijf... Van je brief moest ik een beetje huilen, alléén, gezeten voor mijn wand met literaire werken, in mijn comfortabel werkvertrek, waarin ik mijn meesterwerkjes schrijf, aangenaam verwarmd, goed verlicht. En ik voelde me een ellendige klootzak, dat allemaal lezende en ik had het gevoel dat ik nooit meer iets zou kunnen schrijven. Ik wéét niet wat ik deed op 19 februari 1965. Zie, dat is over enkele dagen alweer vijf jaar geleden. Ik woonde toen al één jaar in Belgie, ik had daarjuist mijn vader begraven (...). Van jou had ik toen nog nooit gehoord: Galgenaas heb ik nu nog niet gelezen (troost: al je andere boeken, tot en met zelfs de orthopedische schoen, wél).

Ik had geen vermoeden van je. Maar nu je mij die brief hebt geschreven, maakt de inhoud ervan deel uit van mijn 19 februari 1965, whatever er op die dag met mij is voorgevallen (...), misschien viel die datum in een weekend en gingen we weer eens met de trein naar Holland, misschien hadden we gasten... Wel word ik zenuwachtig van al die Vlaamse auteurs die mij vragen of ik nog weet wat ik op een bepaalde datum deed. Behalve Geeraerts en nu ook jij, ook Ruyslinck.

Ik heb geen enkel alibi. Ik kan er allemaal niets aan doen. Ik ben ook maar een zij het dan schrijvende sukkelaar. Je brief is te goed om in mijn archief te laten vergelen met het oogmerk om hem na mijn dood, vooropgesteld dat die belangrijk zou zijn, ofwel in de kachel ofwel in het Haagse of het Antwerpse letterkundig museum te laten verdwijnen. Doe er iets mee: publiceer hem. Dat kan mij echt niet schelen. Het brengt je ook weer wat centjes op (hoor mij, een Hollander!) Ik schrijf je dit maar opdat jij je niet door wat voor gevoelens dan ook bezwaard zou voelen. Begrijp mij: ik wil slechts kies zijn. Wat kan ik voor je doen? Kan ik je eens komen bezoeken? (En zo ja, waar ligt Merkspias in godsnaam?) Wat kan ik dan voor je meebrengen waar heb je behoefte aan?

Ik laat het hierbij. Ik ben gevleid met je brief, al heeft hij mij hevig van streek gemaakt en heeft hij mij (alwéér een) een schrijfcrisis bezorgd. Ik krijg goddomme geen pen meer op papier, nu helemaal niet meer! Laat ons hopen dat we elkaar, en dan liefst in voor beiden gunstiger omstandigheden, zullen ontmoeten. Ben je in de gelegenheid: kom dan eens naar Vossem en breng eenieder die je lief is mee. We zullen dan eens een fles goeie ouwerwetse Hollandse Bols soldaat maken: dat praat gemakkelijker. Dag. Kop op de wind, jongen! AL mijn sympathie. Mijn hand, Jeroen.'

Met het enthousiasme eigen aan de jaren zestig, wordt er in maart 1970 een aktiecomitee opgericht, waarvan de initiatiefnemers Johan Sonneville (uitgever van *Recht op antwoord* i.s.m. Nijgh & Van Ditmar), Walter Van den Broeck, Hubert Lampo en Frans Strieleman zijn. Een door drie laatstgenoemden ondertekende petitie wordt op 16 maart 1970 de wereld ingezonden.

Op 18 maart 1970 eindigt Walter Van den Broeck een brief aan Roger van de Velde aldus: 'Hou je kloek! Dit keer wordt er WERKELIJK iets gedaan.' Tussen deze brief en zijn dood liggen nog tien weken.

Hij wordt overstroomd met loftuigingen, brieven, sympathiebetuigingen en last but not least wordt hem op 8 mei 1970 in Brussel de Ark-prijs van het Vrije Woord toegekend. De foto's tonen een glimlachende Van de Velde, omringd door zijn vrouw, zijn zoon en zijn vrienden. Hij heeft niet alleen literaire erkenning, maar hij is tevens na tussenkomst van de Minister van Justitie Vranckx voorlopig en voortijdig in vrijheid gesteld. Hij weet echter beter. Aan zijn vrouw die hem voorstelt een nieuw pak (hij is zeer vermagerd) te kopen voor de plechtige prijsuitreiking zegt hij dat het niet meer nodig is. Enkele weken nadien vernietigt hij het grootste deel van zijn archief, maakt slaande ruzie met zijn zoon en deelt aan zijn vrouw zijn best bewaarde geheim mee, nl. de bergplaats voor zijn doktersvoorschriften. Niet in een bankkluis of in een bibliotheek, maar in een plastic zak, begraven achter een bank in het Antwerpse stadspark. De doktersvoorschriften die hij gedrukt had op de persen van de gevangenisdrukkerij te Merkspias, die hij gestolen had in verscheidene ziekenhuizen en waarmee hij van apotheker tot apotheker trok tot hij zich de zo begeerde palfium kon aanschaffen.

Bij de uitreiking van de Arkprijs van het Vrije Woord; 7 mei 1970. Van rechts naar links: Roger van de Velde, zijn zoon Max, zijn echtgenote Rosa, Hubert Lampo en Karei Jonckheere.

Nu nog stel ik mij de vraag of deze rechtmatige aktie, al die belangstelling, die welgemeende vreugdekreten en vooral die grote verwachtingen in de ontwenningskuur die hij moest ondergaan in de Jellinek-kliniek hem niet te veel zijn geworden. Zowel psychisch als fysisch totaal ondermijnd moest hij het waar maken t.a.v. al die vrienden die zich zo hadden ingespannen om hem vrij te laten en hem de kans te geven zich in een gespecialiseerde instelling te laten verzorgen. Zijn zo lang geuite wens was in vervulling gegaan: medische verzorging buiten de gevangenismuren.

In zijn laatste brief die ik op de dag van zijn dood ontving deelt hij dit enthousiasme. Op de dag dat hij zich naar de Jellinek-kliniek moest begeven wordt hij begraven. Doodsoorzaak: een overdosis palfium.

De hele literaire wereld reageert geëmotioneerd en heftig. Iedereen is het erover eens dat de wetgeving inzake toxicomanie veranderd moet worden. Een proces tegen de fabrikant van palfium wordt overwogen, aan de uitstalramen van de boekhandels verschijnt een affiche 'Door wie werd Roger van de Velde vermoord?' W.M. Roggeman eindigt zijn in memoriam met de woorden 'Hij was niet alleen een belangrijk auteur, hij was bijna het symbool van de solidariteit onder de schrijvers geworden'.

Het ik-tijdperk der jaren zeventig is ondertussen echter aangebroken en de dichters trekken zich terug in het mooie en lege woord.

Een van de laatsten die nog een felle aanval op ons penitentiair systeem doet is Hubert Lampo in een open brief van 12 juni 1970 aan de Minister van Justitie Vranckx, die naar aanleiding van een parlementaire vraag Roger van de Velde een zeer gestoorde persoonlijkheid had genoemd.

Op deze uitspraak repliceert Lampo als volgt:

'*Een zeer gestoorde persoonlijkheid* hebt u gezegd. Mag ik u een pertinente vraag stellen, meneerde Minister? Kunt u bewijzen, dat Van de Velde gestoord was, vooraleer hij Palfium begon te nemen? En indien hij een gestoorde was, bent u het er dan mee ééns, dat wij hem als een zieke hoorden te beschouwen? Indien u het er met mij over ééns bent, dat hij dus ziek was is het dan billijk, dat zo'n zieke in de gevangenis terechtkomt? Er zijn inderdaad psychiatrische afdelingen (dat kunt u lezen in Rogers novellenbundel *Knetterende Schedels*) in die gevangenissen van ons, doch staat u er voor in, dat zij beantwoorden aan de eisen, die men er in een geciviliseerd land (ronduit beschouw *ik* het huidige België hoegenaamd niet als een geciviliseerd land) aan hoort te stellen?

Roger van de Velde een gestoorde? Ik ben geen psychiater. Maar tijdens de laatste weken van zijn leven heb ik praktisch dagelijks contact met hem gehad. Dat hadden de vrienden zo onder elkaar afgesproken. Welnu, meneer de Minister, Van de Velde was *geen gestoorde.* Ik ken weinig mensen die even luciede zijn als hij. Het blijkt trouwens uit zijn klare proza, dat slechts bij Elsschot of Gijsen zijn weerga vindt. Roger was in feite een evenwichtig mens. Maar hij was *ziek.* Wanneer de verslavingsziekte de klauwen in hem sloeg moest hij, koste wat wou en tegen beter weten in, het moorddadige goedje hebben om vruchteloos te proberen het totaal teloor gegane innerlijke evenwicht weer te herstellen.

U zult mij antwoorden (enfin, mocht u mij een antwoord waardig achten) dat ik door wat hierboven staat, uw stelling bijtreed en er onbewust de nadruk nog sterker op leg, dat Van de Velde inderdaad een gestoorde figuur was.

Neen, mijnheer de Minister, hij was ziek, *gewoon ziek*, ziek als een kankerlijder, ziek als een slachtoffer van multiplesclerose. Hoe kwam hij aan die ziekte? Doordat hem jaren geleden, met de zegen van de faculteit, Palfium was voorgeschreven.

En deze zieke werd, alsof het een misdadiger betrof, in een gewone gevangenis opgesloten.

Op het laatst is Van de Velde te Merksplas gelukkig fatsoenlijk behandeld geworden, dank zij een humaan directeur en een personeel, dat diens voorbeeld navolgde. Maar *daarvoor*, mijnheer de Minister, wat is er *daarvoor* met deze misschien zwakke (hoe was hij vóór het gebruik van Palfium, staat ook dàt in de dossiers?) maar volstrekt normale en volwaardige mens gebeurd?

Ik vind het niet prettig u dit alles te moeten schrijven, mijnheer de Minister. Het is zelfs in strijd met de initiale afspraak, welke door drie vrienden, die zich niet gemakkelijk door blabla uit het veld laten slaan, gemaakt werd om vooral het geval van Roger van de Velde buiten de publiciteit te houden. Onze actie is nooit tegen u gericht geweest. Het is echter een moeilijke tijd voor ministers. U staat daar met de Augiasstal, door haast 150 jaar Belgische mediocriteit nagelaten. U zelf hebt de eerlijke strijd aangebonden met de huichelarij rondom het begrip van de vrijheid, die vooral de vrijheid van handelaars in verdovende middelen, louche uitgevers, lepe sjacheraartjes en geestelijk onvolwassenen is. En nu staat daar een geleerde als pater Karei van Isacker met de onweerlegbare bewijzen te zwaaien, dat er na de bevrijding een vrouw willens en wetens door het gerecht werd vermoord en dat de verantwoordelijke op dit ogenblik een vrij belangrijke plaats in datzelfde gerecht bekleedt. Er zijn nu éénmaal ogenblikken, dat ontladingen beter zijn dan de dekmantel van het respect voor het gezag.

Roger van de Velde werd het slachtoffer van de klungeligheid van dit land. Laten wij hopen, dat hij niet geheel voor niets gestorven is. Al was het maar, dat er inderdaad, zoals u het belooft, een adekwate kliniek voor zieken als hij tot stand moge komen. Voor hem heeft het geen belang meer. Maar wel voor hen, die voor zijn genezing, voor zijn leven ook gevochten hebben'.

De hoop dat hij niet voor niets is gestorven is ijdel gebleven. De wetgeving bleef ongewijzigd en zelfs de belangstelling voor zijn werk ebde stilaan weg.

Met de verschijning van zijn verzameld werk onder de titel *Recht op antwoord & al het andere proza* schijnt hier nu verandering in te komen. Met uitzondering van *De Dorpsveroveraar* werd alle hierin opgenomen proza geschreven tussen 1964 en zijn dood. Zijn literair talent had zich voor 1964 vooral gemanifesteerd in radiospelen (tot tweemaal bekroond en kranteartikelen waar men nu het etiket 'cursiefje' of 'column' zou opkleven. In deze'columns' kondigt de schrijver Van de Velde zich reeds aan, niet alleen qua stijl, maar ook qua onderwerpen en thema's. In zijn 'columns' waarvan een reeks de kenschetsende titel 'Marginaal' draagt, toont hij een grote belangstelling voor delinquenten (Marie Besnard, verdacht van dertien gifmoorden, de mafialeider Vito Genovesse, oorlogsmisdadigers zoals Eichmann, de ter dood veroordeelden C. Chessmann en G. Riley, de spion Klaus Fuchs, de van moord beschuldigde advokaat Pierre Jacoud) en allerlei controversiële figuren zoals Edith Piaf, prinses Anastasia, Céline en Sarah Churchill over wiens alkoholisme hij met grote zelfkennis schrijft: 'Het is een vlucht zonder uitkomst, een lichamelijke aftakeling en een langzame zelfmoord, waaraan proces-verbalen, geldboeten, rechterlijke vermaningen niets kunnen verhelpen'. Tevens verheft hij de stem tegen de doodstraf, de censuur, het klerikalisme, de rassendiskriminatie in de U.S.A., de apartheidspolitiek in Z.-Afrika, het gevangeniswezen in Engeland en België, de vervolging van dissidenten in de U.S.S.R., de atoombewapening, het militarisme en zelfs de terreur der examens.

Een 'column' waarin reeds een heel aantal ingrediënten van zijn latere proza is te vinden, is gewijd aan de begrafenis van de vermoorde vrouw van lichte zeden Maria Senecaut. Onder de titel 'Dialoog met een dode' verscheen zij in De Nieuwe Gazet van 23 januari 1960:

'De doden begraven is een werk van barmhartigheid. Ook als het gebeurt door de Commissie. Maar zelden zal een mens in vredestijd, zo eenzaam, zo zielig, zo godvergeten en door iedereen verloochend in de grond zijn gestopt als gij, Maria Senecaut, die thans eindelijk rust hebt gevonden in de schrale, kille en bevroren aarde van het Schoonselhof.

Zelfs Maria Magdalena, Mata Hari, Magere Josje en andere vrouwen met een twijfelachtig emplooi werden op hun laatste tocht vergezeld door een kleine schare rouwende vrienden want hen werd veel gegeven, omdat zij veel bemind hadden.

Voor uw stille uitvaart heeft geen mens een stap gezet, gedreven door liefde, genegenheid, smart of al ware het alleen maar een weemoedige herinnering.

Het leek bijna op een vlucht. Of een beschamende, maar onontkoombare urgentie. Als het mogelijk ware geweest, dan had men u wellicht in de nevels van de nacht laten verdwijnen, na het invallen van de duisternis, of voor het aanbreken van de dageraad. Maar ook hier stonden de wetten in de weg, en praktische bezwaren. Daarom heeft de commissie er vlug, sober en doeltreffend werk van gemaakt en uw verhakkeld, getormenteerd lichaam op een huiverige wintermorgen, verpakt in het goedkoopste hout en zonder enig ceremonieel, toevertrouwd aan enkele vreemde, vakbekwame handen. De Commissie heeft haar plicht gedaan. Haar treft geen verwijt. Evenmin als de kistenmaker, de lijkdragers of de grafdelvers. Maar de anderen?

Waar waren zij, uw vele opgeruimde vrienden, die tijdens uw leven, warmte, vertroosting, vergetelheid of genot hebben gezocht en gevonden in uw armen en die vrijgevig waren met bloemen en andere geschenken, zolang zij konden rekenen op een tegenprestatie?

Waar waren zij, de gemijterde en gekazuifelde predikheren, die op hun kansels in hun gewijde tempels te pas en te onpas de zalvende mond vol hebben over ontferming, mededogen, verzoening en naastenliefde, maar die hun cliënten alleen voor goed geld bedienen?

Waar waren zij, de ijverige goedhartige juffers van liefdadige genootschappen, die op hun koffiekransjes geldomhalingen doen voor Vlaamse kermissen, missiewerken en de slachtoffers van natuurrampen in China of Pakistan, maar die voor geen geld ter wereld hun onkreukbare reputatie in het gedrang willen brengen?

Zij hebben u allen grandioos in de steek gelaten, Maria Senecaut. En waarom? Niet uit onverschilligheid. Vooral niet uit onverschilligheid. Wél uit laaghartige, welbewuste angst, omdat zij niet in opspraak wilden geraken door enige belangstelling te tonen voor het veelbesproken slachtoffer van een even afschuwelijke als duistere moord, die nog steeds niet ontraadseld werd. In feite werd gij driemaal vermoord, Maria Senecaut. De eerste maal in het ziekenhuis door een losgebroken dier. De tweede maal in het dodenhuis tijdens de autopsie. De derde maal bij uw begrafenis door allen die thuis gezellig achter de kachel bleven zitten.

Zelfs deze drievoudige moord was niet voldoende om deernis op te wekken. Er bestaat dus geen reden om u in uw armzalig graf onder de hoge cypressen te ergeren over de harteloosheid van een wereld, die u als de pest heeft uitgedreven.

De wereld is geen ergernis waard.'

Zijn in deze 'columns' en andere bijdragen ontwikkelde, journalistieke stijl behoedt hem voor het breedvoerige en opzettelijk literaire dat zoveel Vlaams proza tot op heden onleesbaar maakt. Rechtlijnig, verhalend proza, zonder franjes en symbolistische drukdoenerij.

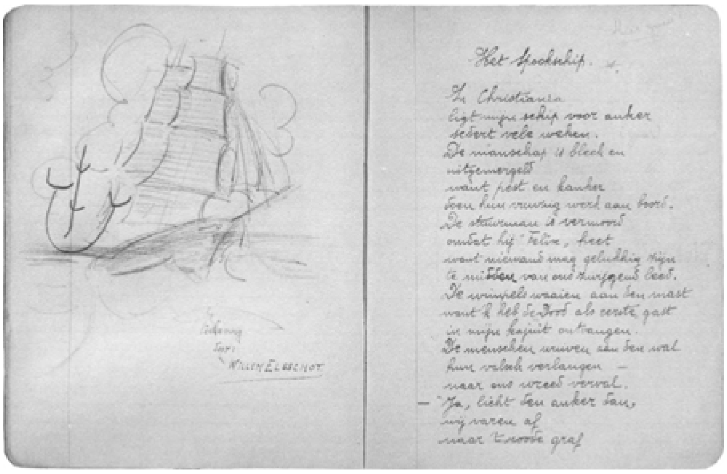
Roger van de Velde als kroniekschrijver van de out-law en de kleine man, die hoe dan ook door het maatschappelijk raderwerk wordt fijngemalen. Geen engagement echter, barstend van slogans en kreten, maar een eenvoudig gesteld relaas van feiten die voor zichzelf spreken. Zakelijk, nuchter en zeker niet gespeend van humor en ironie.

Niet te verwonderen dan ook dat zowel Willem Elsschot als L.P. Boon onmiddellijk waardering hebben opgebracht voor zijn werk. Vooral de naam Elsschot valt regelmatig wanneer over Roger van de Velde wordt geschreven. Na lezing van de verhalenbundel *De slaapkamer* schrijft Lionel Deflo in het tijdschrift Kreatief (oktober 1968) onder de titel 'Elsschot achterna':

> Waarom ik van de verhalen van Roger van de Velde hou? Misschien omdat zij onweerstaanbaar aan Willem Elsschot herinneren, misschien

> om hun ongecompliceerdheid van inhoud en schriftuur, misschien omdat het tussen landerig makende lektuur van vermoeiende ik- en bewustzijnsexploraties eens verademend deugd doet een zakelijk, spits verteller aan het woord te vinden. Misschien?

Roger van de Velde heeft van zijn kant steeds zijn bewondering voor Elsschot te kennen gegeven. Op verschillende plaatsen in zijn oeuvre verdwijst hij naar Elsschot (o.m. in de verhalen ‘Het psychiatrisch onderzoek’ en ‘Mijn geliefde en liefhebbende dochter’, waarin de hoofdpersoon over zijn dochter zegt: ‘Of was het de tragische, smekende, hulpeloze blik van iemand, die niet begrijpt waarom hem moedwillig en nodeloos pijn wordt gedaan? Misschien was het die onbeschrijfbare blik van een stervend paard, waar Elsschot het over heeft?’ (pag. 310)



Het Spookschip.

In Christiania
ligt mijn schip voor anker
sedert vele weken.
De manschap is bleek en
uitgemergeld
want pest en kanker
doen hun [illegible] werk aan boord.
De stuurman is vermoord
omdat hij ‘Felix’ heet
want niemand mag gelukkig zijn
te midden van ons kruipend leed.
De wimpels waaien aan den mast
want ’k heb de Dood als eerste gast
in mijn kajuit ontvangen.
De menschen wuiven aan den wal
hun valsch verlangen —
naar ons wreed verval.
— Ja, licht den anker dan,
wij varen af
naar ’t groote graf

Illustratie van Willem Elsschot bij het gedicht ‘Het spookschip’ dat Roger van de Velde op 18-jarige leeftijd schreef.

Wanneer men t.a.v. Elsschot over bewondering spreekt, kan men gerust stellen dat hij voor Shakespeare een blinde verering koestert. Het is waarschijnlijk geen toeval dat zijn leermeester Elsschot naast de Bijbel slechts één ander boek in huis had, nl. het verzameld werk van Shakespeare. Ik tel niet minder dan twaalf verwijzingen naar Shakespeare in het werk van Roger van de Velde. Shakespeare die hij ‘die weergaloze bioloog in de menselijke hartstochten’ (pag. 59) noemt, naar wiens voornaam het hoofdpersonage uit de roman *Tabula Rasa* zijn zoon noemt ‘als stille hulde aan het grootste letterkundig genie van alle tijden’ (pag. 575), heeft hem dusdanig geobsedeerd dat hij zoals de ik-figuur uit voormelde roman zijn toneelstukken uit het hoofd leerde. Zijn kennis in praktijk omzettend wedde Van de Velde regelmatig in een of ander café voor een bak bier dat hij een door de tegenspeler willekeurig gekozen toneelfragment uit Shakespeare's oeuvre kon reciteren. Nooit heeft hij een weddingschap verloren.

Zonder hem uiteraard te willen vergelijken met Shakespeare meen ik dat ook hij ‘een bioloog in de menselijke hartstochten’ zou kunnen genoemd worden, evenals een Tsjechow met wie hij ook verschillende malen werd vergeleken (o.m. door M. Andries, L. Deflo, R. Bulthuis en B. Kemp). Men kan geen verhaal, roman of ‘column’ noemen waarin de mens niet centraal staat. Terwijl de figuren in zijn verhalenbundels *Galgenaas* en *De knetterende schedels* uitsluitend out-laws zijn (moordenaars, dieven, toxicomanen, oplichters) die zich binnen de gevangenismuren trachten te handhaven of zichzelf vernietigen, worden in de verhalenbundels *De slaapkamer*, *Kaas met gaatjes* en *De dorpsveroveraar* figuren uit de arbeidersklasse en de kleine burgerij ten tonele gevoerd die het slachtoffer zijn van hun illusies, hun eenzaamheid, hun kortzichtigheid, hun jaloezie, hun lichamelijke gebreken, hun verslaving, hun huwelijk, hun egoisme en vooral hun nooit te verwezenlijken geluksdromen.

Het manuskript van zijn in de loop van 1964 geschreven verhalenbundel *Galgenaas* werd stuksgewijs uit de gevangenis gesmokkeld en werd in 1965 door zijn moeder aan Frans de Bruyn overgemaakt, die hierover in Vandaag 14 (1970) getuigt:

> Zij kwam mij op zijn verzoek het manuscript brengen van zijn eerste verhalenbundel, die hij graag de titel *Gavotte voor galgengaas* wilde geven, maar waarvoor hij vanzelfsprekend in de eerste plaats een uitgever zocht. Nog dezelfde nacht las ik de teksten en na tien pagina's wist ik het al, nl. dat een uitgever die zo'n manuscript zou afwijzen, beslist knettergek moest wezen.

In tegenstelling tot zijn zich eveneens binnen de gevangenismuren afspelende verhalenbundel *De knetterende schedels* is in *Galgenaas* de auteur niet als ik-figuur aan het woord maar als kroniekschrijver en observator van een aantal medegevangenen en het gevangenispersoneel, zoals de magazijnier, de cipiers en de aalmoezenier.

Opvallend in deze verhalen is zijn oog voor het detail, zijn scherpe kritiek op de psychiatrie en het gevangeniswezen, zijn simpathie voor hen die het gevangenissysteem te slim af zijn, zijn zin voor humor, zijn medeleven met de misdeelden en zijn afkeer voor de deugdzamen en de normalen, zijn afwezigheid van rancune. Het galgenaas dat door Roger van de Veld wordt opgevoerd is niet het galgenaas dat wij kennen uit de krant. Niet de misdadiger in de mens primeert, maar de mens in de misdadiger.

De levenslustige pokerspeler Luigi die wint van zijn ‘vette klanten’ en de ‘mageren’ laat winnen, en als een ‘soort economische moderator de aardse goederen kanaliseert in banen van gerechtigheid’, pleegt zelfmoord nadat zijn vrouw hem schrijft dat zij hem verlaat. Bij testament maakt hij al zijn bezittingen over aan ‘de mageren’. De moordenaar die langs het dak vlucht en die na maanden oefening in zijn cel moeiteloos 1,90 m. ver springt, het niet aandurft om over een kloof van 1,50 m. breed en 10 m. diep te springen. De ontroerende hulde van het goddeloos galgenaas wanneer een nieuwe aalmoezenier de dood aankondigt van zijn zo geliefde voorganger:

> Slechts eenmaal vonden zijn woorden weerklank in de kapel; die zonovergoten zondagmorgen toen hij ‘met diep leedwezen maar christelijke berusting’ meedeelde dat de vroegere aalmoezenier zachtjes ontslapen was in de Heer.
> Het was moeilijk uit te maken hoe het begon en wie als eerste het voorbeeld gaf. Men hoorde wat gestommel op de eerste banken, er was wat gedrang op de laatste banken, en er ontstond geleidelijk een deining, zodat de bewakers met hun witte handschoenen een schichtige blik in de ogen kregen. Iedereen, van de eerste tot de laatste man, had zich opgericht en het was een bevreemdend schouwspel die godvergeten, onbuigzame bende daar zwijgend en strak in de houding te zien staan als haveloze landlopers op een plechtig dodenappel.
> Het was de laatste, spontane hulde van het galgengaas, en voor de eerste maal sinds vele jaren daalde over de kapel een wijding die zelfs God in Zijn geblaseerde alweterij verbaasd moet hebben, zodat Hij even Zijn adem inhield. In de stilte hoorde men zachtjes de kaarsen knetteren en het was alsof de wierook een beetje naar tabak geurde. (pag. 260-261)

Naast dramatisch geladen stukken zoals het verhaal over Christine Beels die haar man vermoordde of de onschuldig opgesloten gevangene die na zijn vrijlating een misdrijf pleegt, zijn er ook heel wat verhalen waarin de humor en de ironie primeren, zoals in ‘Rudolph Valentino of Marlène Dietrich?’, waarin een travestiet in de ‘nonnenafdeling’ wordt ondergebracht, in ‘De sublieme luiaard’ waarin een oplichter van internationale allure gedurende heel het onderzoek en het daarop volgend proces halsstarrig weigert zijn bed te verlaten, in ‘Escapade op krukken’ waarin een enkelfractuur simulerende gevangene zonder enige vorm van bewaking op krukken de gevangenis ontvlucht, in ‘Dimitrios Christos Papathanassiou’ waarin een griek gedurende zijn gehele verblijf in de gevangenis alles in de war stuurt door elk bevel te negeren, claustrofobie te stimuleren en iedereen in de waan te laten dat hij uitsluitend grieks begrijpt en spreekt, zodat heel het personeel een zucht van verlichting slaakt als hij op een schip naar Griekenland kan worden gezet en met de volgende woorden afscheid neemt: ‘I guess this is the end of my adventure, sir. May I kindly express my gratitude for your hospitality?’

Zowel in laatstgenoemd verhaal als in ‘Het psychiatrisch onderzoek’, waarin de psychiater zijn honorarium vaststelt in overeenstemming met de geboorte- of sterftedatum van een Frans auteur, en deze met dezelfde problematiek worstelt als zijn patient, wordt de psychiatrie belachelijk gemaakt.

Beter dan zijn psychiaters ontleedt Roger van de Velde de psyche en handelswijze van zijn medegevangenen. Hoe trefzeker zijn de gevoelens verwoord van de tot twaalf jaar opsluiting veroordeelde lerares wanneer deze haar kleren moet inruilen voor gevangeniskleren: ‘Hoe kon zij haar duidelijk maken dat de koele koestering van nylon en kant tussen knie en dij even belangrijk en soms veel noodwendiger kan zijn dan een boterham met kaas?’ (pag. 145)

Soms is het alsof hij zichzelf beschrijft: ‘Zij inhaleerde zo diep mogelijk, haalde met duim en wijsvinger een plukje tabak van haar onderlip en volgde de blauwe rook die in trage kronkels langs de muurlamp slingerde naar het donkerbruine kruisbeeld’ (Pag. 132)

Hoe dikwijls heb ik hem tegenover mij aan een klein beukenhouten tafeltje zien zitten, gekleed in een blauwe stofjas waaruit hij, nauwelijks gezeten, met een loom gebaar zijn eeuwig pakje ‘Johnson’ te voorschijn haalde.

Wanneer men bij aandachtige lezing de persoon van Roger van de Velde hier en daar herkent in de bundel ‘Galgenaas’ komt hij in ‘De knetterende schedels’ duidelijk naar voren als ikfiguur.

Dit keer niet meer in de relatief normale wereld van de ‘gewone’ misdadigers, maar in de hel van de psychiatrische afdeling van de gevangenis, waarin de volstrekt normale, intelligente en gevoelige schrijver zich beweegt tussen debielen, gevaarlijke krankzinnigen, sexueel geobsedeerden en zwakzinnigen. Niet voor niets draagt deze bundel als motto een citaat uit ‘Macbeth’: ‘Life is a tale told by an idiot’.

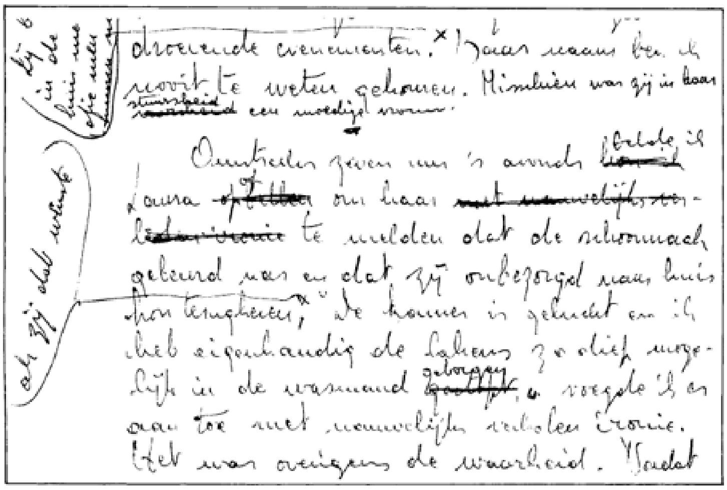
In het verhaal ‘Margaritas ante porcos’ schrijft hij: ‘Ik zat “State of the Nation” van dos Passos te lezen en had proppen watten in mijn oren gestopt om het kannibalistisch lawaai in de zaal zo weinig mogelijk te horen’ (pag. 427) en

> Op zijn geluidloze tennispantoffels slenterde de nachtwaker met de handen op de rug door de ruime zaal waarin de gewone hinderlijke en toch vertrouwde geluiden leefden tussen droom en waken. In de hoek snurkte de oude, astmatische Gyselinck luidruchtig, zoals elke avond; aan de overkant mompelde Siedlecki, zoals elke avond, onbegrijpelijke monosyllaben waarvan nooit iemand had kunnen achterhalen of het gebeden waren of verwensingen; twee bedden verder was Armand bezig te masturberen, zoals elke avond. Zoals elke avond. (pag. 438)

Als journalist bezocht Van de Velde de Antwerpse gevangenis.

Vanuit een dezer cellen schreef Roger van de Velde mij een brief met het verzoek om bloemen voor zijn jarige moeder te bestellen. Ook dat was hem verboden. De enigen tegenover wie hij zijn genegenheid daadwerkelijk kon uiten waren deze zwakzinnige en krankzinnige delinquenten die hem dag en nacht omringden. Hij schrijft honderden brieven voor zijn ongeletterde lotgenoten ('Brief aan de Koning' en 'Publieke schrijverij'), fungeert als tolk ('Mosje Cheronim'), geeft sigaretten weg ('De instrukties van Prometheus'), beantwoordt schriftelijk allerlei vragen van een doofstomme, gaande van ‘Wat is het verschil tussen de muziek van Bach en Beethoven’ tot ‘Is het waar dat het menselijk lichaam voor het grootste gedeelte uit water bestaat?’ (‘Bevroren water’). Terwijl in deze bundel ook regelmatig uithalen worden gedaan naar de psychiatrie, moet ook de godsdienst het in verschillende verhalen ontgelden (‘Homilie’, ‘Publieke schrijverij’ en ‘Bevroren water’). Dat fragmenten zoals het hierna volgende hem door katholiek Vlaanderen niet in dank werden afgenomen, hoeft uiteraard geen betoog: ‘Vijf minuten voor hij stierf heeft Felicien voor de laatste maal zijn mest uitgeworpen. Hij is letterlijk met zijn gat in de stront zachtjes ontslapen in de Heer. En hij moet zich daarbij niet eens ongemakkelijk hebben gevoeld.’ (pag. 388) Uit voorgaand fragment blijkt dat Van de Velde naarmate bij langer ‘beschermd wordt door de maatschappij’ rauwer en agressiever begint te schrijven. Bij sommige passages uit ‘De knetterende schedels’ voel je als het ware de rillingen over je lichaam lopen, zoals bij het zien van sommige scenes uit de film ‘One flew over the cuckoo's nest.’ De aanhef van ‘Wit was de kater’ liegt er niet om:

> Zoals hij daar groot en dreigend, met uitpuilende oogballen en met bloed besmeurde handen, wijdbeens in de deuropening van het trappehuis stond, deed hij mij denken aan de blinde, woedende Oedipus.
> Er viel een kille verstomming als een nat laken over de zaal en iedereen keek met ingehouden adem naar Jules Leroy, die het slappe kadaver van de kater als een gruwelijk trofee grijnzend in de hoogte stak. Het was de witte kater Poesjkin, die ons allen dierbaar was. Zijn kop was tot moes verbrijzeld. De hersens kronkelden wit en slijmerig uit de hersenpan, de zwarte muil was boven de haakse tanden tot een lange streep opengescheurd en verstard in een laatste schreeuw; een geklonterd oog hing als een knikker aan een blauwe pees, en het donkere bloed druppelde traag en kleverig voor de voeten van Jules op de tegelvloer. Het was een weerzinwekkende slachterij maar de pels was smetteloos blank gebleven. Met één forse zwaai had Jules Leroy de kop van de kater tegen de muur vermorzeld omdat het beest zijn lapje rosbief had gestolen en opgevreten. Het gebeurde op een zondag. (pag. 363)


droevende evenementen.× Haar naam ben ik
nooit te weten gekomen. [illegible] was zij in haar
stuursheid ~~[illegible]~~ een moeilijke vrouw.
Omstreeks zeven uur 's avonds belde ik ~~[illegible]~~
Laura op ~~[illegible]~~ om haar ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ te melden dat de schoonmaak
gebeurd was en dat zij onbezorgd naar huis
kon terugkeren,× de kamer is gekuist en ik
heb eigenhandig de lakens zo diep moge-
lijk in de wasmand geborgen ~~[illegible]~~. Ik voegde 't er
aan toe met nauwelijks verholen ironie.
Het was overigens de waarheid. [illegible]

Handschrift van Roger van de Velde

Hoe gruwelijk sommige taferelen ook zijn, de hoofdtoon van al deze verhalen is er vooral een van een diepgaand medeleven en medelijden met deze zielige wereld van fantasten die brieven naar de koning schrijven (‘Brief aan de Koning’) die lijsten aanleggen van de grootste filosofen aller tijden met de bedoeling hen na hun vrijlating wegens plagiaat te vermoorden (‘Les in wijsbegeerte’) die beweren dat in hun eten oranje wormen zitten (‘Monsieur Delcourt en de wormen’) die schuldbekentenissen schrijven voor fabuleuze bedragen (‘Bokaaltje pekelharing’) aan wie hun laatste wens, nl. een borrel drinken, wordt ontzegd (‘Afscheid van Livinus’), die omwille van een verkeerde woordinterpretatie door de psychiater verplicht worden trompet te spelen (‘Trompet’) en die naakt door het asiel wandelen (‘Naakt’). Kortom één kreet van wanhoop, afgrijzen en angst.

Tussen *Galgenaas* en *De knetterende schedels* verschijnt de aan zijn vrouw opgedragen verhalenbundel *De slaapkamer*, waarin de personages zich, met uitzondering van de gedetineerde Bols in het verhaal ‘Weg met de hormonen’, buiten de gevangenismuren leven. Hun leven is echter al een even grote mislukking. De verhouding tussen kinderen en ouders loopt mank (‘Mijn geliefde en liefhebbende dochter’ en ‘De verjaardag’), het huwelijk loopt stuk aan overspel en gebrek aan liefde en intimiteit (‘Spijtig van het kind’), de jeugdjaren worden als een niet meer te verwezenlijken illusie gekoesterd (‘Jolie Madame’). Tot de twee mooiste verhalen behoren m.i. ‘Jolie Madame’ en ‘Weg met de hormonen’.

‘Jolie Madame’ is het verhaal van een oudere vrouw die tijdens haar jeugd slank en elegant was en die als tastbare herinnering aan haar jeugdjaren met haar moeizaam gespaard geld een citroengele japon koopt ‘niet om te dragen, maar om te koesteren’. Beschaamd over haar aankoop beliegt zij haar vriendinnen aan wie ze vertelt dat de japon van haar dochter is en haar dochter houdt zij voor dat zij hem voor een vriendin herstelt. 's Avonds neemt ze hem mee naar haar slaapkamer en denkt terug aan haar meisjesjaren. Wanneer zij aan een haar lichaam verterende ziekte sterft is zij terug zo slank geworden dat zij in de japon kan begraven worden. Terwijl het gegeven van dit verhaal verwantschap vertoont met sommige cursiefjes van S. Carmiggelt, brengt het verhaal ‘Weg met de hormonen’ het prachtige verhaal ‘Zaal no. 6’ van Tsjechow in herinnering. In beide verhalen komt de psychiater (Loman cfr. Andrej Jefimytsj) dusdanig onder de indruk van de denkwereld van een patiënt (Bols cfr. Iwan Dmitritsj) dat zijn collega's menen dat hij eveneens als zijn patiënt aan behandeling of eufemistisch uitgedrukt ‘aan rust toe is’. Daar waar Tsjechow schrijft ‘Een week later kreeg Andrej Jefimytsj het voorstel om rust te gaan nemen, d.w.z. zijn ontslag aan te vragen' eindigt Roger van de Velde zijn verhaal als volgt:

> Na een hartelijk en bijna kameraadschappelijk gesprek met Loman over de nefaste gevolgen van de vleesconsumptie, nam dokter Tavemier de hoofdverpleger van zaal negen even terzijde, en fluisterde met die voor psychiaters zo kenmerkend droevige glimlach: 'Onze vriend Loman kan enkele dagen rust gebruiken. Misschien wel enkele weken. Geef hem haloperidol. Vijf druppels, drie maal per dag. En één esucos. Om te beginnen' (pag. 360)

In het oeuvre van Roger van de Velde wordt niemand door het spook van de psychiatrie gespaard, terwijl dit spook op zijn beurt in de val wordt gelokt door de keiharde realiteit van de psychiatrisch instelling, waar de jonge psychiater Loman die zich de psychiatrie had voorgesteld met psycho-analyse, vrije expressie, groepstherapie, proeven van Minnesote, Szondi, Baumgarden...

> Excrementen moet opnemen, en lavementen moet zetten. De verlamde Hagenbeck bij elke maaltijd het eten in de kwijlende mond duwen, lepel na lepel. Het schurftig eczeem van Lauwers verzorgen met stinkende, zwarte Limapholezalf. De oude, eenbenige en altijd slecht gehumeurde Dumonceau elke morgen inzepen en scheren. Suiker-en-Zout-Willie om de haverklap een droge broek aantrekken... En tussendoor de meubels afstoffen, de ruiten wassen, de W.C. schoonmaken, en filters inschenken tijdens de bezoekuren.

Niet te verwonderen dat een rasjournalist en schrijver als Roger van de Velde na acht jaar te zijn geconfronteerd met dergelijke wantoestanden een pamflet als 'Recht op antwoord' schrijft, dat tot op heden als de heftigste aanklacht kan gelden tegen het penitentiair systeem in onze literatuur.

In dit pamflet toont Van de Velde tevens zijn allergie voor enerzijds 'het narcissistisch proza en andere exhibities van navelkijkerij' (pag. 10) en voor anderzijds

> de heterogene rangen van schreeuwlelijken die in deze woelige tijd van contestaties en obolities met een doorgaans sympathieke maar vaak grenzeloos naieve overmoed stormlopen tegen het in al zijn voegen krakende bolwerk van het establishment (pag. 11)

Ook de 'pseudo artistieke kringen in Vlaanderen die zich opwinden over de inbeslagname van pornografische uitwassen op het gebied van literatuur, plastische kunst en film' (pag. 12) moeten het ontgelden. Zelfs het toneelstuk *Masscheroen*, waarvan de opvoering Hugo Claus voor de correctionele rechtbank bracht, vindt geen genade in de ogen van Roger van de Velde. Liever protesteert hij tegen de censuur die gericht is tegen 'de vrijheid tout court' dan tegen 'een gewaagde kwajongensstreek'. (pag. 17)

In dit pamflet voor de vrijheid schrijft hij over zijn wederwaardigheden als schrijver in de gevangenis, waar hij om de haverklap het slachtoffer is van de ergerlijkste censuur die men zich kan indenken. Wanneer hij na de publikatie van *Galgenaas* een verzoek tot het Ministerie van Justitie richt, waarin hij om toelating vraagt zijn geschriften over te maken aan een uitgever, krijgt hij twee maanden later op de griffie van de gevangenis voorlezing van een bericht van het Ministerie waaruit blijkt:

> 1 - Dat geen enkel geschrift van de gedetineerde Roger van de Velde, bestemd voor publikatie, onder generlei beding de gevangenis mag (mocht) verlaten.
> 2 - Dat genoemde gedetineerde niet mag (mocht) beschikken over een schrijfmachine, zoals in het verzoekschrift gevraagd.
> 3 - Dat genoemde gedetineerde, ook na zijn invrijheidstelling gebeurlijke geschriften zou dienen te onderwerpen aan controle vooraleer eventueel toelating zou kunnen verleend worden tot publikatie.
> 4 - Dat tegen deze beslissing geen hoger beroep mogelijk is (was). (pag. 33)

Voor de lezers bij wie het nog een beetje voor de ogen zou schemeren herinner ik eraan dat deze beslissing niet tijdens het Stalin-regime werd genomen maar in de tweede helft van de jaren zestig in België. Terecht stelt Van de Velde dan ook vast: ‘Met welk recht zwammen wij in diatribes vol trillende verontwaardiging over de censuur in Rusland, China, Spanje, Griekenland en andere totalitair of militair gederigeerde staten?’ (pag. 35)

Verder rekent hij in dit boek op een grondige en uiteraard emotioneel geladen manier voor de zoveelste maal af met de psychiatrie die hij ‘een magie’ noemt, waarin hij niet gelooft, en de psychiaters die men dient te ‘schuwen als de pest’ teneinde ‘in de mallemolen van het bestaan niet tegen wil en dank mesjogge te worden.’ (pag. 47)

Tevens betuigt hij openlijk zijn solidariteit met de zgn. abnormalen en buitenissigen (cfr. Multatuli) wanneer hij noteert

> Is er op de wereld iets ontroerendere en heroischer dan een faalbaar mens die tastend en zoekend, struikelend en altijd weer rechtkruipend tussen wanhoop en hoop, de waarde en de betekenis tracht te ontdekken in de ogenschijnlijke zinloosheid van zijn smadelijk en roemrijk levensavontuur? Daarom ben ik ten allen tijde bereid om solidair, jubelend, vloekend of huilend, mee op te stappen in de heterogene rangen van de zogenaamde abnormalen. Het is de enige stoet waarin ik de vlag wil dragen... (pag. 45-46)

Tegen het einde van zijn boek stelt hij dan ook vast: ‘Samen met de debielen heb ik aan den lijve de behandeling gekregen van een debiel, en dit merkteken zit in mijn huid gebrand.’ (pag. 89)

Hij voelt zich één met het galgenaas en ergens is hij er fier over. ‘In deze overbevolkte zalen te Doornik en Merksplas is dit galgenaas in lengte van dagen en nachten mijn gezelschap geweest. Niet zonder rabiate trots kan ik beweren dat ik gegeten, gedronken en geslapen heb met de meest godvergeten schurken van België en omstreken en dat enkelen onder hen mijn sympathie hebben gewonnen met affiniteiten die dieper ankerden dan de solidariteit van “compagnons de misère”. Ik wil zelfs erkennen dat ik meer en en vaak verbazende morele kwaliteiten heb ontdekt bij moordenaars dan bij het kleine, vulgaire gespuis’. (pag. 87-88)

Recht op antwoord is het laatste boek dat tijdens zijn leven verschijnt. Einde 1970 wordt het gevolgd door de satirische roman *Tabula Rasa* en de verhalenbundel *Kaas met gaatjes.* In 1973 verschijnt er nog een aantal nagelaten verhalen onder de titel *De dorpsveroveraar.*

In zijn roman, die hij zelf ‘een farce’ noemt, rekent hij op een sarcastische wijze af met de ‘jonge turken’ die misbruik makend van een belachelijk en banaal censuurincident zich in de kijker weten te schrijven. Het slachtoffer van deze manipulatie is een dromerige en naïve kapper die als verantwoordelijke uitgever van het in beslag genomen tijdschriftje met het gerechtelijk apparaat in aanraking komt en zijn loopbaan als revolutionair dichter besluit met de raad van de commissaris van politie die meent dat 'een goede kapper meer waard is dan een slechte dichter'. (pag. 655)

Als model voor de protagonisten van deze roman staan duidelijk de schrijvers J.E. Daele (Daelman), H.J. Claeys (Kals) en J. Weverbergh (Weber). *Tabula Rasa* refereert naar het tijdschrift Daele, dat naar aanleiding van een stukje van H.J. Claeys, met als titel 'De penisgroet' op last van minister Vranckx in oktober 1967 in beslag werd genomen.

Voor wie zich de toestanden in de meidagen van 1968 'à la Flamande' herinnert een plezierig boek, waarin zowel het arrivisme van pseudo literatoren, het gerechtelijk apparaat als de zakenwereld een flinke veeg uit de pan krijgen.

Met uitzondering van 'Côtes de Kabylie', waarin de ik-figuur die veel gelijkenis vertoont met Van de Velde, een hopeloze strijd levert met zijn alkoholisme en het titelverhaal, waarin een man die uit haat tegen zijn vroeger beroep van 'kaartjesknipper' de gaatjes in zijn kaas met slagroom vult, vind ik *Kaas met gaatjes* een iets zwakkere verhalenbundel.

Goudenregen-Serie
6 fr.
De Dorpsveroveraar
door Roger van de Velde
NUMMER 2

De eerste druk van *De Dorpsveroveraar* (1946)
(De Goudregen - Serienummer 2)

Zijn laatste postuum verschenen publikatie is *De dorpsveroveraar.* Zoals hoger vermeld is het titelverhaal voor de eerste maal verschenen in 1946. Opvallend is de trefzekere en koele schrijfstijl van de twintigjarige Van de Velde. Dit is des te opvallender wanneer wij weten hoe bombastisch en retorisch de schrijfsels van het merendeel van onze Vlaamse literatoren op dat ogenblik was.

Een fragment als voorbeeld:

> Hij is gestorven zoals het betaamde. Op zijn driewieler. Op het veld van eer of in de uitoefening van zijn ambt, zoals je hebben wilt. Zo maar onnozel weg onder een vrachtwagen gereden. Ik had moeten stoppen, dacht Fonske, en dat was het laatste wat hij dacht. Wat gekraak van ijzer en beenderen en een formidabele plas bloed, zeggen de mensen die het gezien hebben. De dokter kwam juist op tijd om vast te stellen dat het te laat was. Hij doet zijn bolhoed af.

Zoals in de verhalenbundel *Kaas met gaatjes* zijn de door Roger van de Velde tot tweemaal toe in zijn werk geciteerde versregels van Elsschot ‘tussen droom en daad/staan wetten in de weg en praktische bezwaren,/ en ook weemoedigheid die niemand kan verklaren’, zeker van toepassing op de verhalenbundel *De dorpsveroveraar.*

Ook deze verhalen zijn weer gevuld met ge isoleerde individuen die, zoals door Dirk de Geest in het *Kritisch Lexicon* omschreven, ‘voortdurend balanceren op de smalle grens tussen niet te realiseren geluksdroom en alledaagse banaliteit’.

De ontgoochelde bokser die eens van een briljante carrière had gedroomd en zich door een gewetenloze manager voor een wedstrijd tegen een Portoricaan laat strikken; de zwaar gefrustreerde, nauwelijks 1 m. 60 metende pastoor die na lezing van de stelling dat de lichaamslengte van Jezus Christus maximum 1 m. 55 zou bereikt hebben, binnen enkele weken uitgroeit tot een arrogant en bemoeiziek man die als ‘een operazangeres paradeerde in zijn misgewaden’ om uiteindelijk in een krankzinnigengesticht te worden opgenomen. De illusies van het huwelijk (‘Frigide’), de illusie van de ex-gevangene die door zijn vriendin verraden wordt (‘De advertentie’): zij lopen als een rode draad door alle verhalen van Roger van de Velde. Al deze figuren, die zoals hijzelf, hebben gedroomd van een beter leven, zonder alkohol, zonder palfium, zonder gevangenis.

Bij gebrek aan inlossing van deze illusies heeft Van de Velde zich juist gekoesterd in de ‘paradis artificiels’ van de alkohol en de palfium. Het gevoel dat hij hierbij moet gehad hebben wordt m.i. mooi beschreven in het verhaal ‘De bokser’, waarin de schrijver naar de diepere essentie van het boksen peilt:

De begrafenis van Roger van de Velde; 3 juni 1970.
V.l.n.r.: Eddy van Vliet, Marc Andries, Fernand Auwera, Stan Lauryssen,?, Hugues C. Pernath, Marcel van Maele,?, Karel Jonckheere.

> Hij vond een bevreemdend welbehagen in een zuivere, goede knock-out. Het schrikte hem niet af. Integendeel. Hij vond een bevreemdend welbehagen in een zuivere, goede knockout, zoals een etheromaan glimlachend vlucht in de vergetelheid van een barmhartige bedwelming. Een knock-out is niets. Hoogstens een gefluit in de oren. Of liever: een knock-out is alles. Het is de absolute sensatie in de ring, die geen pijn doet, en die een einde maakt aan alle lichamelijke en geestelijke inspanning. Wanneer hij na een knock-out weer tot bezinning kwam, proefde hij telkens een aangename smaak van suiker en druiven in de mond, en bijna altijd had hij het gevoel, dat hij urenlang droomloos in warme sneeuw geslapen had.

In die warme sneeuw sliep Roger van de Velde op 30 mei 1970 in, definitief verlost van alle angst en pijn.[*]

Beknopte bibliografie

Publikaties in boekvorm:

Galgenaas, Utrecht, Bruna, 1966 (verhalen)
2e druk, Amsterdam/Brussel, Paris-Manteau, Grote Marnixpocket 66, 1972
Inhoud: Hoe lang duren tien maanden? Geen ristorno, De bloeiende doodkist, Al de geuren van Arabië, Rudolfh Valentino of Marlène Dietrich?, De valkuil, De vrouwen, Het psychiatrisch onderzoek, De sublieme luiaard, Homo, lieve homo, De pokerspeler, Dimitrios Christos Papathanassiou, De dode rebellen, Escapade op krukken, De hulde van het galgenaas, Najaren voorbeeldige dienst.

De slaapkamer, Brussel/Den Haag, Manteau, Grote Marnixpocket 32, 1967 (verhalen)
Inhoud: De slaapkamer, Jolie Madame, Spijtig voor het kind, Mijn geliefde en liefhebbende dochter, Juliette begraven, De verjaardag, Weg met de hormonen.
Dr. L. Philipsenprijs 1968

---

[*] Alle in dit artikel vermelde pagina's verwijzen naar *Recht op antwoord & al het andere proza*, Antwerpen/Amsterdam, Elsevier Manteau, 1980.

De knetterende schedels, Brussel/Den Haag, Manteau, Grote Marnixpocket 48, 1969 (verhalen)

Inhoud: Wit was de kater, Bevroren water, Ontluisterde fetisj, Publieke schrijverij, Naakt, De instructies van Prometheus, Homilie, Antwoord op een vraag, Bokaaltje pekelharing, Mosje Cheronim, Monsieur Delcourt en de wormen, Brief aan de koning, Les in wijsbegeerte, De regels van het spel, Geknielde Hercules, Margaritas ante porcos, Artiste peintre, Afscheid van Livinus, Trompet, De verboden voorwerpen.

Recht op antwoord. Een pamflet, Brugge, Sonneville, Sigmaboeken 5 en 's Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, Nieuwe Nijgh boeken 28, 1969

Ark-prijs van het Vrije Woord 1970

Tabula Rasa, Brussel/Den Haag, Manteau, Grote Marnixpocket 58, 1970 (roman)

Kaas met gaatjes, Brussel/Den Haag, Manteau, Marnixpocket 72, 1970 (verhalen)

Inhoud: Kaas met gaatjes, Côtes de Kabylie, Sabine over Poesjkin, Inter faeces et urinam, Van de hoeren naar de vrouwenarts.

De dorpsveroveraar, Amsterdam/Brussel, Paris-Manteau, Grote Marnixpocket 77, 1973 (verhalen)

Inhoud: De dorpsveroveraar, Het gescharrel van Adolf, De advertentie, Frigide, Dag muis, Nice but small, Het langste strootje, De bokser, De lijkwade van Turijn.

Recht op antwoord & al het andere proza, Antwerpen/Amsterdam, Elsevier Manteau, 1980 (verzameld werk)

Dirk Kroon
Vier gedichten

Zacht uit de aarde gekomen
al warm van de dag
zet zij haar passen

wankelt ze niet
verdraagt zij het licht
dan als eerste

nee wat te zien is
van waar zij vandaan komt
zijn de pupillen zijn de momenten
als handen haar dragen
de weg naar haar oorsprong

gewiegd en gewogen
zo licht bevonden
dat je haar altijd wilt tillen

heffen of bergen
dicht bij de grond
lispelend liefde de liefde
van wijdopen ogen
het netvlies een raadsel

zo zal zij komen
zacht uit je handen
rul nog van aarde

dwalen in een taal
waarmee je een godin droomt
een stofgodin een vliesdunne vrouw

Wij gaan dezelfde weg
zoek geen redenen
om weer en wind
de schuld te geven

zoek geen duisternis
om blindweg van mij
weg te dwalen

de weg is lang
en wie weet hoe wij
aan elkaar ontkomen

wij gaan maar slaafs
wij gaan gekozen
tegen beter weten in
geen hand voor ogen

Zij lagen gewonnen
voor herfstlicht
wisten dat over hen

nu werd beslist

zij namen hun lot
in warmende handen
dat het al nacht was
zagen zij niet

zij droegen elkaar
een enkelvoudlichaam
zij moesten geloven
dat het gewicht had

zij lagen er nog
toen het geen licht werd

Gestoken in een huid van tijd
kon zij niet blijven

kon zij niet weggaan
er was geen verweer

zo lagen nog samen
steenman nomade

sprakeloos makend
een plaats voor het licht

duisternis woedde
de wind zocht haar haren

water verloor
de weg naar de bron

zij is toen gegaan
hij hield haar niet staande

de droom in gelopen
waaruit hij niet week

Elly de Waard
Drie gedichten

Strofen

De wereld stoot mij af, een maan
Die van de horizon afglijdt om op te gaan
In een geboorte, ongewenst en ongemeen -
Het is middernacht, ik lig alleen.

De duisternis verstoffelijkt zich tot werkelijkheid,
Ik ben de lamp die in de afgrond van zijn val kijkt en ik leid
Van angsten en van vrezen een bestaan,
Een draad is mijn trapeze en daar hang ik aan.

Als mijn pupil zich aan de jouwe hecht,
Houd hem dan vast, want ik zink weg,
Ons beider focus is verwijd
Ontsloten tot oneindigheid.

Contact - mijn ogen schoten wortel in mijn hart!
De wind die door de passen naar beneden duikt
Maakt dat de geest wervelt,
Zoals de wind zelf, in zijn huid.

De woorden vallen uit de schaal
Van de computer als seconden uit een digitaal -
Damp wappert van de thee als losse meisjesharen,
Ik zie dit helderder dan ik mij kan verklaren.

Verlangen is een blind en stom begrip,
Een koelwater dat altijd opgewonden is,
Denk het in hoge mate cerebraal en weet,
Het paradijs is als de dieren, animaal.

Je borsten zijn als druppels zelf van melk,
Nu je je bukt en je je tors over mij welft -
Een even ongerepte lijn als die van sneeuw
Die afdaalt naar een dal met voedsel waar ik niet mag zijn.

Je naaktheid ligt varkensvolmaakt,
Je roze vlees schijnt door de ramen,
Naakt als een beest dat wordt geslacht,
Naakt, op een gevoel na van zich schamen.

Mijn moed gevatte hand glijdt langs je hals, je borst,
Symbool van waarnaar en van wat
Ik dorst - o laat mij op je liggen, een soldaat
Die aangeschoten is en sterven zal op straat.

Als ik dan voor je sterven moet, laat het
Met vliegend vaandel zijn dat ik voor je sterf,
Als ongedoofde peuken in een nacht van as
En even waardig, even ongetemd.

Liefde is vlees, het is een bloem doorvoed
Met bloed, een handschoen voor één vinger, het gemoed -
Een lichaam, nat van aandacht, dat ik lik,
De spil waarom je billen draaien, dat is liefde, dat ben ik.

Ik volg de nerven van je vlees
Of ik een blinde was, ik lees
De wil af van je levendheid, zo dicht
In je nabijheid ben ik nooit geweest.

Mijn tong schrijft letters op je rug
Die naast mij ligt en mij beschut,
In mijn verzuchting kom ik op verhaal
En wat ik schrijf is schuttingtaal.

Ik ben een dichter die zijn weg
Alleen moet gaan, die monden volstopt
Met het voedsel van zijn woorden en die zich
Afvraagt: doe ik het goed zo?
                Ik kijk

Naar het rijzen van de maan haar schijf
Die in melkwitte plassen vormen
Van het raam over de vloer
Heeft uitgegoten en ik schrijf.

Stil is het verkeer van brieven, als van fietsen,
Maar nu het pad is opgebroken en je hand verlamd,
Nu is er niets meer dat ons bindt en hangt
Het web van mijn gedachten als losse rafels in de wind.

En altijd lekken de daken
Op andere plekken, als ze gemaakt zijn, altijd
Blaast wind in de muren gaten,
Ring van koude om mijn nek.

Het waaien mengt zich met het brullen van water
In de machine - o wat kost meer, dit
Of het zweet waarmee koorts slapende
Mijn borst bedekt?

De stilte van de telefoon en vorst
Die ijlend op de aarde ligt. Mijn hand grijpt
Glijdend langs de draad, de knop
Van het elektrisch licht. Slaap, dieper

Dan het kussen, dieper dan de nacht,
Winter en inkeer is er, imker ben ik van een droom
Die sneeuwend terugkeert naar de korf, de borst,
Van werken het geringe loon.

I go to sleep

En neuriënd in zichzelf verzonken,
Het lichaam wiegend op de maat -
Van wie ik hou is zo ver weg,
Haar klaarte ben ik kwijtgeraakt.

En 's avonds, als ik in mijn bed,
Dat wijd en koud is, lig terneer,
Is het het denken aan haar dat
Ik vastklem als een teddybeer.

En in mijn slaap is ze dichtbij,
Haar naakte schouder draagt mijn hoofd
Dat zwaar is en vervuld van haar
Lichaam dat zij me heeft beloofd.

En op mijn dagelijkse tocht
Is het haar stem die mij vervolgt,
Mijn latten krassen in de sneeuw
Toe naar haar licht dat telkens dooft.

En sporen die ik dwalend trok
Verduurzamen terstond tot ijs.
Haar open lippen zijn berijpt
En bij het harde ingelijfd.

De zon zwol op tot rode reus,
De vlakte, in glazuur verstijfd,
Ligt klaar voor een teloorgang die
Zo kil is als majestueus.

Daarentegenover staat en zwijgt,
Kleiner en eindiger dan aarde,
Het krimpend ik, de sterveling,
Die in die koude niet kan aarden

En zich verdichtende ontstijgt.
En neuriënd in zichzelf verzonken,
Het lichaam wiegend op de maat -
Van wie ik hou is zo ver weg,

Haar zoekend ben ik zoekgeraakt.

Balans

Zo ver is kennen niet gegaan
Dat het tot mengen kwam, dat de dimensies
Van het reservoir, dat in ons passen op elkaar
Besloten ligt, zijn aangegaan -

Zo lang heeft kennen niet geduurd
Dat uit de ribben van ons zich verstaan, uit ons contact

Iets anders opschoot, dat het van abstract -
Heid werd ontdaan om uit te groeien tot een tesseract -

Zo diep is kennen niet geweest
Dat leegte opgelost werd, dat in liefdes lessen
Van de dorst het besef verloren ging dat missen,
Hoewel klemmend, ons meer ruimte geeft -

Zo lang is kennen niet geleden
Dat hoe je ontdooide tot vertedering en hoe
Mijn ongeduld tot zilverling werd omgemunt
Verdween uit mijn herinnering -

Zo oud is kennen niet geworden
Dat het vanzelf kon sterven, dood kon gaan
Om plaats te maken voor een ander kennen; dat die ene
Vlam, die ik toch jaren bezig was te volgen

Ophield met als een veulen, jong en ongestorven,
Voor mij uit te rennen in de nacht.

De honingbijen van het licht, bedrijvig zoekend
In het duister, doven op pleinen zonder luister,
Doen hun van jacht vermoeide ogen dicht.
En de ongeboren opdracht in de dingen, het onverwerkte
Van herinneringen, kwelt ons als het verdriet
Om iets dat niet gekend is en dat toch bestaat.

In deze winter vriest ons kennen weg.
Uit sterren, poriën van het heelal, vloeit melk
Die zich bevoren op de aarde legt
En witgeblakerd ligt wat eens was heetgebakerd.

Vorst knijpt het speelgoed op de vijver fijn,
Vermorzelt eend en scheepje - het een
Van mijn verjaardag en het ander dat je naam draagt -
Een strenge winter is volwassen zijn.

De lente is nog donker, ver van hier,
Een nevelig verschiet, een leegte die misschien
Zal bloeien als je schaduw en het water (van dooi, van tranen)
Zullen zijn weggezakt in aarde.

Heeft kennen daartoe dan gediend
Dat ik straks in die duistere Renaissance
Mij als Petrarca of een nieuwe Dante
Moet buigen over als sneeuw zo leeg en dood papier?

Tom Baudoin
Die vent met zijn veertje is stapelgek
De kinderblik van Reiner Zimnik

1.

In dit artikel wil ik een begrip introduceren dat voor de kinderliteratuur[1.] van grote betekenis is, maar dat, bij mijn weten, in de Nederlandse vakliteratuur (nog?) niet bestaat. Ik duid het aan met de term 'kinderblik', een letterlijke maar ook aanvaardbare[2.] vertaling van de oorspronkelijke Duitse benaming 'Kinderblick'. Het begrip is geintroduceerd door Maria Lypp, in haar opstel 'Kinderblick und Wanderbühne. Zu den Texten von Günther Bruno Fuchs' (Lypp 1977).

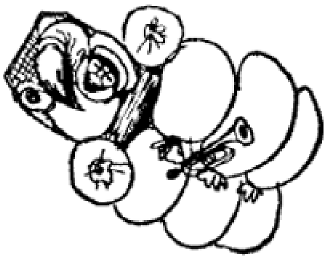
De kinderblik omschrijf ik voorlopig als het kinderlijke perspectief waarmee personen, verhoudingen en handelingen in de kinderliteraire werkelijkheid worden bekeken en geinterpreteerd.

Via de kinderblik verleent de auteur aan de verbeelde werkelijkheid die literatuur is, een zekere nuance waardoor het kinderlijke in de lezer tot zijn recht komt. Anders gezegd: de auteur reconstrueert - of zou dat moeten doen - het kinderlijke in het kind. In de wijze waarop hij de werkelijkheid in een kindertekst regisseert, wordt de zienswijze van de 'volwassene' bekritiseerd en worden kinderlijke belangen, behoeften en strevingen tot leven gewekt.

In het perspectief van de kinderblik komen de auteur en de jonge lezers het dichtste bij elkaar.

> Bestaat voor de auteur in het algemeen de prestatie uit de wijze waarop hij de werkelijkheid verwerkt, dan bestaat ze voor de auteur van de kinderteksten tevens uit de wijze waarop het verschijnsel kind en kind-zijn is verwerkt, en niet in de eerste plaats om dit onderdeel van de realiteit in de kinderliteratuur vorm te geven - deze hoeft niet over kinderen te gaan om kinderliteratuur te zijn - maar om in adequate (literaire) kommunikatie met kinderen te treden. (Lypp 1977, p. 34)

Uit deze, vooralsnog vage contouren van het begrip 'kinderblik' kan in elk geval begrepen worden, dat vanuit een nieuwe invalshoek een oude vraag opnieuw ter discussie wordt gesteld, nl.: wat is kinderliteratuur? De nieuwheid van de invalshoek is echter inzoverre relatief, dat hij past in een lange traditie in de definiëring van kinderliteratuur. Langs de omweg van deze traditie (par. 2) zal ik proberen het begrip 'kinderblik' nader in te vullen (par. 3) om het daarna te kunnen demonstreren in een kinderliteraire tekst van Reiner Zimnik (par. 4).



2. Over definities van kinderliteratuur

Het is niet mijn bedoeling de verschillende definities van kinderliteratuur die er bestaan, uitvoerig ter discussie te stellen. Op de vraag naar wat kinderliteratuur is ga ik slechts in, voorzover ik hiermee de vooronderstellingen t.a.v. het begrip 'kinderblik' kan verhelderen.

2.1. Het onderscheid tussen kinder- en volwassenenliteratuur

Kinderliteratuur is een historisch gegeven dat zijn ontstaan dankt aan de scheiding tussen volwassenen en kinderen, in de 18e eeuw, en dat in zijn verschijningsvormen wordt bepaald door de verschillende historische visies op kinderen als aparte groep. En zoals kinderen als 'geval apart' worden gezien, zo verkeert ook het instituut kinderliteratuur in een relatief isolement (kinderboekenauteurs, kinderboekenuitgevers, kinderboekenwinkels, kinder- en jeugdbibliotheken, kinderboekenkritiek en kinderboekprijzen). Aan te nemen is, dat kinderliteratuur voor kinderen derhalve heel specifieke functies heeft die alleen zijn te verklaren met het oog op het historisch instituut kinderliteratuur.

In de vakliteratuur over kinderliteratuur treffen we pogingen aan om, met voorbijgaan van wat in de voorgaande alinea is gezegd, allereerst op tekstueel niveau te bepalen wat kinderliteratuur is. Dit heeft hier en daar geleid tot problematische definities, problematisch hierom, omdat de auteurs eerst hun literatuuropvatting uiteenzetten ('Wat is literatuur?') en daarna pas spreken over kinderen en jeugd.

Zo geeft A.E.M. Dekkers-Akveld (1973) twee kenmerken van literatuur: 'fictionaliteit' en 'esthetische functie'. Het woorddeel 'jeugd' wordt vervolgens geinterpreteerd als 'leesbaar voor de jeugd', waarbij 'leesbaar' wordt bepaald door een aantal romantheoretische aspecten. Zo komen ook Peter en Annelies Dekkers (1977) tot dezelfde literatuuropvatting en spreken zij in tweede instantie over 'jeugd' als nadere bepaling van literatuur, een bepaling die dan wordt gespecificeerd met 'bruikbaar' voor de jeugd. Eveneens in een publikatie van de Commissie Modernisering Moedertaalonderwijs (1977) wordt eerst een literatuuropvatting vermeld - opnieuw: 'fictionaliteit' en 'esthetische waarde' - en vervolgens gesproken over 'bruikbaarheid voor kinderen (naar leeftijd, belangstelling e.d.)'.

Het bezwaar tegen deze wijze van definiëren is, dat opvattingen over literatuur voor volwassenen zonder meer worden veralgemeend naar de kinderliteratuur, terwijl intussen de vraag naar de doelgroep van deze literatuur slechts wordt beantwoord in vage termen als 'leesbaar' en 'bruikbaar'. De consequentie is, dat, als men vanuit deze opvatting van kinderliteratuur het verschil gaat onderzoeken tussen deze literatuur en de volwassenenliteratuur, men niet verder komt dan de constatering dat de onderzochte kinderboeken eenvoudiger zijn w.b. taal- en structuurelementen dan de boeken voor volwassenen (zo bij Dekkers-Akveld 1973 en Grit, 1977).

Ik betwijfel of 'moeilijkheidsgraad' een afdoende criterium is voor het verschil tussen kinderliteratuur en volwassenenliteratuur. De geconstateerde moeilijkheidsgraad zegt wellicht meer iets over de kinderliteratuur zoals die *nu* wordt gemaakt dan over een *mogelijke* kinderliteratuur. Het onderscheidingscriterium is ook weinig exact: er is een heel goede volwassenenliteratuur te vinden die op grond van compositorische en stilistische eigenschappen voor de tegenwoordige kinderen niet te moeilijk is.[4.] Omgekeerd is het ook mogelijk literatuur te noemen die door volwassenen voor henzelf te moeilijk wordt geacht. In dit soort tegenspraken verzandt men m.i., als men 'eenvoud' tot het criterium maakt in het onderscheid tussen kinderliteratuur en volwassenenliteratuur.

Als men al, in een poging het begrip te definiëren, 'kinderliteratuur' splitst in resp. 'literatuur' en 'kind', dan is deze scheiding naar mijn mening slechts kunstmatig. Want wat literatuur voor kinderen en jeugd is, hangt in hoge mate af van wat men onder jonge lezers verstaat, en niet alleen hoe hoog men ze aanslaat ('moeilijkheidsgraad'), maar ook hoe men hun maatschappelijke situatie begrijpt.

In de kern gaat het om de vraag wat in de uitdrukking 'literatuur voor kinderen' dat '***voor***' precies betekent (Lypp 1977b) Anders gezegd: het kind-zijn van de lezer hoort een integraal onderdeel te zijn van een definitie van literatuur voor kinderen en jeugd. En hiermee is het voor het vervolg belangrijke onderscheidingscriterium voor de kinderliteratuur gegeven: haar 'bestemd zijn voor kinderen'.

2.2 Kinderliteratuur, literatuur voor...

Wat betekent nu dit 'bestemd zijn voor?' Het gegeven dat de literatuuropvatting mede wordt bepaald door de doelgroep van de literatuur, is niet nieuw in de traditie van de kinderliteratuurwetenschap. De gestelde vraag is echter wel steeds op een andere wijze beantwoord. Allereerst zijn het pedagogen geweest die de kinderliteratuur een bepaalde bestemming hebben gegeven. Een geheel andere invalshoek om het 'bestemd zijn voor kinderen' te bepalen, is te vinden in het adaptatieconcept van Klingberg.

2.2.1. Kinderliteratuur: voer van pedagogen

Veelgehoord is de kritiek die zegt dat kinderliteratuur en de beschouwing daarvan louter 'een zaak van pedagogen' was. Wie enigszins is ingewijd in de geschiedenis van de kinderliteratuur weet dat de meeste 18e en 19e eeuwse kinderliteratuur een soort op het burgerlijke kind gerichte agit-prop kunst was die de versteviging van de burgerlijke maatschappij-opvatting, de arbeidsdeugden en de matigheidsideologie diende.[3.] Het 'bestemd zijn voor' betekende, dat het kinderboek voorheen kennelijk in de eerste plaats als verlengstuk van de opvoeding werd gezien en dus dat het ook op zijn opvoedkundige waarde werd beoordeeld.[4.] De kritiek op dit 'pedagogisch model' zette in - althans in Duitsland[5.] - ca. de eeuwwisseling bij monde van de Jugendschriftenbewegung en m.n. van H. Wolgast, die het bekend gebleven 'Das Elend unserer Jugendliteratur' (1896) publiceerde. Deze ongetwijfeld verlichte kritiek richtte zich tegen een aartsconservatieve kinderliteratuur, maar was in zoverre beperkt, dat zij niet de inhoud en vorm van de boekpedagogiek ter discussie stelde, maar het pedagogisch karakter van de kinderliteratuur überhaupt ontkende.

Deze anti-pedagogische houding is nog steeds actueel en spreekt bv. uit de vrees van recensenten bij het recenseren 'bevoogdend' te zijn of uit de afkeer van 'moralisme' en 'boodschapperigheid'.[7.]

Hoezeer ik deze vrees en tegenzin ook deel, het risico bestaat dat over het hoofd wordt gezien dat literatuur altijd over mensen, menselijke relaties en menselijke verhoudingen gaat en dat literatuur, ongeacht de bewuste of onbewuste pedagogische intenties van de auteur, ook kennisdrager is, d.w.z. steeds sociale normen en waarden overdraagt. Dat kinderliteratuur bestemd is voor jonge lezers, betekent, dat zij functioneert in hun socialisatieproces, zelf instrument is van socialisatie. Denkbeelden (ideologieën) worden met literaire middelen gedemonstreerd in verzonnen situaties. Men doet een kinderliterair werk geen recht, als het wereldbeeld en het mensen kindbeeld in de tekst wordt overgeslagen of wordt onderscheiden van de specifiek literaire kwaliteiten.

2.2.2. Adaptatie

Hoe het kind-zijn van de lezers deel kan uitmaken van de opvatting over kinderliteratuur, blijkt ook uit het begrip *adaptatie.* Het begrip is ontleend aan Klingberg (1973) en lijkt vruchtbaarder dan de in het voorgaande besproken aanzet die zich louter richt op de pedagogische gebruikswaarde van kinderliteratuur.

Klingberg vertrekt vanuit de vraag waarmee de wetenschappelijke studie van kinderliteratuur zich moet bezighouden. Hij noemt kinderliteratuur een vorm van communicatie en stelt voor studie te maken van alle instanties die bij de kinderliteraire communicatie zijn betrokken: auteurs; uitgeverijen; verspreidingskanalen als boekhandel en bibliotheek; bemiddelaars als recensenten, scholen, ouders; en het lezerspubliek. In dit verband noemt Klingberg enige communicatieve processen die in de kinderliteraire communicatie een rol spelen. Een daarvan is het adaptatieproces.

Globaal definieert Klingberg adaptatie als volgt: adaptatie is het verschijnsel dat in een kinderliteraire tekst 'rekening wordt gehouden met de belangen, behoeften, wijze van ervaren, kennis, leervermogen enz. van kinderen en jeugdigen'. (Klingberg 1973, p. 21) Niet alleen de auteur houdt op deze wijze rekening met zijn lezerspubliek; adaptatie kan ook optreden bij de bemiddelaars. Een uitgever kan bv. overwegen of een bepaald werk van een auteur niet eerder 'voor volwassenen' is dan 'voor kinderen'. Maar ook ouders, kleuterleidsters en onderwijzers die een verhaal navertellen, zullen het vaak aanpassen aan hun publiek. Klingberg neemt aan dat adaptatie een grotere rol speelt, naarmate de veronderstelde lezers jonger zijn.

Hij onderscheidt vier vormen van adaptatie:

1. *Adaptatie w.b. de keuze van de stof.* De auteur past de inhoud van zijn tekst aan aan wat hij weet of meent te weten (!) over de ontbrekende kennis en ervaringen, over de aanwezige behoeften en interessen en over de beleving van de lezer.
2. *Adaptatie w.b. de keuze van de literaire vorm.* De auteur streeft een overzichtelijke thematiek na en een eenvoudige compositie. Hij verklaart veelvuldig moeilijke woorden, vermijdt verwijzingen naar voor de lezer onbekende literaire werken, taalstijlen etc. Hij kiest voor het perspectief van een kind of een jeugdige, d.w.z. een verhaalfiguur met minder kennis dan volwassenen hebben. De dialoog heeft de voorkeur. Verder wordt tegemoetgekomen aan de beleving door o.m. spanning op te wekken, het

happy-end en door herhalingstechnieken toe te passen (behoefte aan veiligheid).

3. *Adaptatie w.b. de keuze van de stijl.* Deze kenmerkt zich door kortere zinnen, vermijding van moeilijke woorden; een groot aantal werkwoorden; beperkt gebruik van beeldspraak.
4. *Adaptatie w.b. de keuze van het medium.* Deze betreft o.m. de omvang van het verhaal en de lay-out van het boek. (Voor illustraties formuleert Klingberg eveneens adaptatie-criteria).

Klingberg benadrukt dat deze uitspraken over adaptatie van kinderliteratuur hypothetisch zijn, ze steunen op weinig onderzoek.

Malte Dahrendorf (1980) is sceptisch t.a.v. het adaptatieconcept van Klingberg. Hij vreest dat het rekening houden met de 'belangen, behoeften, wijze van ervaren, leervermogen enz. van kinderen en jeugdigen' te snel uitnodigt tot pedagogische en psychologische invulling van deze begrippen.[7.] Die vrees is m.i. terecht.[8.] De toepassing van Klingberg's adaptatieconcept is altijd betrekkelijk: het hangt er namelijk vanaf wat onder kinderen wordt verstaan; welk beeld men heeft van kind en samenleving en van kind en socialisatie. In de geschiedenis hebben we, zoals gezegd, steeds te maken met veranderende opvattingen over kinderen en daarmee ook over wat kinderliteratuur w.b. stof, vorm, stijl en medium dient te zijn. (Dahrendorf 1980, p. 12)

3. Kinderblik

Tot nu toe heb ik vastgesteld dat een specifiek kenmerk van kinderliteratuur is, dat ze bestemd is voor jonge lezers. Dit 'bestemd zijn voor' werd omschreven als adaptatie. Klingberg heeft dit begrip formeel gedefinieerd, maar de inhoudelijke vulling ervan opengelaten. Zodoende lijkt zijn adaptatieconcept geschikt om adaptatieprocessen in de *bestaande* kinderliteratuur te beschrijven. Het is een hulpmiddel om conclusies te trekken over het kindbeeld van een verzameling auteurs. Maar om te komen tot een antwoord op de vraag wat kinderliteratuur is (zou moeten zijn), tot *een kinderliteraire esthetica* is het ook nodig een visie te hebben op wat kinderen zijn en op de relatie kindertekst en kinderlijke lezer. M.i. opent Maria Lypp hier interessante perspectieven.

3.1. Kinderliteraire communicatie

In de inleiding op de door haar uitgegeven reader *Literatur für Kinder* (1977a) verzet M. Lypp zich tegen de vormen van kinderliterair onderzoek waarin kinderliteratuur slechts wordt beschouwd als een afgeleide van de volwassenenliteratuur, als een reductie van bepaalde literaire verschijnselen. Het mag er niet om gaan, zegt ze, via literatuurwetenschappelijke methodes de kinderliteratuur in te lijven bij de gehele literatuur. Integendeel, er dient uitgegaan te worden van een kinderliteratuur als zelfstandig feit dat onderzocht en verklaard moet worden. Alle vaststellingen die aldus gedaan worden, moeten geconfronteerd worden met verschijnselen uit de overige literatuur. Verschillen die daarbij aan het licht komen zijn in verband te brengen met het structurele gegeven van de literatuur: het feit dat ze bepaald wordt door haar bestemmelingen, de jeugd. In dit kinderliterair programma is het Lypp uiteindelijk te doen om de specifieke kenmerken van kinderliteratuur, om de factoren die kinderliteratuur eerst tot kinderliteratuur maken.

Lypp (1975) beschouwt kinderliteratuur als communicatie. Zij beperkt zich tot de relatie auteur-lezer en ze karakteriseert de communicatie tussen de volwassen auteur en de jonge lezer als *asymmetrisch.* Tussen beiden bestaat er een groot verschil in kennis, taalvermogen en sociale positie. Om deze afstand te overbruggen past de auteur bepaalde adaptaties toe w.b. stijl, stof en thema (zie 2.2.2.). De verschillende adaptatie-strategieën vormen tesamen de code van de kinderliteratuur. De bekendheid van de auteur met deze strategieën maakt dat hij min of meer automatisch deze code toepast. Lypp noemt dit automatisme al een adaptatiefaktor op zichzelf en zij ziet daarin de verklaring waarom vernieuwingen in de kinderliteraire code vaak op weerstanden stuiten. (Lypp 1975, p. 166)

Tegenover de asymmetrische communicatie plaatst Lypp het ideaal van *symmetrische communicatie.* Dit begrip - dat zij ontleent aan Habermas - houdt in dat er tussen communikatiepartners in principe ‘echt begrip’ (‘wahre Verständigung’) mogelijk is, vervolgens dat de partners wederkerig de kans krijgen zich talig te uiten en dat zij zich verbaal mogen en kunnen richten op de ander, op alle mogelijke onderwerpen en op zichzelf. Bovendien bestaat er in een symmetrische communicatie steeds ook de intentie of de wil om te komen tot echt begrip.

Kinderliteratuur wordt gekenmerkt door asymmetrische communicatie. Maar tegelijk maakt zij deel uit van het socialisatieproces van de jeugd. Door deze socialisatie functie anticipeert kinderliteratuur op een toekomstige communicatie waarin het kind de volwassen partner van de volwassene is geworden. En Lypp concludeert:

> Als kinderliteratuur zo wordt gedefinieerd dat daarin - op basis van haar socialisatiefunktie - symmetrische communicatie wordt nagestreefd in een feitelijk asymmetrische communicatiesituatie, dan zou de mate waarin op gelijkwaardigheid wordt vooruitgelopen de maatstaf voor goede kinderliteratuur zijn.

(Lypp 1975, p. 167)

Mijns inziens poneert Lypp hier een belangwekkend kenmerk van kinderliteratuur. Zij stelt de eis dat uit teksten voor kinderen het streven spreekt naar symmetrische communikatie, d.w.z. een verhouding van gelijkwaardigheid tussen kind en volwassene. Niet het verschil tussen kinderen en volwassenen - dat zich uitdrukt in bv. een neerbuigende stijl of opgelegde pedagogiek- maar de tendentiële opheffing van dat verschil is een eigenschap van geslaagde kinderliteratuur. Twee voorbeelden.

In de ‘Kinderboekenweekkalender’, het kinderboekenweekgeschenk van 1981, wordt bij de datum 28 december uitgelegd wat ‘onnozele kinderendag’ is. Er wordt verteld dat het feest regionaal gebonden is, dat het woord ‘onnozel’ ‘onschuldig’ betekent en er wordt verwezen naar de kindermoord van Bethlehem. Het tekstje besluit aldus:

> Voor de kinderen in de streken waar dit feest wordt gevierd, betekent dat dat zij op deze dag de baas zijn. Een soort omgekeerde vader- of moederdag dus. Erg leuk, maar het is meer het idee dat leuk is, want van dat ‘de baas spelen’ komt meestal niet zoveel terecht... Echt stoute dingen als het servies kapot gooien, mogen natuurlijk toch niet.’ (C.P.N.B. 1981, p. 14)

Dit is een voorbeeld van een kindertekst waarin géén poging wordt gedaan op inhoudelijk niveau de asymmetrische communikatiesituatie te overwinnen. Wie de tekst kritisch leest ontdekt dat het ‘de baas spelen’ van kinderen door de (onbekende) volwassen auteur wordt gelijkgesteld met het kapotgooien van het servies. Kinderlijke autonomie en macht krijgen aldus een bijbetekenis van destructief gedrag. De kritiek hierop is voor de hand liggend: in deze tekst voor kinderen uit een volwassene zijn vrees voor zelfstandig kinderlijk gedrag in plaats van dat hij erop *vertrouwt* dat kinderen, zonder gedrag van boven, constructief kunnen zijn en niet automatisch de boel kort en klein slaan. Gebrek aan vertrouwen en angst verhinderen hier een symmetrische communicatie.

Een auteur die wel een dergelijke communicatie nastreeft is Guus Kuyer. In ‘Op je kop in de prullenbak’ bijvoorbeeld zijn minstens drie literaire middelen aan te wijzen waarmee Kuyer de asymmetrische communicatie met de lezer tracht af te breken. Ten eerste is er de identificatiefiguur Madelief die uitstekend in staat is haar eigen gedachten en gevoelens te verwoorden en bovendien geen blad voor haar mond neemt. Ten tweede introduceert Kuyer een alternatieve volwassene, een onderwijzer, die zich tussenbeide niet zozeer hopeloos als wel hoopvol onvolwassen gedraagt en die tegenover zijn leerlingen kan toegeven dat hij zwakke momenten en slechte ogenblikken heeft. En ten derde is daar de kritiek op de groep grote mensen die zich wel conformeren aan het clichébeeld van de volwassene en die niet bereid zijn zich in te leven in de kinderwereld (vgl. de tramscène).

Een dergelijk streven naar evenwaardigheid in de communikatie tussen kind en volwassene maakt adaptatie in de kinderliteratuur niet overbodig; maar, zo zegt Lypp, ‘met symmetrische communicatie wordt meer bedoeld dan door het begrip adaptatie wordt gedekt, namelijk een opvoedingsconcept’. Dit opvoedingconcept ‘bestaat hierin, dat kinderliteratuur kinderlijke belangen zo ter sprake brengt, dat haar recipiënten door deze literatuur tot spreken gebracht worden’. (Id. p. 167)[9.]

Dit pedagogisch principe laat zich m.i. interpreteren als een eis aan kinderteksten, dat daarin de positie waarin kinderen verkeren onderkend en erkend wordt en dat daarbij mogelijkheden voor de lezers getoond worden hun belangen en behoeften onder woorden te brengen, d.w.z. de vervulling ervan na te streven. In dit opzicht heeft kinderliteratuur een bevrijdende functie.

3.2. De kinderblik als kinderliterair principe

Lypp gaat in ‘Kinderblick und Wanderbühne’ (Lypp 1977b) dieper in op een wezenlijk criterium van teksten *voor* kinderen. Dit criterium is het kinderlijk perspectief of de kinderblik, dat zij demonstreert aan de hand van teksten van G.B. Fuchs. Om praktische redenen ga ik maar zijdelings in op de teksten van Fuchs zelf, enerzijds omdat ze mij niet bekend zijn, anderzijds omdat ik vermoed dat ze in Nederland weinig bekendheid hebben. Deze relatieve onbekendheid geldt ook voor Duitsland waar Fuchs klaarblijkelijk[10.] slecht werd verkocht. De oorzaken voor de slechte verkoop liggen ongetwijfeld ten dele in het feit, dat Fuchs heel vernieuwend te werk ging, inzoverre hij niet speciaal voor kinderen of volwassenen schreef, *maar beide lezersgroepen in zijn werk trachtte te omvatten.* Hij onthield zich van conventionele adaptatietechnieken. Dit had tot gevolg dat zijn werk in het uitgevers- en distributiesysteem - waarin een scheiding tussen kinderliteratuur en volwassenenliteratuur bestaat - moeilijk te plaatsen was. Anderdeels waren de teksten van Fuchs volgens Lypp vaak te hoog gegrepen (o.m. op het punt van het doorzien van ironie). Niettemin meent zij dat deze teksten ‘op voorbeeldige wijze de voorwaarden voor het schrijven voor kinderen laten zien’. (Lypp 1977b, p. 33)

Uitgangspunt bij de kinderblik in teksten voor kinderen is, dat een auteur niet schrijft *over* kinderen maar in communikatie *met* kinderen. Het mag in kinderteksten niet gaan om een planmatige pedagogische beinvloeding van het socialisatieproces van de kinderlijke lezer, maar om het socialisatieproces zelf, zoals dat in de werkelijkheid is, moet aan kinderen worden aangeboden. Traditionele kinderliteratuur biedt communikatiepatronen aan om kinderen daarin te oefenen. Ze verhindert zodoende het *inzicht* in het socialisatieproces waarin kinderen zich bevinden. (id., p. 38)

De kinderblik in Fuchs teksten laat zich demonstreren in zijn personages. Fuchs' verhaalwerelden zijn bevolkt met figuren als de sneeuwman, de parkwachter, de clown, Uilenspiegel, de nietsnut en de deugniet. Ontleend aan de kinderwereld, zijn zij maatschappelijk gezien marginale figuren, nutteloos, overbodig. Zij zijn buitenstaanders en als zodanig nauw verwant met de kinderwereld. Deze figuren hebben de funktie van het perspectief, van het blikveld van het kind. Ze dienen om de wereld waarmee zij in botsing komen kritisch te beschrijven. De figuren kunnen de wereld niet corrigeren; maar via hen is de auteur in staat de waarneming van de lezer te corrigeren. De figuren die onze sympathie hebben, worden in hun kinderlijke weerloosheid zozeer gekwetst, dat elk verder commentaar overbodig wordt. Ze hebben een demonstrerend karakter.[11.] Het handelen van Fuchs' personages wordt niet beschreven als een vorm van afwijkend gedrag, maar als vanzelfsprekendheid, als resultaat van een ongestoord en ononderbroken ontwikkelde kinderlijkheid. Hun handelen, dat in de realiteit laag wordt gewaardeerd, wordt hier beschreven als iets positiefs, waardoor zij 'de meerdere' zijn. In dit gedrag dat in zijn onbekommerdheid conflicteert met de maatschappij, zijn de verhaalfiguren verontrustend, scheppen zij onzekerheid. Hun verzet tegen de situatie komt tot uitdrukking in het blootleggen van verbanden en in het onder woorden brengen van individuele behoeften.

> De funktie van het perspektief van de kinderblik is, dat het een instrument van de kritiek (is), waarvan het effect daarop berust, dat het vanuit het standpunt van de onbeschermden de toestanden als volslagen idioot voorstelt, niet alleen om ze te onthullen, maar ook om een beroep te doen op de verantwoordelijkheid.

(id., p. 28)[12.] 'In de teksten die vanuit kinderlijk perspectief zijn geschreven, fungeert het kind-zijn (...) als morele instantie'.

> Over hetgeen wat kinderen overkomt, spreekt Fuchs doorgaans op aanklagende toon - en daarmee spreekt hij eigenlijk weer van volwassenen. Om kinderen gaat het, inzoverre zij voorwerp van beinvloeding van volwassenen zijn. De teksten proberen de sporen van geweld, veelal gecamoufleerd geweld, in het gedrag van volwassenen bloot te leggen. (id., p. 30)

Niet in alle teksten van Fuchs zijn kinderen het slachtoffer. Ook handelen ze zelfstandig, zijn zij de meerdere (zij het zonder sukses). In deze verhalen wordt, zo zegt Lypp, de kracht van het kinderlijk bewustzijn gedemonstreerd. En die kracht bestaat hierin, dat zij zich bewijst in het verlangen 'een intensieve relatie met de volwassen partner op te bouwen en in het vermogen dit verlangen zo indringend tot uitdrukking te brengen, dat men er niet omheen kan', (id., p. 32) Dit thema, de gestoorde relatie tussen kind en volwassene, acht Lypp wezenlijk voor de kinderliteratuur.

De kinderblik is aldus te begrijpen als een poging de communicatie tussen kind en volwassene te (re)construeren. Deze poging vooronderstelt inzicht in de maatschappelijke betekenis van kind en kind-zijn. Naarmate dit inzicht bij de auteur groter is, zal het kinderliteraire werk meer geslaagd zijn.

Welk kindbeeld komt nu uit Fuchs' teksten naar voren? In zijn teksten worden kind-zijn en kind enerzijds gekenmerkt door een gedrag dat voortkomt uit verwachtingen, de zin om te onderzoeken en te vragen en anderzijds door de ontwikkeling van het eigen ik als sociaal wezen. Nergens in zijn teksten wordt kinderlijk gedrag gerelativeerd als onhandig of als van voorbijgaande aard, kenmerken waarop de traditionele kinderliteratuur haar opvoedingsfunctie bouwt. Kinderen worden niet op hun grenzen gewezen, maar hun gedrag is gericht op voortdurende verruiming en vriendelijke toewijding. In maatschappijkritische teksten wordt het kinderlijke zo tot tegenbeeld van een onmenselijke werkelijkheid. De auteur ziet in het kinderlijke 'een stuk humaniteit' (id., p. 40) verwerkelijkt dat hij in zijn teksten tot uitdrukking wil brengen. Het kinderlijke is dus niet een levensfase of een tekort, maar een *kwaliteit* die kinderen én volwassenen geldt.

De voortdurende benadrukking van deze kwaliteit geeft aan de teksten van Fuchs een optimistisch karakter. Daarin ook verschillen zij van de traditionele kinderliteratuur:

> Luidde de traditionele eis: men mag voor kinderen de wereld niet ter discussie stellen om ze niet onzeker te maken, dan kan men vanuit Fuchs' visie zeggen: men hoeft kinderen niet onzeker te maken, omdat zij het zijn die onze wereld ter discussie stellen. Dit is reden tot optimisme. (id., p. 44)

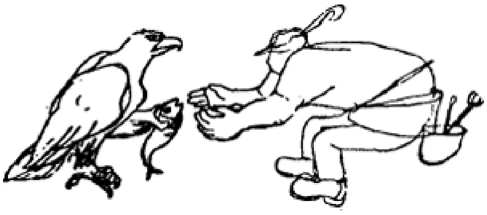
3.3. Samenvatting

In de kinderblik wordt een visie op kinderen en kind-zijn gedemonstreerd die niet wordt gekenmerkt door beperking, onvermogen of een vooruitlopen op ‘volwassenheid’ als verdringing van het kinderlijke, maar door erkenning van het kinderlijke als iets kwalitatiefs, waardevols. Geslaagde kinderliteratuur tracht vanuit deze erkenning te komen tot een maximaal symmetrische communicatie. Als het kinderlijke wordt opgevat als het verlangen naar een vrije, gelukkige ontwikkeling en naar sociale identiteit, dan kan het tot kritisch perspectief worden waarin de werkelijkheid wordt bekritiseerd en aangeklaagd.

Het kinderlijke is niet alleen iets van kinderen. In wezen gaat het om de ontwikkeling van algemeen menselijke eigenschappen die in een bepaalde historische periode geconcretiseerd kunnen worden ofwel worden verhinderd of worden gereserveerd voor de kindertijd waaruit men ze zich nog kan herinneren. In de uitspraak ‘je kindertijd is je beste tijd’ klinkt altijd iets van spijt mee over wat verloren is gegaan.

In het perspectief van het kinderlijke gaan individuele en maatschappelijke ontwikkeling hand in hand. Deze samenhang geeft de kinderliteratuur die de kinderlijke ontwikkeling werkelijk uitdaagt, iets subversiefs. De auteur moet niet alleen voor zichzelf zijn eigen volwassenheid ter discussie stellen, hij moet ook met al zijn fantasie, humor en listigheid wegen zoeken om het kinderlijke tegen de maatschappelijke realiteit in ter sprake te brengen. Het perspectief van de kinderblik is hem hierbij behulpzaam als een verzameling van literaire middelen waarmee kinderlijke belangen, behoeften en strevingen verwoord kunnen worden.[13.]

Laten we tot slot de kinderblik van Reiner Zimnik bekijken.



4. De kinderblik van reiner zimnik

Nu volgt een samenvatting en een analyse van *De man op de kraan* van Reiner Zimnik. De oorspronkelijke Duitse uitgave verscheen in 1956 onder de titel *Der Kran.* Ander vertaald werk van Zimnik vermeld ik in de bibliografie. Hoewel het kinderlijke perspectief ook in zijn andere boeken is aan te treffen, heb ik mij speciaal gericht op het onderhavige, omdat daarin het begrip ‘kinderblik’ zich het beste laat demonstreren.

In de analyse van Zimniks verhaal beperk ik mij tot een onderzoek naar het kinderlijke perspectief, onder welk aspect ik het wereld- en mensbeeld nader beschouw. Omdat in *De man op de kraan* de tekst en de talrijke illustraties samen het verhaal vertellen, betrek ik beide in mijn analyse.

4.0. De man op de kraan

Op de plaats waar het verhaal zich afspeelt staat een stad en er stroomt een rivier waaraan zich een station voor goederenoverslag bevindt. De economische vooruitgang maakt de bouw van een nieuwe hijskraan noodzakelijk. Een man op een motor wordt uitgezonden om de kranen van het land op te meten en na zijn verslag bepalen de burgemeester, de minister en de twaalf gemeenteraadsleden dat de nieuwe kraan de hoogste moet worden. Arbeiders beginnen aan de bouw en onder hen is er één die dolenthousiast is over de steeds hoger wordende kraan. Nadat de kraan is opgebouwd wordt er feest gevierd voor de hele stad. Maar de gezagsdragers blijken niet te hebben voorzien in een kraan bestuurd er. De broer van de vrouw van de minister en de vriend van de burgemeester stellen zich kandidaat en betwisten elkaar de post, zodat de kraan ongebruikt blijft. Dan klimt de enthousiaste arbeider erin en hij begint meteen met de overslag van goederen in en uit schepen, treinen en vrachtauto's, tot tevredenheid van de schippers, conducteurs en chauffeurs. Op hun aandrang benoemen de gemeenteraadsleden de man tot kraanman, zeer tegen de zin van burgemeester en minister. De kraanman is heel blij met zijn benoeming, zelfs zo dat hij de hijskraan tot zijn woning maakt. De eerste nacht belagen hem de vriend van de burgemeester en de broer van de vrouw van de minister, maar door de kraan onder stroom te zetten, schrikt hij hen voorgoed af.

Door de week werkt de kraanman van zeven tot vijf, de zaterdagmiddag en zondag heeft hij vrij. Nooit komt hij van zijn kraan naar beneden, niet om boodschappen te doen - dat doen de vrachtwagenchauffeurs voor hem -, niet om water te halen - dat put hij met de kraangrijper uit de rivier - en niet voor de dochters van de bakker die beneden voor hem rond de kraan dansen - want hij vreest een valstrik om hem uit zijn positie te verdringen. Hij besteedt zijn tijd aan werken, het nemen van zonnebaden, het fluiten van de Lorelei en hij ontvangt bezoek van zijn vrienden, de lectro en de man met de ossen. En op zondagmorgen zet de kraanman de gemeenteraadsleden de rivier over in een bak met banken en roodfluwelen kussens, want er is geen brug.

Op een dag is er een circus vlakbij de kraan. Een olifant krijgt een zonnesteek en breekt eensklaps los. Door het beest met de kraangrijper op te pakken en het onder te dompelen in de rivier, verlost de kraanman de olifant van zijn zonnesteek en voorkomt hij een ramp. Zijn vriend de lectro is diep onder de indruk van het gebeurde en vertelt het verhaal met steeds meer overdrijving, alsof alle wilde dieren een zonnesteek hadden gekregen. Hij gaat zo in zijn verhaal op, dat hij de volgende avond bij zijn thuiskomst een zilveren leeuw op het trapportaal ziet staan.

De lectro bestuurt een electromobiel met twaalf wagentjes vol pakjes. Hij pleegt echter op zomerse dagen enige malen per dag zijn werk te onderbreken om te genieten van zijn eigen mooie gedachten. Daarom en omdat hij verhalen rondstrooit over zijn zilveren leeuw wordt de lectro door de gemeenteraadsleden ontslagen. Maar de kraanman helpt hem. Bij het overzetten van de gemeenteraadsleden, de zondag volgend op het ontslag, doet hij alsof er een electrisch mankement aan de kraan is. De gemeenteraadsleden die in hun bak boven de rivier zwieren, moeten de lectro nu wel weer in dienst nemen, opdat hij het ‘mankement’ kan repareren.

‘Nu komt er nog een avontuur’, (p. 30) Op een nacht arriveren er levensgevaarlijke rivierpiraten die het voorzien hebben op het opgeslagen zilvererts. Met wat geluk en wijsheid weet de kraanman de piraten te verslaan en hij levert hen uit aan de intussen toegesnelde politie. Deze heldendaad leidt tot een feestdag voor de stad en de kraanman wordt de piratenorde opgespeld.

Twee jaren verstrijken. De kraanman gaat helemaal op in zijn werk. Maar kwade voortekenen bedreigen zijn geluk. Alles wordt duurder, iedereen hamstert (de kraanman op advies van de lectro ook), het vrachtvervoer bestaat uit zware kisten ijzer en er komen steeds meer raven langsgevlogen die kwaad kijken. En dan is het oorlog. De kraanman hoort het van de tot soldaat geuniformeerde lectro. Er komen soldaten, het strijdtoneel nadert in de gedaante van een witte ruiter, de stad wordt tenslotte grondig verwoest. De overlevenden trekken weg en de kraanman blijft alleen achter.

Later bezwijken de dijken (onder een bombardement?) en het land komt onder water te staan. Eenzaam reikt daar de kraan omhoog, de kraanman moet zichzelf zien te redden. Hij onderhoudt zijn kraan (roest afkrabben!), vangt vis en licht 's nachts met een lantaarn die brandt op vissetraan, de schepen bij die hij in zijn omgeving vermoedt (maar er niet zijn). De eerste kerstnacht krijgt hij een hallucinatie van een zilveren en gouden schip waarop een hele stad is gebouwd, vol met mensen en op de brug staat de lectro, gekleed als koning met naast zich de zilveren leeuw. Later neemt de kraanman een pratende arend op wiens kapotte vleugel hij geneest. De arend wordt zijn vriend, vangt vis voor hem en helpt hem in de strijd tegen aanvallende haaien. Ook raakt de kraanman via brieven in een fles in contact met een man die op een eilandje een aardappelveldje onderhoudt. Dit contact kwam tot stand, nadat de man van het aardappelveldje reageerde op een brief van de kraanman die eigenlijk was gericht aan de voorbijvarende schepen en waarin hij verzocht om batterijen voor zijn zaklantaarn. Jaren gaan zo voorbij.

Dan is de oorlog afgelopen. De dijken worden hersteld en geleidelijk - aan valt het land droog. De kraanman krijgt voor het eerst sinds jaren weer een mens te zien, wanneer de man van het aardappelveldje hem komt opzoeken. Vanaf dat ogenblik keren de bloemen weer, de dieren en tenslotte ook de mensen. Het land wordt bebouwd en een nieuwe stad verrijst. Maar niemand bemoeit zich met de kraanman en de arend. De kraanman zou graag benzine hebben om de kraan weer op gang te brengen. De zilveren leeuw bezorgt hem zilver waarmee de arend in de stad een blik benzine kan kopen.

Opnieuw dreigt gevaar voor de kraanman: men wil de kraan afbreken vanwege het ijzer. Met behulp van de kraan verdedigt de kraanman zich met sukses. Het leger zou met tanks op hem zijn afgestuurd, als niet toevallig de twee kandidaten voor het burgemeesterschap van de stad precies evenveel stemmen hadden gekregen. De stem van de kraanman moet de doorslag geven. Beiden beloven dat de kraan mag blijven, als de kraanman niet op de andere stemt. De kraanman stemt op de aardigste van de twee en blijft. Nu wordt alles weer als vroeger en jarenlang vervult de kraanman zijn functie. Maar de kraan verslijt en de burgemeester zegt dat hij toch maar beter kan worden afgebroken. De economische vooruitgang maakt de bouw van een heel stel nieuwe nodig. Een paar dagen later komt de kraanman inderdaad van zijn kraan af. Hij is erg moe en hij merkt ‘dat de aarde iets erg vreemds geworden was’, (p. 88) Samen met de arend en begeleid door de zilveren leeuw vertrekt hij. ‘Hij werd in de verte hoe langer hoe kleiner en eindelijk verdween hij achter de grote berg’, (p. 90)

4.1 De kraanman

De kraanman is de hoofdpersoon in het verhaal. Maar wie is hij eigenlijk? Evenmin als de andere personages heeft de kraanman een naam. Hij is de kraanman en zodra hij dat niet meer kan zijn, verdwijnt hij. Waarheen? En waar kwam hij eigenlijk vandaan? Het is onbekend. De kraanman heeft geen verleden en geen toekomst. Hij denkt daar ook nooit over na maar leeft in het heden, hij handelt en reageert al naar het verlangen of de noodzaak van dat moment. Inzoverre is de kraanman al een kinderlijke figuur. Zijn naamloosheid correspondeert met de onuitgewerktheid van zijn karakter: hij demonstreert gedrag (vgl. 3.2. en noot 11).

De tijdloosheid geeft de kraanman bovendien iets algemeen geldends, maakt hem tot van alle tijden. Omdat we als lezers de gebeurtenissen hoofdzakelijk zien en interpreteren vanuit het standpunt van de kraanman - en het standpunt van de auteur valt daarmee samen - wordt deze persoon tot een algemeen menselijk perspectief. Dit perspectief is echter wel historisch en maatschappelijk gesitueerd.

Hoewel het nergens expliciet in het verhaal staat vermeld, kunnen we als lezers uit de gebeurtenissen en de beschreven technische ontwikkeling (vliegtuigen, hijskranen, tanks) opmaken dat het verhaal in de 20e eeuw is gesitueerd. De getoonde verdeling in klassen van burgers en arbeiders plaatst het verhaal in de westerse maatschappij, de realiteit waarin de min of meer fantastische gebeurtenissen plaatsgrijpen.

Het perspectief van de kraanman functioneert, zoals we zullen zien, in tweeërlei opzicht. Enerzijds representeert dit perspectief algemeen menselijke behoeften, belangen en strevingen zoals deze concreet gestalte krijgen in de huidige westerse samenleving. Anderzijds wordt in dit perspectief een kritisch beeld gegeven van een samenleving die de realisering van deze belangen, behoeften en strevingen verhindert.

Laten we nu eens kijken naar de kijk van de kraanman op zichzelf en op de werkelijkheid waarin hij leeft.

De kraanman wordt geintroduceerd tijdens de opbouw van de kraan. Hij is een van de arbeiders, maar onderscheidt zich ook van hen:

> Maar onder de mannen was er een, die hield wel het meest van de kraan. Het was nog een jonge kerel en hij had een veertje op zijn pet en hij hamerde driemaal zo snel als de anderen en als die 's avonds naar huis gingen, dan scharrelde hij nog boven op de kraan en dan poetste hij met zijn zakdoek alle schroeven op. En 's nachts sliep hij onder de kraan en 's morgens sprong hij over de schaduwen van de kraan en de anderen zeiden: ‘Die vent met zijn veertje is stapelgek’, (p. 11)

Zo wordt de kraanman ons voorgesteld als iemand die vrij is van gevoelens van arbeidsvervreemding: hij schept plezier in zijn werk en meer nog: hij houdt van de resultaten ervan.

Daarbij gedraagt hij zich *kinderlijk*: op zijn pet steekt een veertje en hij huppelt over de schaduwen van de kraan als een kind op de hinkelplaats. Dit kinderlijke element komt vaak terug: bij zijn vaste aanstelling klimt de kraanman ‘als een aap overal langs zijn kraan, ook al van blijdschap’, (p. 14) In zijn kraanwoning fluit hij de Lorelei[14.] de hele nacht door, tot ergernis van de nachtwaker die als contrastfiguur dient:

> ‘Hé daar, ga liever slapen, zoals alle fatsoenlijke christenmensen!’ Maar de kraanman riep: ‘Ik heb teveel plezier om te slapen!’ (p. 16)

De chauffeurs laat hij middels een briefje ‘brood, bier, scheerzeep en zoute drop (kopen), want daar was hij gek op’. (p. 18) Dit soort vormen van kinderlijk gedrag vinden we ook bij de vrienden van de kraanman (zie 4.2.).

In zijn *arbeid* komt de kraanman tot zelfrealisatie, tot identiteit. Dit blijkt niet alleen uit het plezier waarmee hij zijn werk verricht, maar ook uit zijn identificatie met de arbeid. De kraanman is ‘het hart’ van de kraan en de identificatie wordt zelfs zover doorgevoerd, dat de kraanman, als hij bv. jeuk aan zijn rechteroor heeft, weet dat er ergens een schroefje aan de kraan los zit. De kraanman gaat letterlijk op in zijn werk. Ook wanneer de oorlog aan de gang is en het land onder water staat, staakt hij zijn arbeid niet:

> ‘Niets dan zee’, zei hij. Maar wat zou dat! Hij was de man op de kraan en de kraan werkte nog en hij had een hele zak zoute drop en een kraanhuisje vol reële dingen. Hij ging bij de hendel zitten en toen goot hij met zijn grijper zeewater van rechts in de zee links en zeewater van links in de zee rechts, van zeven tot twaalf en van een tot vijf (...). (p. 48)

Al de tijd dat de kraan uit het water opsteekt, onderhoudt de kraanman hem goed. Hij krabt de roest af, draait de schroeven aan en smeert hem in met de traan van grote vissen. Een probleem onstaat als de benzine op is en de kraan niet meer kan werken. Maar de man heeft fantasie genoeg om zich uit deze netelige kwestie - die immers zijn eigen identiteit betreft - te redden. Hij functioneert de kraan om tot vuurtoren en voortaan geeft hij lichtsignalen aan schepen die, naar hij zich inbeeldt, voorbijvaren. Deze taak geeft hem nieuwe levensvervulling: ‘Hij was de man op de kraan en erg betrouwbaar. Hij krabde al het roest weg en hij gaf van vroeg tot laat en van laat tot vroeg licht. En hij had geen tijd om te slapen en geen tijd om eenzaam te zijn’, (p. 53) Zo ontsnapt hij aan de tragiek van zijn feitelijk isolement.

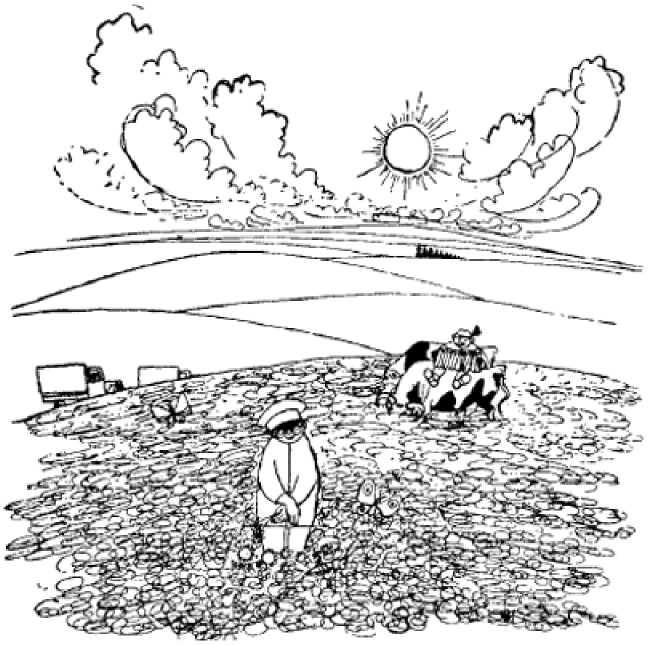
Het zelfvertrouwen en het naïeve vertrouwen in de wereld dat de kraanman demonstreert, maakt hem nog niet tot iemand die over zich laat lopen. De man weet zich op vindingrijke wijze te verdedigen, als hij in zijn positie wordt bedreigd. Wanneer de broer van de vrouw van de burgemeester en de vriend van de minister een aanslag beramen, zet hij de kraan onder stroom. Met de grijper van de kraan verslaat hij de rivierpiraten. Een leger haaien verslaat hij met een ijzeren kraanstang die de man heeft bijgeslepen tot een speer die zo spits is als een naald. Met de kraan overmeestert hij een olifant en maakt hij het ontslag van de lectro ongedaan. De kraan, waarvan de kraanman het hart is, is zo een uitbreiding van zijn eigen lichaam, een wapen waarmee hij zichzelf verdedigt, anders gezegd: de kraanman reageert op de werkelijkheid vanuit de mogelijkheden van zichzelf.

4.2. De vrienden van de kraanman

De mensen waaronder de kraanman verkeert zijn verdeeld in twee groepen: de vrienden van de kraanman en de overige mensen. De vrienden delen met hem hun wijze van in de wereld staan: ook zij gedragen zich kinderlijk.

De lectro is een man die een electromobiel bestuurt. Hij is de beste lectro in de omtrek want ‘niemand kon zo mooi de bocht nemen als hij’, (p. 18) Hij bezit een aantal standaarduitdrukkingen. Wanneer hij bv. zijn electromobiel start, riep hij ‘Pang hoei!’. In tegenstelling tot de hard werkende kraanman heeft hij meer van een dichter dan van een arbeider:

> 's Zomers, als het erg warm was en de sprinkhanen tussen de bloemen heen en weer sprongen, zat zijn hoofd vol mooie gedachten. Als hij dan met zijn wagentjes voorbijkwam, rende hij en ging tussen de bloemen zitten en keek naar de wolken en had echt plezier in al die mooie gedachten. Soms was de man met de ossen er ook bij en de vrachtautochauffeurs riepen: ‘Hé, lectro, ben je ziek?’ Maar de lectro zei niets dan: ‘Bandenpech, proost!’ (p. 21)



Deze gewoonte die staat voor de realisering van het eigen levensgeluk, blijkt maatschappelijk onaanvaardbaar. De lectro krijgt zijn ontslag van de gemeenteraadsleden. ‘Ze konden hem nu eenmaal niet begrijpen, omdat ze zelf nooit mooie gedachten hadden’. (p. 26) Bovendien namen de gemeenteraadsleden aanstoot aan de fantasie van de lectro. In zijn kinderlijke uitgelatenheid over het optreden van de kraanman tegen de wild geworden olifant, meende de lectro thuis een zilveren leeuw te hebben gezien.

De lectro is echter ook praktisch. Wanneer de oorlog dreigt, raadt hij de kraanman aan om te gaan hamsteren zoals iedereen doet. Maar wat moet gehamsterd worden?

> De kraanman riep: ‘Zoute drop en scheerzeep en vuursteentjes en twee batterijen voor m'n zaklantaarn’. ‘Onzin’, riep de lectro, ‘Je moet iets reëels kopen!’ De kraanman vroeg: ‘Wat is reëel?’
> ‘Meel en zout bijvoorbeeld. Da's reëel! Dat kopen de meeste mensen!’
> En pang-hoei! weg was hij!
> 's Avonds was hij er weer. Met een wagen vol zakken meel en zoute drop en een karton vol batterijen en twaalf lange onderbroeken en een oude trompet. (p. 39)

De praktische zin van de lectro is, zo blijkt uit de opgesomde waren, wel van een bijzondere soort. Het zijn niet alleen nuttige zaken die hij aanvoert, maar ook de genoegens van het leven (‘zoute drop’) en het speelse (de trompet) worden gehamsterd. Zelfs in het aangezicht van de oorlog tracht hij het kinderlijke te bewaren.

Toch is het juist de oorlog die de communikatie met de lectro onmogelijk maakt. Allereerst is de oorlog vanuit kinderlijk standpunt als onderwerp onbespreekbaar:
Om half elf kwam de lectro: ‘Kom beneden! 't Is oorlog!’
De kraanman vroeg: ‘Waarom?’
‘Dat weet ik niet’, zei de lectro.
‘En tegen wie?’, vroeg de kraanman.
‘Tegen de anderen’.
‘Heb jij ze gezien?’
‘Nee!’
‘Dan blijf ik boven’, (p. 41)

Mogelijk is de lectro wel op de hoogte van een of andere officiële motivatie voor de oorlog, vanuit kinderlijk standpunt echter is de oorlog onverklaarbaar, irrationeel. De vijand is geen concreet volk, de vijand is een abstractie: in een oorlog vechten de enen tegen de anderen. De kraanman weigert dienst, hij blijft boven. De lectro moet er echter aan geloven: ‘Niks aan te doen’, zegt hij.

In de oorlogssituatie is de communikatie afgesneden. Vergeefs waarschuwt de kraanman van bovenaf zijn kraan de lectro voor de raven die hun bek opensperren zonder te krassen en voor de witte ruiter die langs de rivier komt aanrijden. De lectro verdwijnt uit het verhaal om nog tweemaal terug te keren, eenmaal in een droom van de kraanman en aan het slot in de zilveren leeuw, het hersenspinsel van de lectro.

De man met de ossen is de broer van de lectro en een figuur van het tweede plan. ‘Een kalme man, die nooit haast had. Eerst had hij kapper zullen worden. Elke maand knipte hij het haar van de kraanman en van de lectro voor niets’, (p. 18) Op een illustratie zien we hem, gezeten op een os, accordeon spelen ter begeleiding van de mooie gedachten van de lectro. Zijn functie is vooral decoratief: hij representeert de rust en de onbaatzuchtigheid. In de moderne maatschappelijke context waarin hij figureert is hij wel een anachronisme. Inzoverre krijgt deze rust een nostalgisch tintje.

De arend ontmoet de kraanman, wanneer de wereld onder water staat en hij alleen op zijn kraan is overgebleven. Hij wordt goede vrienden met de arend en deelt met hem zijn zoute drop. De arend helpt de kraanman op zijn beurt. In zekere zin doet hun situatie denken aan de relatie tussen Robinson Crusoë en Vrijdag. Dit klopt inzoverre de kraanman geen ontwikkeling doormaakt, zichzelf trouw blijft zoals ook Robinson zijn eigen culturele opvattingen trouw blijft, ondanks het sociale isolement. Het verschil is echter dat geen van beide kraanbewoners zich opwerpt als zedepreker of leermeester en de ander tot een Vrijdag maakt. Integendeel, er bestaat een verborgen overeenkomst tussen de kraanman en de arend, die zegt dat elk in zijn eigen waarde gerespecteerd moet worden, wil het tot een dialoog komen. Dit respect blijkt heel mooi uit een situatie rond de kerst. De arend had de kraanman aangespoord de trompet (die de lectro voor hem gehamsterd had) te gaan bespelen. Maar de kraanman speelt nogal onzuiver.

> ‘Waarom houd je je kop toch altijd scheef als ik blaas?’, vroeg de kraanman. ‘Valse tonen’, zei de arend. ‘Als een arend valse tonen hoort houdt hij zijn kop scheef’. ‘Ik

> hoor geen valse tonen', zei de man. Maar toen merkte hij, dat hij zelf zijn kop ook scheef hield, maar hij speelde toch maar door. (p. 65)

De kraanman wordt dus niet kwaad op de arend en de arend niet op hem. Beiden aanvaarden dat het spel niet veel bijzonders is maar wat zou het? Met kerstmis nu blijkt de kraanman bij wijze van verrassing Stille Nacht te hebben ingestudeerd (terwijl de arend op visvangst was). De kraanman maakt zich gereed voor de uitvoering en...

> De arend leunde tegen een ijzeren stang, zodat de man zijn scheve kop niet kon zien, en daar kwam de melodie van Stille Nacht uit de trompet (...). (p. 67)

De arend is dus zo vriendelijk de verrassing van de kraanman niet te bederven ondanks de onzuivere melodie houdt hij het hoofd recht, natuurlijk ook, omdat de intenties van de kraanman zuiver zijn.

Als deze concensus wordt geschonden, is er geen mogelijkheid meer tot wederkerigheid en dialoog. De kraanman die met de man van het aardappelveldje correspondeert via de flessepost, doet een voorstel aan de arend om de tijd te verkorten, opdat hij sneller post krijgt. Zijn voorstel luidt: 'Nu doen we 't allemaal anders. Een dag is een uur en een week is een dag en een maand is een week en een jaar is een maand en zo krijgen we elke maand post!' (p. 69) De arend legt uit dat dit een onmogelijke gedachte is, maar de man reageert onredelijk: 'Dat gaat allemaal best', zegt hij. De arend zet een scheve kop (d.i. valse tonen in de relatie!), waarop de man schreeuwt dat hij de baas is en dat ze dus elke maand post krijgen. Hij wil niet meer praten en vanaf dat moment zwijgen ze, waardoor de tijd nog trager gaat en eenzaamheid hun deel is. Na verloop van tijd arriveert er weer een fles met een brief. Drie dagen lang bekijken beiden de fles in koppig stilzwijgen. Dan wordt het de kraanman teveel en is er weer communicatie mogelijk.

> De derde dag zei hij zachtjes tegen de arend: 'Wat zou hij schrijven?' De arend zei: 'Elke ochtend gaat de zon op en een dag is een dag'. De man zei: 'Ja'. Toen vloog de arend naar zee om de fles te halen. (p. 72)

Dit dialoogje is zo verrassend, omdat de arend op de vraag van de kraanman niet antwoordt, maar in een vaststelling een tegenvraag stelt aan de man, namelijk om de consensus tussen hen te bevestigen. Zodra de man accoord gaat is alles weer goed.

Deze symmetrische communicatie komt terug op een bijzondere wijze in het contact met *de eilandbewoner met zijn aardappelveldje.* Hoewel de flessepost er wel een jaar over doet om een bericht over te brengen, schrijven de kraanman en de man van het aardappelveldje elkaar alsof zij een direct gesprek voeren. De laatste reageert op de brief (die eigenlijk aan de passerende schepen was gericht) van de eerste als volgt:

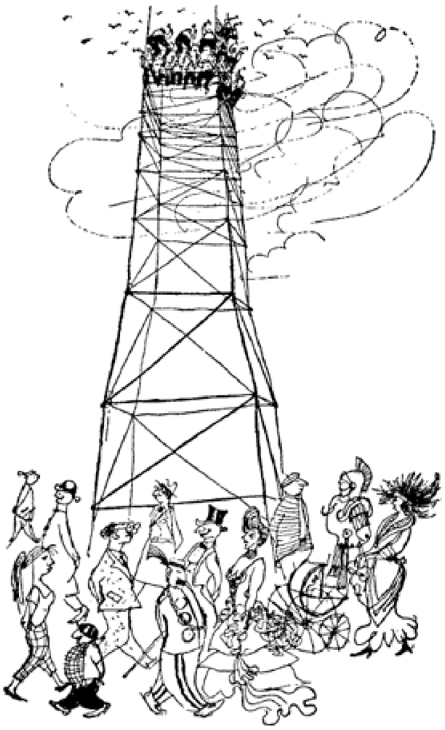
'Ik heb geen zaklantaarnbatterijen. Ik heb een aardappelveldje. Heb jij een bootje?' (p. 58)

En de kraanman antwoordt op even direkte wijze: 'Ik heb er geen...' enz. Hij schrijft ook dat hij een trompet heeft. De ander is meteen geinteresseerd. 'Hoe ziet de trompet eruit?' Waarop de kraanman een tekening stuurt die hij in overleg met de arend heeft gemaakt.

Hoe gecompliceerd en tijdrovend het medium ook is, zo direkt en ingeleefd is de communicatie. Wanneer het land is drooggevallen komt de man van het aardappelveldje dan ook dadelijk op bezoek en beiden voelen zich 'goede oude vrienden'.

4.3. De maatschappelijke (wan)orde

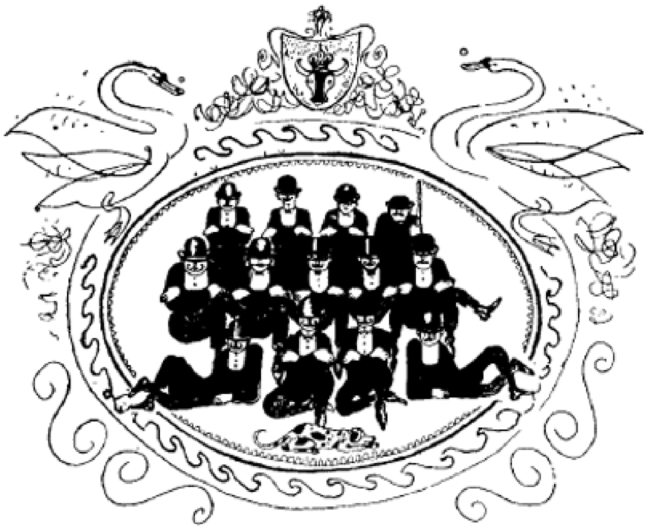
M.n. in de visie op de maatschappelijke werkelijkheid in 'De man op de kraan' komt niet alleen de kijk van de kraanman aan bod maar ook het expliciete standpunt van de auteur dat spreekt uit de illustraties en de beschrijving van de werkelijkheid.



De maatschappij is opgebouwd uit twee duidelijk gescheiden klassen: burgers en arbeiders. Arbeiders worden getoond terwijl ze aan het werk zijn (nl. aan de opbouw van de kraan). De burgerij wordt getoond na het werk, wanneer zij langs de kraan flaneert. Er wordt dus de nadruk gelegd op meerwaarde scheppende arbeid, wat nogal uitzonderlijk is in kinder- en jeugdliteratuur. Arbeiders worden overigens niet louter als zwoegers getoond, we zien ze ook tijdens het werk flink wat bier (?) drinken. Hun uiterlijke kenmerken zijn petten, eenvoudige (werk)kleding, bouwmaterialen en gereedschap. Hun inkomen wordt exact aangegeven alsook het feit dat zij in een dag- en nachtploeg draaien. Als tot deze laag ook de conducteurs, schippers en vrachtautochauffeurs gerekend worden, dan kan van enige invloed op het stadsbestuur worden gesproken (nl. hun wens dat de kraanman officieel wordt aangesteld).

De 'mensen uit de stad', de burgerij, onderscheiden zich niet alleen door andersoortige arbeid maar ook door kleding. Hun kleding volgt de diverse modes van deze eeuw waardoor zij er weliswaar vezorgd maar enigszins ouderwets uitzien, de vrouwen zelfs wat wuft. Als volmaakt anachronisme paradeert tussen de burgers een Romeinse legionnair, die wellicht geinterpreteerd moet worden als symbool voor het anachronisme van de burgerij als zodanig. Op grond van hun karikaturale weergave lijkt de conclusie gerechtvaardigd dat de sympathie van de auteur meer bij de arbeidende bevolking ligt. Op het moment echter dat er *feest* wordt gevierd, wordt elk onderscheid opgeheven: in het gezamenlijk plezier maken worden tegenstellingen overwonnen.

Van de burgerij onderscheiden zich de bestuurders: de minister, de burgemeester en de gemeenteraadsleden. In de uitvoering van hun taak worden zij bijgestaan door brandweer, politie en leger. De visie op de bestuurders is net als op de burgerij ironisch, maar bovendien kritischer.



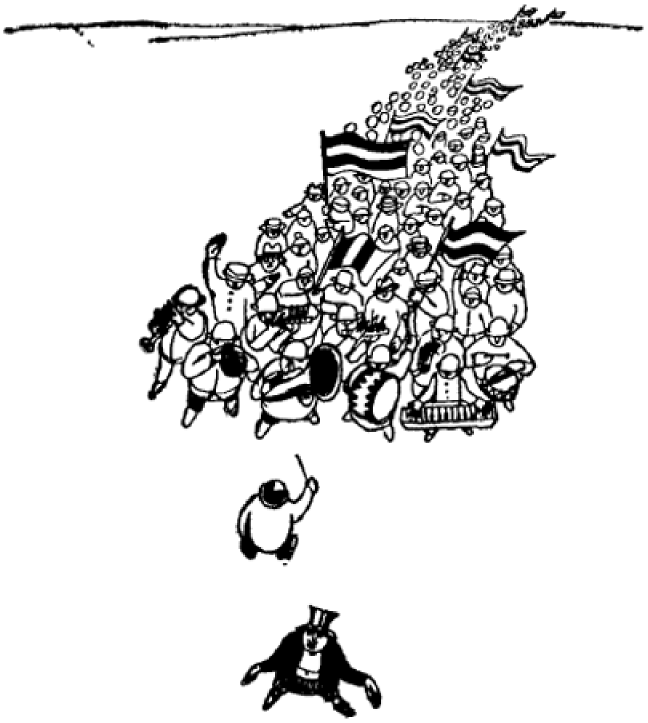
die rechts bovenaan is alleen maar de concierge

De eerste illustratie van het verhaal toont ons een groepsfoto van een aantal ouderwets en deftig gekostumeerde heren met snor en bolhoed. De foto is gevat in een kitscherige lijst met twee zwanen en een wapen dat een gekroonde koe (de domheid) voorstelt. Voor de keurig poserende heren ligt een dobberman pincher, teken van welstand. Interessant aan deze ironische kijk op de macht is het bij de illustratie gevoegde commentaar: '*die rechts bovenaan is alleen maar de conciërge'.* Dit commentaar is een ontwapende verontschuldiging van de auteur dat hij zich 'per ongeluk' heeft vergist. Zo krijgt de foto iets onvolmaakts en wordt tegelijk aan de ironie iets kinderlijks gegeven. Bovendien wordt de lezer op de eerste bladzijde al uitgedaagd tot een kritische leeshouding.

De illustratie waarop de gemeenteraadsleden en de arbeiders worden afgebeeld, krijgt als commentaar: 'De gemeenteraadsleden heb ik hier met opzet erg vlak getekend'. Hier dient het spel met illustratie en commentaar om het auteursstandpunt nog eens te onderstrepen.

Een volgend onderscheid tussen bestuurders en burgerij is de macht. De bestuurders nemen de besluiten, ook absurde: omdat de hoogste kraan in het land 47 meter is, willen zij er een van 48 meter. Ze kunnen mensen ontslaan - en hoe meelijwekkend wordt het ontslag van de lectro voorgesteld! Ze beschikken over politie - om piraten te vangen - en leger - om oorlog te voeren en ontruimingen te houden. We zien hen verder enerzijds als beleefde en plichtsgetrouwe mensen, anderzijds als lieden die niet vies ervan zijn ergens een slaatje uit te slaan. Zo gebruiken de gemeenteraadsleden hun positie om zich 's zondags met de kraan over de rivier te laten zetten. De inspecteur die van de kraanman de overmeesterde piraten maar in ontvangst hoeft te nemen, ontleent aan ‘zijn’ succes een bevordering tot commissaris.

Zimnik nuanceert dit beeld een beetje. Zo kennen de bestuurders af en toe ook simpele genoegens als blijdschap en een borreltje, op zondag hebben de gemeenteraadsleden ‘soms wel een goed idee’ en eentje verzamelt vlinders. (p. 19) Het duidelijkste spreekt zijn visie op macht uit het contrast tussen de twee kandidaat-burgemeesters voor de herbouwde stad aan het slot van het verhaal. Beiden bezoeken de kraanman, maar hoe verschillend!



Kandidaat 1 komt met een echte fanfare en veel bombarie op bezoek. Hij is officieel gekleed: lakschoenen, hoge hoed, pak. Hij houdt aan de voet van de kraan een speech over de toekomst van de stad tot de menigte die met hem meegekomen is. In die speech benadrukt hij wat in de toekomst allemaal bereikt zal zijn. Hij belooft de kraanman een dik salaris, als deze op hem stemt. De kraanman vraagt hem op de trompet te spelen en hij constateert dat de eerste kandidaat met een scheef hoofd speelt (valse tonen in de kommunicatie!).

Kandidaat 2 komt alleen en als toevallig langs. Hij heeft net in zijn volkstuintje radijsjes gezaaid en bloemen verzorgd. Hij gaat een *gesprek* aan met de kraanman over hoe het vroeger was en hoe het langzamerhand in de toekomst zal gaan worden. Hij belooft geen hoog salaris. De kraanman vraagt ook de tweede kandidaat trompet te spelen en deze houdt het hoofd rechtop. De volgende dag stemt de kraanman op de tweede kandidaat.

Dit contrast tussen de twee kandidaten toont niet alleen Zimnik's kijk op bestuurders, er spreekt ook een pleidooi uit voor symmetrische communicatie waarin authenciteit (het persoonlijke vs. show), wederkerigheid (een gesprek vs. een speech) en oprechtheid (de trompet) basisvoorwaarden zijn.

4.5. Samenvatting

Dit knappe verhaal dat zich bij herhaalde lezing steeds meer openbaart, thematiseert de tegenstelling tussen het kinderlijke als algemeen menselijk behoeftenpatroon en de onkinderlijke maatschappij. De kraanman als tijdloos personage, demonstreert evenals zijn vrienden, het kinderlijke handelen.

De kinderblik, die via de kraanman en zijn vrienden en via de verteller wordt gerealiseerd, kenmerkt zich door speelsheid tegenover normaal zijn, door uitgelatenheid tegenover ingetogenheid, door fantasie tegenover nuchterheid, door zelfverwerkelijking tegenover vervreemding, door het nutteloze tegenover het nuttige, door onvolkomenheid tegenover perfectie, door vrijheid tegenover macht en het meest door de vanzelfsprekendheid van het eigen levensgeluk. Vanuit dit perspectief wordt de werkelijkheid voorwerp van spot en kritiek, die scherp is maar uiteraard nooit dogmatisch wordt.

De (ideale) voorwaarde waaronder de kinderblik zich kan realiseren, is de situatie van symmetrische communikatie. Dit is een open communikatie op basis van wederkerigheid, aanvaarding van elkaar en oprechte vriendschap. Ze kan bestaan binnen de eigen sociale groep maar ook met personen daarbuiten (de vriendschap met de nieuwe burgemeester). In dat laatste geval opent zich een perspectief op maatschappelijke veralgemening van symmetrische communikatiesituaties. Echter, zodra zich een maatschappelijke realiteit voordoet die vanuit het kinderlijk perspectief onbeheersbaar is - de oorlog -, treedt er een negatie op en wordt communikatie onmogelijk. Is in individuele bedreigende situaties verweer vanuit de eigen mogelijkheden en middelen nog wel mogelijk, tegenover de oorlog is het kinderlijke weerloos. Op dat moment wordt in het verhaal de kinderblik tot aanklacht tegenover een maatschappelijke werkelijkheid die men niet kan begrijpen en waar men zelfs niets mee te maken wil hebben.

Hiermee krijgt de kinderblik een idealistisch karakter, dat zich symbolisch weerspiegelt in de positie van de kraanman: in zijn kraan is hij hoog verheven boven de werkelijkheid en hij treedt slechts vanuit die hoogte in contact met anderen. Hij komt niet zelf naar beneden, maar degenen die hij mag laat hij tot zich komen. Zo bevindt de kinderblik zich in een relatief isolement. Hij toont geen wegen om de werkelijkheid te veranderen, maar door te demonstreren hóe de werkelijkheid zou kunnen zijn, toont de kinderblik aan dat hij veranderd moet worden. De onbevangenheid waarmee dit gebeurt roept bij de lezer sympathie op en verontrust tegelijkertijd, omdat in die sympathie iets tot leven wordt gewekt dat in de verzakelijkte blik van de volwassenen reeds was afgedaan als irreëel en marginaal.[6.]

Bibliografie

Baudoin, T. ‘Jeugdliteratuur en ontwikkelingspsychologie in: Zozo 5, Leuven 1981

Baumgärtner, A.C. ‘Gesellschaftpolitische Tendenzen im modernen Jugendbuch. Versuch eines Uberblicks an Hand exemplarischer Texte’ in: K.E. Maier (Hrsg.): Jugendliteratur in einer veränderten Welt, Bad Heilbrun/OBB, 1975^2

Bolle, C.M. ‘Enkele opmerkingen over de jeugd en de literatuur. Praten we over iets dat bestaat? Of bestaat het omdat we erover praten?’ in: Levende Talen 1978, pp. 399-404

Commissie Modernisering Moedertaalonderwijs Werken met boeken 's-Hertogenbosch 1977

Dahrendorf, M. *Kinder- und Jugendliteratur im bürgerlichen Zeitalter Königstein*/Ts, 1980

Dasberg, L. *Grootbrengen door kleinhouden* Meppel 1975^2

[6.] Dit blijkt o.m. uit een boeiende discussie tussen een aantal jeugdboekrecensenten. Zie: J. Linders-Nouwens e.a. (1981).

Dekkers-Akveld, A.E.M. ‘Op zoek naar de identiteit van jeugdliteratuur’ in: Levende Talen 1973, pp. 518`-523
Dekkers, P.&A. ‘Jeugdliteratuur op school’ in: Jeugd School en Wereld (JSW), Jrg. 62, nr. 3, okt. 1977
Grit, D. ‘Henk van Kerkwijk en zijn lezers’ in: Project Jeugdliteratuur 2.0.02
Hulsens, E. Breken met Rousseau' in: Een kinderhoofd is gauw gevuld, Leuven, 1980
Klingberg, G. *Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einleitung Wien-Köln-Gras* 1973 (m.n. hfdst. 5)
Kuhn, A. *Tugend und Arbeit. Zur Sozialisation durch Kinder-und Jugendliteratur im 18 Jh.* Berlin 1975
Kuhn, A./J. Merkel *Sentimentalität und Geschäft. Zur Sozialisation durch Kinder- und Jugendliteratur im 19 Jh:* Berlin, 1977
Linders-Nouwens, J./e.a. ‘Recensenten in gesprek’ in: En nu over Jeugdliteratuur 1981/4
Lypp, M. ‘Assymetrische Kommunikation als Problem moderner Kinderliteratur’ in: A. Kaes/B. Zimmerman (Hrsg.): Literatur für Viele Göttingen 1975 (Beiheft Lili 1)
Lypp, M. ‘Inleiding op haar reader’ (1977a) in: M. Lypp (Hrsg): *Literatur für Kinder* Göttingen 1977, (Beiheft Lili 7)
Lypp, M. ‘Kinderblick und Wanderbühne. Zu den Texten von Günther Bruno Fuchs’ (1977b) in: M. Lypp (Hrsg.): *Literatur für Kinder*
Zimnik, R. *De beer en de mensen De man op de kraan De trotse schimmel De kleine brultijger*
Alle vier titels zijn verschenen bij Erven Thomas Rap, Baarn 1980
Verdere informatie over Zimnik bij: *H. Künnemann* in Kl. Doderer: Lexicon der Kinder- und Jugendliteratur, dritter Band.
St.v. Campen: Reiner Zimnik, twintig jaar in Nederland in Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur, Jrg. VII, afl. 4, blz. 59-70
N. Zanen: R. Zimnik, in Serie Monografieën, Den Haag, NBLC, 1977

Eindnoten:

1. De aanduiding ‘kinderliteratuur’ staat in dit artikel zowel voor kinder- als voor jeugdliteratuur. De keuze voor deze term heeft een praktische reden: de in dit artikel veelvuldig besproken M. Lypp hanteert hem ook.
2. G. Klingberg bepleit, uit het oogpunt van internationale samenwerking in de studie van de kinderliteratuur, termen te hanteren ‘waarvan de talige wortels in meer talen toepasbaar zijn’ (Klingberg 1973, p. 36); dit om de internationale communicatie over dit onderwerp te vergemakkelijken.
4. Dit is heel aardig na te lezen bij Elize Knuttel-Fabius die in haar geschiedschrijving van de kinderliteratuur zelfs een apart hoofdstuk wijdt aan de pedagogische verschrikkingen in oude kinderboeken. (E. Knuttel-Fabius: Oude kinderboeken, Schiedam (1906) (1977)
3. Voor de maatschappelijke situering van deze normencomplexen, zie Kuhn 1975 en Kuhn/Merkel 1977

4. Dit is heel aardig na te lezen bij Elize Knuttel-Fabius die in haar geschiedschrijving van de kinderliteratuur zelfs een apart hoofdstuk wijdt aan de pedagogische verschrikkingen in oude kinderboeken. (E. Knuttel-Fabius: Oude kinderboeken, Schiedam (1906) (1977)

5. Er bestaat op dit moment nog geen historisch overzicht van de jeugdliteraire kritiek in Nederland.
7. Klingberg vult deze begrippen overigens niet in. Evenmin bepleit hij expliciet een bepaalde pedagogische of psychologische interpretatie ervan.

7. Klingberg vult deze begrippen overigens niet in. Evenmin bepleit hij expliciet een bepaalde pedagogische of psychologische interpretatie ervan.

8. Een dergelijke invulling leidt gemakkelijk tot vooroordelen over kinderen, tot typologieën die los staan van de geschiedenis, de cultuur en de sociale klassen. Zie hiervoor T. Baudoin 1981.
9. Toevallig trof ik bij het schrijven van dit stuk de volgende uitspraak aan van M. Diekmann (in: Boekblad 36, jrg. 148, 14/9/81, p. 5): ‘Ik vind dit ook de sociale functie van de kinder- en jeugdliteratuur: datgene uitdrukken wat je lezers moeilijk onder woorden kunnen of mogen brengen’.
10. Fuchs' uitgever, Beltz Verlag, deelt mee dat van *Wanderbühne* per jaar slechts vier exemplaren werden verkocht. (ontleend aan H.J. Gelberg (Hrsg.): Jahrbuch der Kinderliteratur, Weinheim-Basel 1979, p. 31)
11. Baumgärtner (1975) onderscheidt vier prestatiewijzen waarmee aan maatschappelijke thema's literair vorm wordt gegeven: de demonstrerende presentatiewijze, de appellerende presentatiewijze, de provocerende presentatiewijze en agitatie als presentatiewijze. Bij de demonstrerende presentatiewijze gaat het om een gedetailleerde realistische voorstelling van bepaalde aspecten van de werkelijkheid met de kennelijke bedoeling van de auteur de lezer bewust te maken van zijn vals bewustzijn t.a.v. deze aspecten. De aandacht wordt gevestigd op een bepaald probleem; het gaat erom denkprocessen bij de lezer op gang te brengen.
12. Juist dit beroep doen op de verantwoordelijkheid is naar de mening van Lypp te moeilijk voor kinderen. Mede daarom zijn Fuchs' teksten, ondanks hun kinderlijk perspectief, niet geschikt voor kinderen.
13. Ook M. Dahrendorf (1980), die mij voor de kinderblik deed interesseren, besteedt aandacht aan dit onderwerp. Hij poogt de kinderblik ook sociologisch te duiden, maar naar mijn mening is deze poging vooralsnog tezeer een aanzet en ik laat haar hier onbesproken.
14. Ik slaag er niet in om aan te geven waarom de kraanman precies de Lorelei fluit. Het is het enige lied dat hij het hele verhaal door ten gehore brengt, in vrolijke en in treurige omstandigheden. Het motief van de Lorelei keert terug in de dochters van de bakker die de kraanman met hun schoonheid en hun dansen van de kraan trachten te lokken.

James Brockway
Engelse kroniek

Ik herinner mij nog hoe ik in de jaren zestig, tijdens een televisie-uitzending aan de kunst gewijd, Maureen Duffy op het beeldscherm zag - zij was een van de jongere auteurs aan wie de Britse Raad voor de kunst (Arts Council) een stipendium gegeven had. Met *That's How It Was*, haar eerste roman (over de moeder-dochter-relatie tussen een Engelse ongetrouwde moeder en het kind dat door een Ier werd verwekt) had zij een opmerkelijk debuut gemaakt, dat door *The Single Eye* en *Microcosm* werd gevolgd. Die laatstgenoemde lange roman was experimenteel van aard, want hierin behandelde Duffy het thema van het lesbianisme in verschillende vormen - met inbegrip van fantaserende historische hoofdstukken.

Duffy schrijft ook gedichten en toneelstukken. Met de toneelstukken heeft zij geen carrière als toneelschrijfster gemaakt, maar zij zijn wel in Londen als eenmalige voorstellingen opgevoerd. Verder heeft zij literaire studies gepubliceerd, over de sprookjes-literatuur (*The Erotic World of Faery*) en die originele vrouw Aphra Behn (*The Passionate Shephertess*), die in de tweede helft van de zeventiende eeuw een carrière opbouwde en haar kost verdiende met het schrijven van toneelstukken. Over haar schreef Virginia Woolf in haar lange overbekende essay, *A Room of One's Own*:

> And with Mrs Behn we turn a very important corner on the road... She had to work on equal terms with men. She made, by working very hard, enough to live on (...) AU women together ought to let flowers fall upon the tomb of Alphra Behn, (...) for it was she who earned them the right to speak their minds.

Het feit dat Maureen Duffy het verkoos aan zo'n vrouw een boek te wijden, laat haar eigen aard als schrijfster zien en het wekt geen verbazing dat zij, met Brigid Brophy, in de laatste jaren voor de rechten van de auteur is opgekomen, vooral in verband met het leenrecht. Maureen Duffy is, met andere woorden, een denker, vooral op sociaal gebied, een vechter en een propagandist. In een van haar roman (*I Want to Go to Moscow*) is zij ook voor de rechten van het dier opgekomen - die roman belichaamt namelijk een pleidooi tegen de vivisectie en ook tegen dierentuinen.

Nu, met haar tiende roman, *Gor Saga*, waarin de handeling in de toekomst geplaatst is, houdt zij zich bezig met een denkbeeldig probleem, dat toch voor ons heel relevant is, want het heeft te maken met onze houding zowel tegenover de medemens als tegenover het dier. Bovendien worden verschillende sociale verschijnselen en tendenzen in de huidige samenleving ook in de roman betrokken.

Gor Saga is namelijk een verhaal over het lot van een *hominim*, een jongen die half-mens en half-aap is. Hij is het produkt van de kunstmatige inseminatie van een vrouwelijke gorilla met menselijk sperma, d.w.z. een produkt van een experimenteel laboratorium.

Met zo'n thema gaat Duffy natuurlijk héél ver en het is misschien goed, dat zij de handeling in een denkbeeldige toekomst heeft geplaatst, andere had de lezer zo'n onderwerp te buitensporig gevonden en zelfs een beetje ridicuul. Als Duffy alleen maar een goedkoop soort *science fiction* op het oog had, dan had dit makkelijk gekund. Maar zij wil met een verhaal over de toekomst onze *tegenwoordige* opvattingen en reakties onderzoeken en aan de kaak stellen. Zij laat ons daarbij een samenleving zien zoals de onze zou kunnen worden, d.w.z. een samenleving die door computers wordt beheerst. Deze is een maatschappij, waaruit het menselijke element vrijwel totaal verdwenen is, en waarin de achtergestelden als ‘nons’ (onvolwaardigen) gesegregeerd zijn en de rebellen tegen het welvarende conformisme van de heersende klasse in hun eigen kampen, in communen, wonen.

Het Engeland dat Duffy in haar roman tekent bevindt zich in een stadium van verval. Hele wijken van Londen en andere grote steden zijn ontruimd en hier en daar door krakers overgenomen. Orde en rust zijn door permanent rondrijdende politiepatrouilles gehandhaafd, welke patrouilles met geraffineerd elektronische apparatuur zijn uitgerust, waaraan niemand ontsnappen kan. De gezaghebbers weten alles over iedereen, want alle gegevens zijn in een databank bewaard en onmiddellijk beschikbaar.

Dit beeld is het - een beeld van een samenleving waarin de persoonlijke vrijheid verdwenen is en de mens tot cijfermateriaal is gedegradeerd - dat Duffy's boek interessant en belangrijk maakt. Het verhaal over Gor - die nauwelijks van een gewoon kind te onderscheiden is en die ook als een gewoon kind door verschillende pleegouders wordt groot gebracht (hij weet niet zelf dat hij half-aap is) - is niet slechts te weinig waarschijnlijk maar ook veel te gecompliceerd en verward, om huiveringwekkend te zijn en om *au sérieux* te worden genomen. Bovendien is het Duffy niet gelukt, het zeer òngewone van zijn situatie en het heel gewone in het doen en laten van degenen die hem omringen, tot een overtuigend geheel samen te smelten.

Het ongelukkig resultaat hiervan valt daarom soms te vergelijken met de sfeer van een slechte Hammer Films-produktie van een Dracula-verhaal, waarin het banale van het alledaagse leven met uiterst griezelige en fantastische situaties gemengd wordt, zodat men nooit eigenlijk weet in welke wereld men zich bevindt: die van de werkelijkheid of die van de fantasie. Hierdoor krijgt *álles* een zweem van onwerkelijkheid, waardoor *niets* overtuigt.

Een goed stiliste is Duffy nooit geweest. Het elegante kan haar niet bekoren. Hierin is zij de tegenpool van een schrijfster als Muriel Spark of haar eigen goede vriendin Brigid Brophy.

Gor Saga zou ik daarom niet kunnen aanbevelen als een voorbeeld van begaafd, gepolijst schrijven. Ik bespeur ook een vrij flinke portie sociaal sentimentalisme in de wijze waarop Duffy haar ‘underdogs’ steeds als lieve, goede, hartelijke, menselijke schepselen voorstelt en de sociaal geslaagden als boeven en bruten. Maar ja, ik schreef al, dat Duffy naast schrijfster ook een propagandiste is. Wel zou ik deze vreemde roman willen aanbevelen als commentaar op verschillende aspekten van onze samenleving, die niet aantrekkelijk zijn en die onze aandacht dringend nodig hebben.

Degenen die Maureen Duffy's vroege werk willen lezen, kunnen noteren dat een heruitgave van haar eerste roman *That's How It Was* begin volgend jaar bij Virago Press (de feministische uitgeverij) zal verschijnen - als hardback en als paperback ... met een inleiding door Maureen Duffy zelf. Deze uitgeverij specialiseert zich de laatste tijd in heruitgaven van belangwekkende romans door vrouwelijke auteurs (ook uit de eerste jaren van deze eeuw) wier werk anders niet te verkrijgen is.

Maureen Duffy

Er is ook zoiets als de man die schrijft en ook van enkele bekende jongere Britse auteurs zijn in de laatste maanden belangwekkende boeken verschenen. Van A.N. Wilson, reeds meerdere malen bekroond, komt een nieuwe (vijfde) roman, *Who Was Oswald Fisch?* Toen Wilson in 1978 debuteerde met een roman (*The Streets of Pimtico*), die aan Iris Murdoch en haar man, de kritikus John Bayley, werd opgedragen, ontving hij voor deze eersteling de bekende John Llewelyn Rhysprijs. Verleden jaar ontving hij liefst twee literaire prijzen met een totale waarde van ongeveer vijfenderig duizend gulden. Dat was wegens zijn vierde roman *The Healing Art* over vrouwen die een borstoperatie ondergaan.

Over Ian McEwan en zijn tweede roman *The Company of Strangers* hoef ik hier nauwelijks te schrijven, zo goed is McEwan nu sinds jaren hier in Nederland geintroduceerd. Begin februari schreef professor Christopfer Ricks lang en uitbundig over McEwan en zijn jongste roman in het gezaghebbende *London Review of Books*, maar niet alle kritici waren gelukkig met McEwan's boek. *London Magazine* schreef:

> The sado-masochism is convincingly presented, as one would expect of McEwan. But when larger issues are raised, the relation of art to life, the power of the death-wish, the Pirandellian search of the characters for a creator to manipulate them and impose a pattern, the novel seems pretentious and *déja vu* rather than new and original.

Een andere kritikus vond, dat het proza tegen het eind van de roman ook slap werd ... het allerlaatste dat men van McEwan zou verwachten. Zo exakt is McEwan's proza vroeger geweest, dat men Mellors in *London Magazine* direkt geloven kan, als hij over de twee hoofdfiguren uit de roman schrijft: ‘Colin and Mary are more like algebraic symbols than real people’, iets dat ik zelf enkele jaren geleden voelde, toen ik het verhaal ‘Solid Geometry’ van McEwan aan het lezen was. In november van verleden jaar stond *The Comfort of Strangers* nummer vier op de lijst ‘bestsellers’ (fiktie).

Maar terug van feiten vermelden naar de roman zelf. Ik maak geen enkele verontschuldiging voor het alweer bespreken van werk van Ursula Holden. Ik was laat met een bespreking in het decembernummer van BZZLLETIN van haar roman van verleden jaar: *Penny Links.* Die roman is nu (februari) door haar zesde roman *Sing About It* gevolgd.

Net zoals men in de jaren zestig over Muriel Spark schreef ‘there is no one like her writing today’, kan men in de jaren tachtig met betrekking tot Ursula Holden hetzelfde schrijven.

Ursala Holden

Alleen zij kan over een groep half-debielen in een vreemd soort privé asiel schrijven zoals in de uitermate originele boek is geschied. De goedhartige, sentimentele, ongelukkig getrouwde Sylvie heeft een baan bij het asiel, St. Harmony. Hier komt zij voor het Kerstfeest aan: ‘The porch roof of St. Harmony sagged. A plank hung loose giving the house a ruffian look. The windows looked like opened eyes, the doorway a waiting muzzle. Sylvie ran up the steps...’ Ieder woord eenvoudig. Het effekt daarvan allesbehalve eenvoudig.

Waar het om woorden en het magische gebruik ervan, gaat, is Ursula Holden een mengsel van goede fee en boze heks. Zowel de personages als de situaties in haar roman zijn gek, krankzinnig - het gehele vreemde stel brengt een rampzalig bezoek aan een boerderij in Ierland, dat zijn gelijke in de literatuur niet kent en nooit kennen zal - maar alles is door de stijl en de aanpak van Ursula Holden gedragen.

Als zij niet Ursula Holden was, zou ik haar Beryl Bainbridge noemen. Beide schrijfsters zijn namelijk gespecialiseerd in het creëren van excentrieke misfits en toch blijven ze beiden volstrekt zichzelf. Hier in het asiel St. Harmony (geen echte, authentieke heilige, want in het leven van deze mensen is zoveel fantasie, illusie, dagdroom) kunt u de leider Mr Hemm ontmoeten, en Mr. Every, Mr Sole, Mr Silk (uit India), het meisje Cap en het groteske dwergje met O-benen, Loveliness genoemd (die later van het mannelijke geslacht blijkt te zijn) en in Ierland de twee Ierse broers, Phelim en Phonsie (beide volslagen onbetrouwbaar) -allen figuren die uit het brein van Charles Dickens hadden kunnen voortspruiten, allen schepselen die geen plaats in de gewone samenleving hebben, en ieder op zijn eigen manier uitermate boeiend.

Wat Ursula Holden met deze romans wil, kan ik niet meer zeggen. Ik kan alleen zeggen, dat ik geen boek, geen regel van haar missen wil. Misschien is alles te esoterisch en fantastisch.

Misschien heeft het alles niets te betekenen. Men blijft niettemin onder het lezen volkomen gevangen. Als men bij het lezen van het betekenisvolle relaas van Maureen Duffy naar stijl begint te verlangen, vindt men die direkt bij Ursula Holden. Volop.

Maureen Duffy: *Gor Saga.* 222 blz. Eyre/Methuen, Londen.
Ursula Holden: *Sing AboutIt.* 126 blz. Eyre/Methuen, Londen.

Brieven en commentaren

Volksverhaal en feminisme

Kritiek op een kritiek

In het Sprookjesnummer (92) van BZZLLETIN schreef Emma Brunt een artikel over ‘De vrouw in het sprookje’. Dat de lezer en criticus soms net zo creatief bezig is als de schrijver van een boek, blijkt hier weer eens overduidelijk. *Feminisme* is een woord geworden dat vele ladingen dekt. Maar hoe dan ook, zij is er zeer van vervuld. Dat het echter in verband wordt gebracht met de door mij vertaalde bundel *Er was eens een vrouw* is enerzijds humoristisch, anderzijds voor de lezers van een zo uitstekend literair blad als het BZZLLETIN misleidend. Overigens is de titel van de uitgever en had ik geen bezwaar - de samenstelster van het boek is Ilse Korn. Waarom háár naam niet genoemd wordt en wel de mijne, terwijl in de literatuuropgave uitsluitend de naam van de schrijvers een plaats kreeg (Bettelheim, Ethel Johnston, Lerche, Doris en Gmelin...) is een raadsel. Het kan zijn dat E.B. niet begrepen heeft dat ook het Voorwoord van Ilse Korn was. Dat is echter wel door mij aangevuld met een derde van het geheel. Namelijk over de symbolische inhoud van de genoemde volksverhalen - het verband tussen pop en geest (Wassilisa en haar kleine pop e.a.) - de heks, in het oerverhaal de Baba Jaga, vertegenwoordiger van de Grote Moeder - de Mythos (het woord-waaruit deze oude volksverhalen stammen. Ik noemde ook M.L. von Franz, de medewerkster van Jung, die het boek *De vrouw in het sprookje* schreef. Het was voor de lezers van het BZZLLETIN waardevoller geweest als E.M. aan déze feiten de 225 (!) regels had besteed i.p.v. aan de vreemde veronderstelling dat ik ‘2000 jaar vrouwenonderdrukking’ zou hebben overzien (er is waarachtig wel iets belangrijkers gebeurd).

Terwijl het sprookje van heel lang geleden, *Vissersmeisje wordt koningin*, de mens toont die door alle eeuwen heeft geleefd en niet het belachelijke meisje van E.M.’ die uit de volheid van haar altruïstische gemoed bescheiden en vlijtig werkt voor haar vissersgemeenschap’, staat dit vanzelfsprekend ver af van ‘Mao, Lenin en Marx’. Dat ik *Rafelkap* noemde, van de Feministische uitgeverij Sara, is louter een collegiale geste, omdat ook zij zich bezighielden met het onderwerp. En daar de titel van mijn boek luidde Köningin im Leinenkleid, eindigde ik met de regels

> gekleed in lompen of in zij,
> dapper, liefdevol en vrij!

Een grapje, dat mag!

Het einde van het zo gewraakte Voorwoord is: ‘Het is heilzaam de muur tussen het oude volksverhaal en ons dagelijkse leven neer te halen. Want erachter èn ervoor wordt steeds dezelfde levensreis beschreven. Een reis van zoeken, schijnbaar verliezen - en vinden van het ware’.

En nu ontdek ik ineens dat dit best eens op het feminisme zou kunnen slaan.

Marijke van Raephorst

In de feministische kritiek op allerlei kultuuruitingen - of het nu gaat om literatuur, film, wetenschap, schoolboekjes of sprookjes - is het uitgangspunt altijd dat vrouwen tot op heden werden veronachtzaamd of stereotiep voorgesteld. Uw nawoord gaat eveneens uit van een dergelijk gezichtspunt, het verband met het feminisme ligt dus nogal voor de hand.

De inbreng van Ilse Korn in het nawoord (niet het 'voorwoord'!) blijkt nergens uit. Integendeel, op de flap wordt het nawoord aan u toegeschreven en het is ondertekend met de letters MvR. Over misleidende informatie gesproken. In de literatuurlijst is haar naam per ongeluk niet genoemd, een slordigheid die ik bij deze graag recht zet.

Verder vindt u nog dat ik mijn 225 regels beter aan warhoofden als Young en zijn medewerkers had kunnen besteden maar dat vind ik dus niet. Dat het oude sprookje 'Vissersmeisje wordt koningin' zo sterk doet denken aan de opbouwende toon die kenmerkend is voor sociaal realistisch proza kan ik niet helpen. Zou het misschien kunnen liggen aan de 'bewerking' die u erop heb toegepast?

Emma Brunt

Eerlijkheid

In mijn artikel 'De kwetsbaarheid van Philip Corvage' (BZZLLETIN 93, p. 37-41) voer ik Gomperts, Rodenko en Cornets de Groot op als lieden, die ten onrechte *Ivoren Wachters* beschouwen als een buitenbeentje binnen het oeuvre van Simon Vestdijk. Ten aanzien van Cornets de Groot is dit oordeel niet geheel juist. Na gesprekken met hem en na hernieuwde lezing van zijn stuk in *De open ruimte* ('Een wilde jacht', p. 61-72) ben ik de mening toegedaan, dat ik hem enig onrecht heb aangedaan door hem op één lijn te stellen met Gomperts en Rodenko. Zijn artikel gaat voornamelijk in op de formele aspecten van de roman en niet op de inhoudelijke, zoals ik in mijn artikel deed voorkomen.

Harry Bekkering

Enkele aanvullingen bij het artikel van Waltraud Huesmert over Wolfgang Cordan in Bzzlletin 94:

Ik heb Wolfgang Cordan tijdens zijn verblijf in Amsterdam vrij goed gekend. Hij kon inderdaad - tot ieders verwondering - in de bezettingstijd ongehinderd reizen, o.a. naar België waar hij herhaaldelijk behalve zijn toenmalige Nederlands-Vlaamse uitgever ook de Duitse uitgever Eugen Diederichs opzocht die daar waarschijnlijk als invloedrijke officier gestationeerd was. Cordan heeft er tegenover mij nooit iets over losgelaten maar het lijkt mij niet onwaarschijnlijk dat hij die 'verdachte' reizen in het belang van het verzet of van politieke of joodse vrienden ondernam. Cordan was een van die 'geboren toneelspelers' die er stellig plezier in had een dubbele rol te spelen. Het lag dan ook helemaal in zijn lijn, in de verzetsfilm 'L.O.-L.K.P.' de rol van de Duitse officier te spelen. (Op de foto blz. 76 van BZZLLETIN 94 is hij trouwens niet de tweede maar de eerste van links)

Cordan was een van de bezoekers van de literaire avonden bij Coos Frielink in de Valeriusstraat in Amsterdam (zij was een voormalige verpleegster die o.a. de gewonde Gerrit van der Veen in het huis van de uitgeefster Tine van Klooster (Uitg. De Spiegel) heeft verpleegd waardoor zij een tijdlang - tot Dolle Dinsdag - in de gevangenis aan de Amstelveenseweg heeft moeten doorbrengen). Op die literaire avonden lazen ook de latere Vijftigers elkaar hun proza en gedichten voor. Cordan heeft er een keer zijn lezing voor Mallarmé gehouden en heeft er Anna Blaman ingevoerd die ik bij die gelegenheid samen met haar zuster heb leren kennen. Door de bemiddeling van Cordan heb ik het essay ‘Van erts tot arend’ van A. Roland Holst voor Die Tat in Zurich in het Duits kunnen vertalen. Eveneens door hem maakte ik kennis met Klaus Mann, die Cordan als toehoorder meebracht naar de woning van dr. J.C. de Buisonjé, een oude studievriend en kollega van mijn man, waar Cordan in kleine kring zijn toneelstuk (of een gedeelte ervan) over Nietzsche voorlas.

In Zwitserland raakte hij bevriend met de Hongaarse mytholoog Karl Kerényi, in wiens huis in het Tessin hij een paar keer vertoefde.

In een brief die ik van Cordan uit Mexico ontving, kort voor zijn dood, schreef hij dat hij aan tyfeuze koortsen leed.

Elisabeth Augustin

[Nummer 96]

Angenies Brandenburg
Virginia Woolf
Of de vreugde om het wonder dat ‘stijl’ wordt genoemd

Zoals wel vaker een schrijver, op de golfslag van de tijd en in bepaalde kringen, een hausse beleeft - Albert Camus in de vroege jaren zestig, Herman Hesse nog geen tien jaar geleden, Anaïs Nin sinds de publicatie van haar schier oneindige reeks dagboeken - is ook voor Virginia Woolf de laatste jaren de belangstelling met sprongen herleefd. Zo goed als alles wat zij ooit heeft genoteerd, verschijnt in druk. Brieven, dagjournalen, kritieken, ongepubliceerde autobiografische geschriften; het wordt uitgegeven en wat meer is, verkocht.

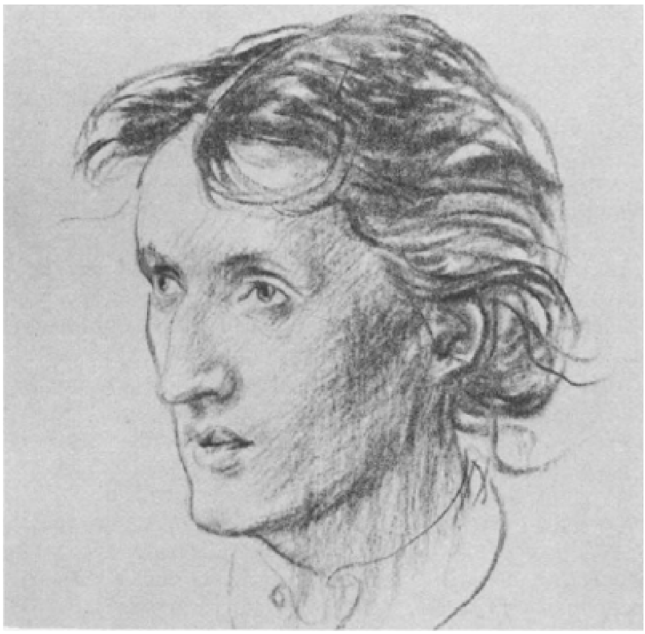
Psycho-analytici en fenomenologen buigen zich over haar leven en haar dood. Door feministen wordt zij bewonderd en geciteerd als één harer voortrekkers. Naar haar roman *The Waves* is, nog zeer onlangs, een Nederlandse film *Golven* gemaakt. Boeken van haar worden ook in ons land vertaald en commentaren òp haar, vooral in het Engelse taalgebied, geschreven. Haar naam brengt een zwerm attributen met zich mee: Bloomsbury, experimenteel proza, intellectualisme, society, een faam van ‘krankzinnige’ en tenslotte, niet minder sensationeel, zelfmoord.

Het is soms of de schrijfster schuil gaat achter de romantiek van haar biografie, en of al deze aandacht eerder voortkomt uit motieven van human interest of emancipatie dan uit een simpele - maar misschien màg dat ook wel helemaal niet - liefde voor de ‘kunst om de kunst’. Is de Woolf-cultus, vraag je je af, een zoveelste modeverschijnsel waartegenover waakzaamheid past en skepsis? Of is Virginia Woolf inderdaad een van de zeer groten, op wier verschijning alleen te vaak de verkeerde accenten gelegd worden?

Het is, dunkt mij, het laatste. Het is en blijft haar schrijverschap, haar schitterende Engels, haar proza dat verrukt en ontroert, waardoor Virginia Woolf ons meesleept voorbij de grens van onze eigen capaciteiten, voorbij die van ons medemenselijkeivolle land ook; op een dwaaltocht over andere bodem, met andere weiden, heggen en geuren, een ander licht en een ander klimaat.

Laten we ons daarom een ogenblik voorstellen dat we in de rooksalon van de St. George zitten en zometeen aan dek gaan om een luchtje te scheppen. Als we geluk hebben zien we in de verte al de lichtjes van Harwich. Het is een donkere, koude januari-nacht, en de zee is een zwart gat. Niet de blauw-weerkaatsende voorjaarszee die in dezelfde deining onze zandstranden, de Orkneys en Sussex omspoelt, maar de kloof die het eiland van ons scheidt. Een dunne ijsregen tikt glasachtig tegen de huid van het schip. We staan te huiveren en trekken onze kragen hoog dicht, maar vragen toch enigszins geagiteerd aan elkaar of wij door de slechte weersomstandigheden wel op tijd zullen zijn.

Ieder van ons, bleek bij het aan boord gaan, heeft de vriendelijke uitnodiging ontvangen om na aankomst het ontbijt te willen gebruiken op 46 Gordon Square te Londen, en wel op 1 februari 1905, 's morgens om negen uur. Van daaruit is vervolgens gedacht aan een tour van vier decaden (een decade is, juist zoals een ounce of een inch, een Engelse maat) die door de stad en over een deel van het platteland zal leiden.



Virginia Woolf. Tekening: H. Dodd.

Gordon Square 46 is het huis waarheen, na de dood van hun vader in 1904, de kinderen Stephen: Vanessa, Thoby, Virginia en Adrian waren verhuisd. Het is dit adres waar ‘Bloomsbury’ - een naam die onverbrekelijk verbonden is met die van Virginia Woolf - zijn uiteindelijke vorm kreeg. Over Bloomsbury zou later zeer uiteenlopend, maar altijd emotioneel geoordeeld worden. Variërend van uitgesproken vijandig tot even uitgesproken bewonderend, bevat wel elk commentaar op, elk exposé over, elke navolging van Bloomsbury een mythisch element. Bloomsbury is een begrip geworden als bij ons ‘Tachtig’ of misschien meer nog, qua legendevorming en reactieprikkelend vermogen, ‘Forum’.

Voor de een is de groep een Babel van geestelijke hoogte, voor de ander een soort intellectuele maffia. Voor de een een zeldzame mutatie van androgyne ideaaltypen, voor de ander een troep zedeloze bohémien-figuren. En daar Virginia Woolf bij Bloomsbury hoort als een hyacint bij de lente, wijkt in de uitgebreide literatuur die over allebei bestaat de diversiteit aan meningen over de één, niet noemenswaard af van die over het ander.

Gordon Square

Als we op het goede adres zijn aangekomen voor het ontbijt - het is nog vroeg in de ochtend, en

> ... in de ogen der mensen, in de beweging, in het geloop en gedraaf, in het geschreeuw en het lawaai, de rijtuigen, auto's,

> omnibussen, de schuifelende en zwaaiende sandwichmen, kopermuziek
> en draaiorgels, daar, in het triomf en het gerinkel, is Londen

(*Mrs. Dalloway*) -, als we voorzien zijn van eieren, thee en niertjes, is het Thoby Stephen die de taak op zich neemt ons iets over het ontstaan van Bloomsbury te vertellen.

Op zijn kortst gezegd is Bloomsbury voortgekomen uit het contact tussen het vriendenclubje van Cambridge-intellectuelen waartoe hijzelf behoorde, en zijn zussen Vanessa en Virginia. In de herfst van 1899 hadden een paar zoons van de leidende intelligentsia, zelf vast genesteld in de schoot van het Victoriaanse Engeland, elkaar als student leren kennen aan Trinity College. Hun vaders waren hoog en breed opgenomen in de stoet van advocaten, professoren, rechters, bisschoppen, secretarissen-generaal, rectoren en ministers die het Empire bestuurden. In hun eigen studententijd waren velen onder hen in aanraking gekomen niet enkel met de Elizabethaanse gothiek der universiteitsgebouwen of de hoge intellectuele standaard die daar heerste, maar ook met de nieuwe, positivistische ideeën van de negentiende eeuw.

Waar in Nederland, rond dezelfde tijd en in dezelfde kringen de gehechtheid aan kerk en godsdienst groot was en zou blijven, waar druk werd bijbel gelezen en de mensen van het Réveil dagboeken schreven als geestelijke zelfbiecht, had de Cambridge-student van zeg 1860 onder invloed van de evolutieleer een innerlijke revolte doorgemaakt van geloof naar rede, van anglicaan naar agnost. Het begeleidende stelsel van godsdienstige normen had hij losgelaten, maar omdat hij door zijn geboorte gebonden was aan een klasse, en door zijn opvoeding bestemd voor een leidende positie had hij zich een netwerk gemaakt niet van religieus-christelijke, maar van welvoeglijkheidsnormen. Zo bekende de vader van Thoby en Virginia, Leslie Stephen, in 1856 dat hij nergens in geloofde. Maar, vult hij aan, '... niettemin geloof ik toch in een zekere moraal. Als het even kan, wil ik leven en sterven als *gentleman*'.

Wij hebben geen woord voor 'gentlemanlike'; ons 'fatsoenlijk' is, door de devaluatie die het woord sedert de vorige eeuw heeft ondergaan - nietwaar: de Hallemannetjes-die-zo-bijzonder-fat-soenlijk waren - de verburgerlijkte, met rode trijp gestoffeerde versie geworden van het oude *façon.* Voor het Middelnederlands geeft Verdam nog de oorspronkelijke betekenis: niet alleen iemands manier van doen werd met 'fatsoen' aangeduid, maar ook zijn uiterlijk, zijn gestalte en zelfs zijn kleding.

In déze zin had de negentiende eeuwse Engelse intellectueel fatsoen; zijn hele verschijning, zijn stijl, was scherp begrensd door wat hij binnen zijn klasse hield voor gepast. Over het geheel genomen deed hij, als we hem stellen naast zijn Nederlandse soortgenoten, meer denken aan achttiende-eeuwers als Willem Bentinck of Gijsbert Karei van Hogendorp - welke laatste in zijn dagboek zakelijk te kennen gaf zich aan zijn studiën te willen toewijden, 'vermits hij van de beau monde genoeg had gezien om er niet vreemd te wezen' -, dan aan al wat een eeuw later studeerde en 'posities' had. Hij verenigde intellectuele belangstelling met savoir faire in zich, en welke karikatuur ook op hem van toepassing is, niet die van Pieter Stastok met zijn 'bleke kleur, gebogen hoofd en stalen bril; zijn theedoekige das en zijn zwarte kapelaansrotting met twee nuffige kwastjes'.

De stijl van de Engelse Victoriaanse intellectueel bevatte, behalve eisen aan gedrag en uiterlijk, een waardensysteem. Hij had deel aan de cultuur: hij las, hij schreef en hij sprak. Hij sprak in het Parlement, in de rechtzaal, vanaf de kansel, in de sociëteit, in de collegezaal, en aan het hoofd van zijn eigen tafel. Hij was vóór alles beschaafd, hij had conversatie, hij had manieren, hij had de enig mogelijke opvoeding genoten te Eton en Cambridge, en hij had een onwrikbare mening over de plaats die hemzelf, respectievelijk zijn vrouw toekwam.

Hij was, kortom, een regent.

De jongere generatie had het drukkend gezag van dit type vader aan den lijve ondervonden, maar was tevens erfgenaam van het stijlbesef en de intellectuele vanzelfsprekendheid die de opvoeding thuis hadden gekenmerkt.

Van deze generatie gingen, geheel in traditie, de jongens studeren, en bleven de meisjes thuis.

Voor Virginia, dan nog Stephen, was dit niet-mogen-studeren een diepgevoeld onrecht. Haar hele latere *Three Guineas* is één aanklacht tegen de potsierlijkheid van het getitelde magisterdom, de met ordeversierselen, toga's en bepluimde steken uitgedoste mannenkliek die de wereld regeert en, we schrijven dan 1937, naar de ondergang voert. Zoals in *A room of One's Own* het zusje van Shakespeare optreedt als de verpersoonlijking van de gemiste kansen, zo is zijzelf, in haar ouderlijk huis, het meisje dat zich nolens volens aan haar sociale verplichtingen wijdt maar intussen in brieven aan haar broer te Cambridge, hunkert naar de gesprekken waarvan ze veronderstelt dat ze in zijn studentenkring gevoerd worden.

Heel de behoefte, de noodzaak tot vrijworden - een vrijheid die de broers wèl genoten -, heel het verwijt ook van wie zich maar-autodidact voelt omdat de universiteit te ongewoon en te duur voor haar gevonden werd, balt Virginia Woolf samen in één beeld als ze aan het slot van de Shakespeare-parabel schrijft: ‘Who shall measure the heat and violence of the poet's heart when caught and tangled in a woman's body?’ - Wie zal de onstuimigheid peilen van het dichtershart, wanneer het gevangen zit in een vrouwenlichaam?

Dat pogingen de meisjes Stephen, met déze instelling, te laten debuteren in het uitgaansseizoen, op niets uitliepen, is logisch. Virginia, met het voorbeeld van de iets oudere Vanessa voor ogen, wierp zich vlak vóór de eerste partij op de studie van Latijn en Grieks, en maakte een begin met wat zou uitgroeien tot een formidabele kennis van de (Engelse) literatuur. In stilzwijgend verzet tegen de heersende jongedamescode ontwierpen de zussen voor zichzelf een dagindeling waarbij 's ochtends tijd werd besteed aan studie, en de middagen, omdat het nu eenmaal niet anders kon, waren gevuld met theevisites over en weer van tantes, nichten en bewonderaars van hun vader.

In het veelbegeerde Cambridge had zich intussen rond Thoby Stephen een vriendenkring geformeerd van jongeren, die behalve hun overborrelende verstandelijke begaafdheid een weerzin gemeen hadden tegen de wetten en dictaten van het patriarchaal gezag en alles wat daarmee samenhing: het leger, de kerk, de koloniën, het hele Empire.

Lytton Strachey, Clive Bell, Leonard Woolf, Maynard Keynes, Desmond McCarthy, Saxon Sydney Turner: onder de hoede van G.E. Moore's *Principia Ethica* zou dit gezelschap zich tot iets revolutionairs, in ieder geval tot iets spraakmakends ontwikkelen.

Volgens Quentin Bell, neef en biograaf van Virginia Woolf en schrijver van een boekje over het Bloomsbury dat hij van kind af aan gekend had, kreeg echter het bijzondere dat in deze getalenteerde ‘Apostelen’ club aanwezig was, pas ècht zijn kans op het moment dat het in aanraking kwam met zijn vrouwelijk contrapunt: Vanessa en Virginia Stephen.

Na de dood van hun vader waren zij, nu ‘volle wezen’, van Hyde Park Gate verhuisd naar het adres 46 Gordon Square in Bloomsbury. Terzelfdertijd keerde Thoby Stephen, na het beëindigen van zijn studie, terug naar Londen. In zijn kielzog voerde hij zijn Cambridge-vrienden mee naar de nu ongechaperonneerde thee's en lunches bij zijn twee zusters. Niet langer belemmerd door de aan regels gebonden fin de siècle-huishouding van Hyde Park, konden van hun kant Vanessa en Virginia hun in een overbeschutte omgeving opgestoken kennis ván de klassieken en vragen aan de modernen kwijt. Het enfant terrible Virginia, dat onder diners meermalen de overige dames had geschockeerd door te vragen of zij zich die en die plaats bij Plato dan niet herinnerden, hoefde haar brille niet langer te laten ombuigen tot charme. In deze kring, 'kliek' zoals zij toch ook zichzelf wel zagen, van zelfbewuste, autocratische jongelieden trof zij dé mogelijkheid haar meningen te toetsen en snel verder te ontwikkelen.

5

Onderweg

‘We aarzelden niet om waarover dan ook te spreken. Letterlijk. Je kon zeggen wat je wilde over kunst, sex of godsdienst, maar ook over de gewone, tamelijk saaie dingen van alledag’, beschrijft Vanessa de atmosfeer op Gordon Square (in haar memoires), terwijl wij onze laatste hap toast wegwerken.

Na afloop van het ontbijt zullen wij ons allemaal naar de klaarstaande wagens begeven om met de tour een begin te maken. Het is de bedoeling dat we naar Sussex rijden, waar de Woolfs in 1919 hun buitenverblijf Monk's House kochten en, semipermanent, betrokken. De weg ernaartoe splitst zich buiten Londen in tweeën; de ene dag weg loopt dwars door de heuvels rechtstreeks naar Newhaven, de andere gaat eerst een eind door de voorsteden, buigt dan zuidwaarts en volgt het laatste stuk de kust. Welke richting we nemen, wordt aan onze voorkeur overgelaten. We zullen intussen alle gelegenheden hebben ons te laten informeren over het karakter en het werk van onze gastvrouw.

Zo herinnert men zich hoe Virginia haar oude werkverdeling had gehandhaafd. 's Morgens schreef ze, staande, in haar kamer met dubbele ramen tegen het geluid, tweeëneenhalf uur. *Nulla dies sine linea*: nooit méér dan die 2 1/2 uur, maar wel iedere dag. Vanaf 1902 had haar vader enkele bijdragen geleverd aan de *Times Literary Supplement*, en na zijn overlijden vroeg de krant Virginia, dit werk voort te zetten. Bijna haar hele leven zou zij vanaf nu de essays schrijven en de literaire kritieken, waarin op een bodem van voortdurend doorploegde kennis haar stijl schittert als de dauw in een kruidentuin.

Uiterlijk was zij in die jaren verlegen, nieuwsgierig en naar het getuigenis van velen, mooi. Men herinnert haar zich als iemand die zich nooit tot het hele gezelschap zou richten, maar des te meer degene die naast haar zat uitvroeg, plaagde en amuseerde. Alles wilde zij weten, elk feit, elke bijzonderheid, ieder gevoel, iedere achtergrond. Met een kinderlijke gretigheid, nu beschermd door een toon van gelijkheid tussen mannen en vrouwen en het respect voor elkaars mening dat in Bloomsbury heerste, zogen zij en Vanessa de ideeën van hun vrienden in zich op. Terwijl de afbeeldingen van Virginia de indruk geven van een strenge en tegelijk tere schoonheid, een gothische Madonna zoals zij wel genoemd is, was zij in werkelijkheid eerder vrolijk dan melancholisch, eerder warm dan formeel of gereserveerd. Zo geestig als ze vaak schrijft, sprak ze ook: met een grote neiging tot overdrijven en voor de gek houden, - niet zelden tot meerdere benauwdheid van het slachtoffer, dat zichzelf ineens terugvond in een bizar karikatuur.

Ieder die tot haar intimi behoorde - tien jaar geleden verscheen een verzameling *Recollections of Virginia Woolf* - is het erover eens dat zij schreef zoals ze leefde, of liever, de legende van de tragische, querulante zenuwlijdster in aanmerking genomen, dat zij leefde zoals ze schreef.

De telkens weer vólstromende uiterwaarden van haar fantasie, het kleurengamma dat soms alinea na alinea uitwaaiert over de bladzijden, in die expansie van haar verbeeldingskracht viel ieder ding, iederéén. Zij ervoer elke aanraking met de werkelijkheid als een prikkel. In *Granite and Rainbow* zegt ze over romanschrijvers (en dus over zichzelf) dat ze zeer gericht zijn op het leven en zich niet, zoals schilders of componisten, terugtrekken om in afzondering hun werk te doen. Bij de schrijver is altijd het besef aanwezig ‘dat hij zich laat stimuleren door het materiaal van zijn kunst: alle geluiden, tinten en lichtvallen, het hele decor trekt zijn aandacht’. En als het decor niet rijk genoeg was, kunnen wij hier veilig aan toevoegen, verzon Virginia er wat bij. Mensen of romanfiguren kregen een aura van associaties omgehangen tot ze twee, driemaal het formaat van hun normale eigenschappen bereikt hadden en voor een uurtje, of voorgoed, als haar scheppingen door het leven moesten.

Bij zo'n hypersensitief karakter is het niet onnatuurlijk dat alle, dus ook de schaduwkanten, vergroot zijn. De op zichzelf niet heel bijzondere verlegenheid die Virginia Woolf in een groter publiek dan de eigen, nauwe kring acuut kon overvallen, groeide uit tot een verlammende angst als het ging om het grootste publiek: dat van haar lezers. In de grond was het de verlegenheid van de hoogmoedig-onzekere, die zich in zijn zwakke plekken liever niet bekeken ziet, en waar de metgezel vaak die andere trek van is: jaloezie. Ook daar zijn de meesten het over eens; Virginia Woolf was lichtgeraakt, had een vragen om aandacht, een niemand-naast-zich-dulden over zich. Dat zij staande aan een lessenaar schreef, heeft een anecdote. Iemand, ik weet niet wie, had eens in haar aanwezigheid gezegd dat het toch wel erg vermoeiend moest zijn voor Vanessa, als schilderes, om zoveel uren per dag achter de schildersezel te staan. Virginia, die dit voelde als een depreciatie van haar eigen, zittende arbeid, trok er onmiddellijk op uit om een lessenaar te kopen die in hoogte en ongemak die van Scrooge's klerk overtrof.

Ook de vrienden kregen weieens te maken met een afgunstig venijn, speciaal als het mannen waren. Over Lytton Strachey, vernieuwer van de biografie met zijn *Eminent Victorians* en eveneens al tijdens zijn leven beroemd, oordeelde zij bij gelegenheid dat het beter zou zijn wanneer hij maar ‘dienst nam in India’. Mannelijke literatuurcritici vond ze in het algemeen kunstparasieten, en Katherine Mansfield's *Bliss* had zij aan de kant gesmeten, onder de uitroep dat ze werkelijk niet begreep ‘hoe iemand na zo'n verhaal nog iets in haar als vrouw en schrijfster kon blijven zien.’ In hetzelfde dagboek geeft zij haar oordeel over *Ulysses*: ‘... een ongeletterd, ondermaats boek van een autodidaktisch lid der werkende klasse’. De aard van deze klasse volgt meteen daarop: en we weten allemaal hoe vermoeiend, egoïstisch, rechtlijnig dat slag mensen kan zijn; on behouwen, aandachttrekkend en in de grond stomvervelend’.

Dat zij met schrijvers uit het verleden meer op had dan met tijdgenoten, gold niet alleen James Joyce maar was algemeen. Het ligt echter in dezelfde lijn; gestorven genieën kunnen weinig kwaad omdat ze je niet meer in kunnen halen of over je vonnissen. Je oordeel over hen kan al jòuw originaliteit bevatten en daardoor een literair werkstuk zijn op eigen kracht, zeker bij een Virginia Woolf, die èn haar stijl èn haar visie, bijvoorbeeld omtrent vrouwen en literatuur, op ze losliet. In de persoonlijke sfeer is ze, hoewel ze veel van haar hield, haar hele leven jaloers geweest op haar zuster Vanessa, omdat die kinderen had.

Voor haarzelf intussen was ‘schrijven’ - the poet's heart! - haar grote passie. In de voedingsbodem van Bloomsbury schoot haar dubbelzijdig talent als twee stekken op één loot omhoog. Beredeneerd, cognitief en belezen, was ze de belichaming van haar vaders intellectuele traditie; fantasierijk, speels en vrouwelijk-concreet zette zich in haar, volgens Quentin Bell, de stijl van haar moeder voort.

Het zou in dit bestek te ver voeren, in te gaan op Bell's Darwinistisch getinte zienswijze, die een kind beschouwt als de optelsom van zijn ouders. De invloed van de moeder, die stierf in 1895 en in het gezin het meest is gebukt gegaan onder de dwingelandij van haar echtgenoot, heeft in ieder geval niet langer geduurd dan tot aan Virginia's dertiende levensjaar. Op het psychologische vlak lijkt het of Virginia zich minder heeft geïdentificeerd met de zelfopofferende liefde van haar moeder, dan met de geldingsdrang van haar vader.

In 1912 aanvaardde zij het herhaalde huwelijksaanzoek van Leonard Woolf. Zes jaar eerder was Vanessa getrouwd met Clive Bell, zodat er nu twee echtparen uit Bloomsbury waren voortgekomen.

Al enkele jaren was Virginia op dit moment bezig aan haar eerste roman, *The Voyage Out.* Het boek zou verschijnen in 1915, met tussenpozen van telkens een jaar of vier gevolgd door *Night and Day* en *Mrs. Dalloway.* Chronologisch gelezen, laten deze drie romans een ontwikkeling zien van ruwweg de traditionele Engelse roman met zijn heldere structuur en zijn betrekkelijk duidelijke karakterplots, met zijn besognes over liefde en huwelijk ook, naar de impressionistische, ‘experimentele’ stijl die Virginia Woolfs handelsmerk zou worden. Het is een niet helemaal rechtlijnige ontwikkeling: *Night and Day* bijvoorbeeld is ‘traditioneler’, lijkt om zo te zeggen meer op *Emma* of *Pride and Prejudice*, dan zijn voorganger, terwijl *Mrs. Dalloway*, waarvan de titelfiguur dezelfde is als de Clarissa Dalloway uit *The Voyage Out*, hele stukken bevat die minstens zo scherp van observatie zijn als andere woordenrijk van sfeer.

Het is de sfeer van de *innerlijke* gewaarwording die we bij Virginia Woolf beschreven vinden, van de subtiele psychische beweging; de lichtverschuiving over de kleinste gemoedsaandoening vat kleur, pointillistisch, als een schilderij van Van Gogh. Hierin stond zij, niettegenstaande hun voorkeur voor de Franse impressionisten, tegenover Bloomsbury, tegenover Leonard ook. ‘Waarom waren de begaafdste mensen tegelijk de meeste dorre?’ vraagt ze zich over haar vrienden af in het autobiografische *Moments of Being*. ‘Ik vond ze opwindender dan welke man ook die ik ontmoette in de sfeer van diners en parties (-), maar waarom gaven deze jongemannen je het gevoel dat je een nulliteit was?’ Ook hier weer: de vrees niet voor vol te worden aangezien bij gebrek aan een academische graad, de vrees iets ongeoorloofds te ondernemen door te schrijven zoals ze deed, èn de vrees, tenslotte, blootgesteld te zijn aan andermans ogen.

Onze gastvrouw heeft onder het rijden honderduit verteld over de belachelijkheid van Sir Hugh (wiens huis wij passeren), die

> iets bezat dat geen ander huis met mogelijkheid kon bezitten - linnenkasten kunnen het wel geweest zijn. Je moest ze gaan bekijken - je besteedde altijd een groot deel van je tijd met te bewonderen wat het ook was - linnenkasten, kussenslopen, oude eikenhouten meubels, schilderijen die Hugh voor een bang gezicht op de kop had getikt. Maar Mrs. Hugh stuurde de boel soms in de war...

(*Mrs. Dalloway*), maar hier ontbreekt zij zichzelf met te zeggen dat het natuurlijk niet in haar bedoeling ligt, ons te dwingen Sir Hugh's kussenslopen te gaan bekijken. Het voorstel wordt gedaan dat wij op de terugreis de weg van Virginia Woolfs stijl volgen, en heen die waarop de biografen ons zijn voorgegaan: het verband tussen haar leven en haar werk. Het hele gezelschap zal dan kunnen uitrusten en thee drinken in Monk's House.

Iemand die uitdrukkelijk werk en leven met elkaar in verband brengt is de Anglist Roger Poole, auteur van een semi-biografie *The Unknown Virginia Woolf.* Hoewel hij tot interessante gevolgtrekkingen komt over haar algemeen veronderstelde manische depressiviteit, is het de vraag of een zó autobiografisch interpreteren van literaire gegevens als hij zichzelf toestaat, wel juist is. Terwijl Quentin Bell nauwelijks refereert aan omstandigheden in haar romans die met die van Virginia zelf identificeerbaar zouden zijn, ontleent Poole er het merendeel van zijn bewijsmateriaal aan.

Zo is volgens hem, om bij onze drie romans van zoëven te blijven, Sir William Bradshaw in *Mrs. Dalloway* de personificatie van het soort psychiater dat Virginia na haar eigen break-down van 1913 al te goed had leren kennen. De Harley-specialist met zijn auto vol zilvergrijze dekens en zijn ‘gevoel voor verhoudingen’, die Engeland goede diensten bewees door onvolwaardigen op te sluiten en hun procreatie te verbieden, en zijn patiënten door ze zes maanden bedrust zonder boeken of vrienden, maar met een overmaat aan eieren en dikke room voor te schrijven. Rachel Vince in *The Voyage Out*, koud en versteend als zij zich voelt bij de kus van een man, zou Virginia's eigen persona zijn, en Richard Dalloway uit dezelfde roman het alter ego van Leonard Woolf met zijn aanbiddelijke toewijding, zijn plichtsgetrouwe tenuitvoerlegging van wat de dokters verordonneerd hadden. Het hele *Voyage Out*, zegt Poole, is trouwens de in fictie verpakte analyse van Virginia's houding tegenover verloving en huwelijk.

Hoe geboeid men ook een boek als dat van Poole leest, hoe gewetensvol hij ook het raadsel probeert op te lossen dat hij ziet: was Virginia gek en hebben de biografen gelijk, of is hier iets anders, wellicht veel gewonere aan de hand geweest? - het manco is dat hij de inhoud van de gegevens al te letterlijk neemt en de zeer specifieke, wellicht even veel-zeggende stijl van deze schrijfster laat voor wat ze is.

In twee opzichten heeft Poole gelijk met zijn verklarende onderneming.

Ten eerste is de scheiding tussen auteur en produkt in de literatuurwetenschap tot een waar taboe uitgegroeid. Niets lijkt wel minder gepermitteerd dan de psyche van een romanpersonage, hoe voorzichtig ook, terug te voeren op die van de auteur. Ten tweede was voor Virginia Woolf de literaire gedachten- en gevoelsweergave het enige niet-medische therapeutische middel dat haar ter beschikking stond. Haar passie voor ‘schrijven’ kan mede een passie geweest zijn, zich hoe dan ook te uiten. De psycho-analyse had in die dagen Engeland nauwelijks bereikt, de psychosomatiek was een nog onontgonnen gebied, en wie toen de hoge vlucht voorspeld had van de therapeutisch - getinte ‘praatgroep’ zou waarschijnlijk ... voor gek verklaard zijn. Of, zoals Willem Kloos het zei tegen Lodewijk van Deyssel na het déficit van zijn *Een Liefde*: jij zult pas over honderd jaar begrepen worden.

Onbevredigd met wat hij over Virginia Woolf beschreven vond - alleen van *buitenaf*, zoals hij zegt, alleen wat ze aan vreemde dingen *deed* - zocht Roger Poole in de romans naar haar eigen gevoelens, of althans bedoeling. In volgorde las hij ze opnieuw; nu niet als literaire kunstwerken maar als een zoveel-delig vie romancée. Hoewel ze beslist niet als zodanig worden aangediend, paste hij er het belangrijkste beginsel van de autobiografie op toe: de vereenzelviging van auteur, ‘verteller’ en (één of meer, uitgesplitste) hoofdfiguren op toe.

Zo staat in *To the Lighthouse* - wat zij overigens zelf ook erkende - Virginia's knappe maar egoïstische, meelij-afdwingende vader tegenover de gevende, troostende moeder. *The Voyage Out* en *Night and Day* verwijzen naar Virginia's ‘sexuele anaesthesie’ en verbeelden haar verlovingstijd. In *Between the Acts* verschijnen Leonard en Virginia in een broer-zuster verhouding die erotiek uitsluit, maar alle kans geeft aan het geestelijk gevecht tussen twee verschillende temperamenten. Conclusie: de romans bevatten tal van sleutels voor de wijze waarop Virginia zichzelf zag, sterker, ‘zijn geschreven om die mensen en geestestoestanden meester te worden die eens haar hadden beheerst.’

Met zijn oriëntatie op Virginia's gevoelsleven slaat Poole een barst in het bekende beeld van Leonard als de geduldige, redderende, verplegende echtgenoot-van-een-ziek-genie. Niet dat hij zo niet zou zijn geweest, maar daarnaast was Leonard op en top ‘Bloomsbury’. Voor Bloomsbury gold dat wie niet elke visie wetenschappelijk kon rechtvaardigen, illusies cultiveerde en zwak was. En de visies van Virginia Woolf waren nu eenmaal niet in de eerste plaats wetenschappelijk.

Mij dunkt dat de interpretatie-methode van letterkundigen als Poole zijn gevaren heeft, maar dat hier, ook op grond van andere bronnen, de vinger onmiskenbaar op een zere plek wordt gelegd. Wat binnen Bloomsbury telde was de logica, het argument, het antwoord op de vraag ‘Wat *bedoel* je daar *precies* mee?’

En dat is een vraag die je aan een stijl niet kunt stellen, omdat de stijl het antwoord *is.* Er is geen verdere bedoeling, althans niet een die met dezelfde woorden, dezelfde beelden, dezelfde syntaxis kan worden uitgedrukt.

Monk's house

Maar we zijn op Monk's House aangekomen intussen. Daar gaat, onder de thee, het gesprek verder. Duncan Grant, Roger Fry, E.M. Forster, Nigel Nicolson, George Rylands, Vita Sackville-West, ieder uit Virginia's omgeving weet wel een bijzonderheid over haar te vertellen.

Dat ze in het begin met haar boeken bijna niets verdiende bijvoorbeeld, en uit wat er binnenkwam van Leonard wekelijks wat zakgeld kreeg. Dat ze na de thee graag bij het open vuur zat, op het puntje van haar stoel, een dunne sigaret in een pijpje tussen haar vingers, pratend en gebarend terwijl ze, tegen de invallende schemering, de kolen oppookte tot ze flakkerden en vlamden. Dat ze een harde werker was, maar daar zelden of nooit drukte over maakte. Dat velen haar nu eens meeslepend-vrolijk, dan weer dromerig vonden, maar geen ogenblik daarbij aan iets anders dachten dan aan een zeer intelligent iemand - tot ze hoorden van haar ‘mental illness’ en het een met het ander - achteraf! in verband brachten. Dat ze dol was op kinderen, die ze eenvoudig zag als een ander facet van de menselijke natuur.

Van Angelica Bell, Vanessa's dochter, horen we hoe weinig praktisch Virginia was, en hoe verrukt van cadeautjes kopen (van haar zakgeld). Van de huishoudster dat ze niet kon autorijden, breien of kleren verstellen maar wel, als er brood gebakken werd, om de paar uur naar beneden kwam om het deeg te kneden.

Bij Quentin Bell kunnen we van jaar tot jaar haar leven volgen en bij John Lehmann, jarenlang manager bij de uitgeverij van de Woolfs, de Hogarth Press, de totstandkoming van haar boeken.

Ze praten allemaal door elkaar heen, als de dieren onder Alice' raam.

‘Je moet toch toegeven, *Three Guineas* is er wel helemaal náást!’

‘Nou, maar die aanval op de jongere generatie, dan, Auden, Spender, Isherwood; ze heeft er niets van begrepen! Ze leeft veel te veel in het verleden!’

‘Ik bedoel ... ze beklaagt zich zo over de onzelfstandigheid en het geldgebrek van vrouwen ... maar dat komt omdat Leonard haar kort hield, daar ben ik van overtuigd. Het is bepaald overdreven wat ze de mannen in de schoenen schuift!’

> Ik ben van mening dat zij vooral als romanschrijfster faalt. Ze kan geen karakters opbouwen. Waaruit bestaat nu helemaal zo'n Clarissa Dalloway? Zo'n Jinny? Je herinnert je toch bijna niets van die mensen? Vergelijk dat eens met een Jane Eyre, een David Copperfield, een (voegen we er bijna aan toe, betrokken als we zijn in de conversatie) Max Havelaar!

‘Ho ho, wacht eens even, me dunkt dat een Mr en Mrs Ramsay (uit: *To the Lighthouse*) de lezer bijblijven. En nog afgescheiden daarvan: we zijn het er toch over eens dat ze poëzie schreef en eerder meester was over de taal dan over de romanstructuur?’ Het onderwerp van dit gesprek zit al die tijd verstrooid met de kolenschep te spelen. Ze balanceert het ding op haar pols, tot hij kletterend tegen de koperen haardrand valt. We schrikken: we zijn haar vergeten. Ze staat op. Laat haar niet weggaan, denken we bij onszelf, al zijn we onbeleefd geweest. Maar ze gaat niet weg. Ze lacht geamuseerd, en loopt naar de piano, een bruine, Engelse Bechstein met zo'n rekje dat je naar beneden klapt. ‘Luister nu, jullie’, zegt ze, ‘of nee, kom eens kijken’. We komen van onze sofa's, groepen om haar heen. Er staat bladmuziek opengeslagen op de standaard. Haar rechterhand boven het toetsenbord, laat ze ons horen hoe de eerste paar maten van het stuk klinken.

‘Zó speel je die regel, hoor je wel; kijk, daarboven zit een thema, wacht, ik streep het aan met rood potlood, en hieronder...’, ze brengt haar linkerhand naar het klavier en met de rechter wijst ze aan wat ze bedoelt, ‘... komt het terug; dat verbinden we met een groene zigzagstreep. En daar, en daar, en daar ook weer ... geef dat rode potlood es terug... En nu speel ik ze samen; hoor je de stemmen?’ Hoor je de stemmen? Hoor je de stemmen? echoot het na.

En we horen het, onmiskenbaar. We kunnen ons niet meer vergissen. Net zoals we na een paar maten horen dat het Mozart is of Purcell, is het door haar stijl dat we Virginia Woolf kunnen identificeren.

'De vreugde om het wonder dat stijl wordt genoemd' gaf ik, met een dankbare blik naar Aart van der Leeuw die dit eens (over heel iemand anders) zei, als titel aan dit verhaal. Om de *schrijfster*, niet om de persoon; om de *boeken*, niet om de levensfeiten is die vreugde. De Virginia Woolf van mijn ingebeelde excursie is de optelsom van alle zinnen die zij geschreven heeft, niet de vrouw-van-vlees-en-bloed zoals ze door anderen, min of meer naar waarheid, wordt meegedeeld. De Virginia Woolf die wij in gedachten horen praten *is* 'the poet's heart in 'the woman's body', en alleen die stem - o, een menselijke stem, zeker -, kunnen wij aantekenen met rood of met groen potlood, en graag horen of niet.

Nu op het instrument de toon is gezet vertelt de solostem, eigenlijk altijd in majeur, verder en zwijgt het koor van commentaren stil. Over Montaigne vertelt de stem, over Chaucer, George Eliot en Tolstoj. Over Thomas Hardy, D.H. Lawrence en Lewis Carroll. Over Turgenev, Swift en Mary Wollstonecraft. De stem praat over ze alsof het goede bekenden van haar zijn; je zou zweren dat ze zojuist nog Charlotte Brontë op straat was tegengekomen en haar de groeten had gedaan van Elizabeth Browning en haar man. 'Er is weinig leuker', gaat ze van het ene register in het andere glijdend voort, aanstekelijk nu, alsof ze ons de tijdmachine van professor Barabas demonstreert,

> dan drie- of vierhonderd jaar terug te gaan in onze verbeelding en een zestiende-eeuwer te worden. Stel je voor: zeer waarschijnlijk zouden de Elizabethanen onze uitspraak onbegrijpelijk vinden, en zou ons denkbeeld van wat 'Elizabethaans' is grote hilariteit veroorzaken. Maar toch is het instinct dat ons naar hen toedrijft zo sterk, en zijn de frisheid en de vitaliteit die door hun bladzijden waaien zo verlokkelijk, dat we willens en wetens het risico nemen uitgelachen te worden.

Want kijk, legt de stem uit en neemt een sprongetje over een paar honderd jaar, met éven een didactische buiging,

> ... het is nog steeds zo dat een vrouw een hoop moeilijkheden moet overwinnen voor ze precies schrijft als ze wil schrijven. Om te beginnen is er de technische moeilijkheid dat de zinsvorm niet bij haar aansluit. Het is een zinsvorm die door mannen gemaakt is: te vaag, te zwaar en te plechtstatig voor een vrouw. En in een roman moet je nou juist een 'gewone' stijl vinden; zinnen die de lezer soepel en ongedwongen van het ene eind van het boek naar het andere voeren. Een vrouw die schrijft, moet dat zelf uitzoeken. Ze moet de gangbare grammatica zólang veranderen en aanpassen tot ze die stijl schrijft die, zonder ze te verwringen of te verfomfaaien, de natuurlijke loop van haar gedachten aanneemt.

In onze eigen tijd, gaat de stem in gedachten door, in onze moderne tijd is het zelfs mogelijk dat we een nieuwe doopnaam moeten zoeken voor de roman, die

> ... in een proza geschreven zal zijn dat veel kenmerken heeft van poëzie. Die roman zal drama zijn, maar geen toneelstuk. Hij is om gelezen, niet om geacteerd te worden. Hij zal de verhouding van de mens tot de natuur en tot het noodlot beschrijven, en zijn fantasieën en dromen. Maar ook de gecompliceerdheid van het leven, van de moderne mens.

‘Wat *bedoelt* u daar *precies* mee?’ vraagt nu, kritisch, het koor, dat zich onder het luisteren weer enigszins is gaan roeren. Er komt geen antwoord.

De thee is trouwens op; daar komt de huishoudster al binnen met het blad, om er ‘... een voor een, met een irriterend gerinkel, de koppen, de bordjes, de messen, de jampotten, de taartschotels, de botervloot en de broodschaal op te zetten’ (*The Years*).

Als vanzelf kijken wij elkaar aan, en dan achter ons, naar de boekenkast. Zouden wij wat mogen lezen...? Oh ja, natuurlijk kunnen wij ons van boeken voorzien; welke wij maar willen; we moeten het ons vooral gerieflijk maken op de lange terugweg naar Londen, zometeen. De wagens worden bestuurd; wij hoeven geen zorgen te hebben.

Op goed geluk nemen we *The Waves* van de plank. Is dit nu de moderne roman waarvoor nog geen naam is gevonden? Velen zeiden immers al dat Virginia Woolf experimentele boeken schreef en noemden haar dáárom een groot kunstenares.

In haar dagboek staat genoteerd wat de bedoeling was van *The Waves*: het moment in zijn geheel weergeven, wat het ook zou bevatten. Het boek heeft een merkwaardige, gedrongen structuur. Een verteller is zo goed als afwezig; zes karakters spreken naast en door elkaar hun gedachtenstroom uit in negen episodes, telkens van elkaar gescheiden door een korte beschrijving van de rijzende en dalende zon. Zomaar een voorbeeld:

> ... Ik ben vluchtig voor de een, rigide voor de ander, hoekig als een in zilver gevatte ijskegel, of weelderig als een goud-weerkaatsende kaarsvlam.
> Ik heb heftig hardgelopen als een zweep, uitgeslingerd naar het uiterste eind van mijn teugel. Het vooraanzicht van zijn hemd, daar in de hoek, was nu wit, dan paars; rook en vlammen hebben ons omwikkeld; na een woedende brand - toch verhieven we, op het haardkleedje zittend, nauwelijks onze stem toen we alle geheimen van ons hart mompelden, als in de hoorn van een schelp om het niemand in het slaapvertrek te laten horen, maar een keer hoorde ik de klok bewegen, en van het tikken van de klok dachten we dat het een voetbal was - zijn we tot as vervallen, zonder overblijfselen achter te laten, geen ongeblakerde beenderen, geen plukje haar om in een medaillon te bewaren zoals je intieme vrienden het nalaten. Nu eens word ik grauw, dan weer mager; maar ik kijk naar mijn gezicht 's middags, terwijl ik voor de spiegel zit in het volle daglicht, en merk mijn neus nauwlettend op, en mijn kin, en mijn lippen die te ver opengaan en teveel tandvlees laten zien.

In zijn eerste conceptie heette het boek *The Moths* - tot Virginia Woolf zich realiseerde dat nachtvlinders overdag niet vliegen. Het is het daglicht, de constant, onophoudelijk kaatsende zon in elk, ook het geringste facet, dat de lezer van deze stijl op den duur verblindt. Fragmenten die ieder afzonderlijk vonken en schitteren als juwelen zijn op stapels gegooid, steeds meer stapels, tot alle bladzijden opgetast zijn met een berg van schuivend en brekend kristal. Je knippert met je ogen, je legt het boek weg, en je weet waardoor het komt: er is geen evenwicht hier, er is alleen maar dat pulserende, poolwitte, onafgebroken bewustzijn, een bewustzijn dat voortstuwt in woord na woord, zin na zin.

Zoals in *Mrs. Dalloway* de indrukken van de buitenwereld zijn uitgeschreven tot de grens van de verzadiging, en tegelijk in balans worden gehouden door de concrete gang van het verhaal, zo wordt hier die grens overschreden. Bernard, één van de zichzelf vertellende vertellers in *The Waves*, geeft de sleutel voor wat dit schrijven beweegt: ‘Het tempo, het hete gesmolten effect, de lavastroom van zin bovenop zin, dat heb ik nodig!’. In *The Waves* wordt de lezer onder deze lava - verre van een stijl te zijn ‘die je soepel en ongedwongen van de ene kant van het boek naar de andere voert’ - bedolven. Waar de stroom echter op tijd stolt en dan weer smelt vormt hij de vruchtbaarste bodem van Virginia Woolfs schrijfkunst.

Orlando wortelt in deze bodem en, bijna stuk voor stuk, de essays. In *Orlando*, gepubliceerd in 1928 en pseudo-biografie van Vita Sackville - West, stapt de werkelijkheid het boek binnen als iemand die, een geur van frisse buitenlucht nog bij zich, de deur opent en zijn jas uittrekt in de gang. Het innerlijk van *Orlando* blijft niet beperkt tot die uiterste exploitatie van de zintuigen die *The Waves* is, maar staat in een voortdurende verbinding met de buitenwereld. Dat Orlando vier eeuwen leeft en halverwege die tijd van man, vrouw wordt, is in wezen ondergeschikt aan het scheppend vermogen van Virginia Woolfs proza.

Het is een proza dat zich even gemakkelijk tussen middeleeuwers, oude Grieken en Elizabethanen beweegt als tussen de Londense society anno 1920 of de bemanning van een vrachtschip. Het heeft lak aan begrenzingen van tijd en plaats. In een moeiteloos ritme zwenkt het van droom naar werkelijkheid, van gedachte naar waarneming, van bloemblad naar probleemstelling, van analyse naar impressie, van ironie naar commentaar.

Het waart rond in Turkse paleizen, op het Engelse platteland en in Whitehall, het maakt zichzelf vrolijk en de tijdgeest belachelijk, het kleedt zich in goud, bont of koperrood, het is sprookjesachtig, ondernemend of eigenzinnig, het overdrijft flink of het doet gewoon, het is ... Orlando zelf.

Of liever, Orlando is het proza.

Kenners hebben het boek matig genoemd, niet briljant; een geslaagd experiment, niet de top. Behalve zijn voornaamste zwakte: de lengte, logenstraft het boek m.i. echter het gemeengoed dat zulke bezwaren geworden zijn. *Orlando* is alleen al om zijn cumulatie van Woolfiaanse elementen een scharnier in het werk van Virginia Woolf, en daarbij is het nog toegankelijk ook.

Zo keert het ontspannen omspringen met de geschiedenis - het (onserieuze) draagvlak van *Orlando* - terug op veel meer plaatsen. In *To the Lighthouse* is het Mrs. Ramsay ‘alsof zij het dikke leren gordijn van een Romeinse kerk opzijduwde’, en in *Mrs. Dalloway* herinnert iemand zich hoe ze eens, ‘in de een of andere middeleeuwse mei’, met haar minnaar gewandeld had. Ook in de essays functioneert dit ‘mensenheugenis’ veelvuldig naast het persoonlijk geheugen.

De gepassioneerde verhouding met de literaire ruimte die de verteller/biograaf/auteur van *Orlando* bezit, dat feilloze observeren vàn en betekenis toekennen aan de werkelijkheid, de natuur, de *dingen*, dat voortdurende zichtbaar maken van alles, daarvan getuigt ongeveer elke door Virginia Woolf geschreven regel. Het refereren aan schrijvers, die houding van ‘ach hallo’ tegen een goede kennis ook wanneer hij Dante heet of Aeschlylus, is, ik zei het al, even eigen aan haar werk als de inkt waarmee het op papier is gezet. *Orlando* is met vliegende vleugels geschreven. In haar dagboek noteerde Virginia Woolf:

> Ik had nauwelijks enig idee waarover het verhaal moest gaan. Maar ik was zo opgelucht dat ik mijn gedachten daarop kon richten dat ik me in maanden niet meer zo gelukkig heb gevoeld; alsof ik na lange tijd weer in de zon mocht zitten of op een kussen werd neer gevleid; en na twee dagen heb ik mijn tijdschema volledig laten varen en me overgegeven aan de pure verrukking van deze farce; waar ik meer van geniet dan van wat ook; en waaraan ik zo intensief heb geschreven dat ik hoofdpijn voelde opkomen en mezelf moest intomen, als een afgemat paard, en gisteravond een slaapdrankje heb moeten innemen; waardoor tijdens het ontbijt de stukken eraf vlogen. Mijn ei heb ik laten staan. Ik schrijf *Orlando* in een deels gefingeerd stijltje, helder en ongekunsteld zodat elk woord begrijpelijk is. Het evenwicht tussen werkelijkheid en schijn luistert echter heel nauw.

Daar de toon inderdaad op zoveel minder momenten serieus, ‘diep’ is dan in het elegische *The Waves*, heeft het tempo van zin bovenop zin waar de romanfiguur Bernard het over had, hier kennelijk een andere werking. De taal buitelt achter de invallen aan zoals een poes, in plotselinge, diepe verbazing over het witte pluimpje aan het eind van zijn zwarte staart, weldra opspringt om het te vangen. Midden in de behandeling van een serieus thema - alweer: niet alleen in *Orlando* - gaat Virginia Woolfs pen ervandoor om met datzelfde thema een loopje te nemen.

Het instinct tot relativeren dat humor is, is overal in haar beste werk aanwezig. En niet alleen door de humor, ook door dat andere instinct, hoe Hollands het ook klinkt: voor dosering, voor de juiste middenweg, valt dat 'beste' op. Zoals *The Waves* in zijn extreme dichterlijkheid voor je ogen condenseert, zo is *The Years*, door de opzettelijk prozaïsch gehouden vertelinstantie, een te droge klassieker geworden. Terwijl het innerlijk gesprek van de ziel met zichzelf als het zonder onderbreken gevoerd wordt, tot geestelijke uitputting leidt van degene die ernaar luistert, bezitten daartegenover romans als *To the Lighthouse* en *Mrs. Dalloway* een volmaakt evenwicht tussen monologue intérieur en 'plot', poëzie en karikatuur, buitenwereld en psychologie.

Voor een ander 'Orlando-motief', dat van de man-vrouw verhouding, geldt iets dergelijks. In *Orlando* is het uitgewerkt in wat wel wordt aangeduid met androgynie, de tot één wezen teruggebrachte dualiteit van mannelijk en vrouwelijk. Orlando met haar naam van Shakespeare's heldin-in-jongenskleren, verandert immers halverwege haar leef-tijd van geslacht en is daardoor (als vrouw) in staat zich haar eerder leven (als man) te herinneren. 'Nu zal ik zelf voor al mijn vroegere eisen moeten boeten', zegt ze wanneer een scheepskapitein zich aan haar opdringt, 'want de vrouw is van nature niet gehoorzaam, kuis, geparfumeerd en exquis gekleed'.

Overal verspreid vind je de vrouwenkwestie, om het even zo te noemen, wel terug bij Virginia Woolf. Daarnaast heeft ze er twee betogen aan gewijd: *Three Guineas* (1938) en *A Room of One's Own* (1928). Tien jaar in tijd, maar hemelsbreed in stijl verschilt het een van het ander; waar *Three Guineas* steeds maar blijft hameren op hetzelfde manbeeld, niet loskomt van een wat geforceerde briefvorm en ondanks (of juist dóór? meestal werkte ze niet zo) zijn stapels bronnen en documenten telkens verdwaalt in het moeilijk begaanbare struikgewas van fascisme, 'das Militär' en de mannelijke hegemonie, is *A Room of one's Own* een en al geest, lucides en gedachtenspel - en daardoor vele malen overtuigender.

Tavistock square

Daar slaat Big Ben! De 'wijde, loden cirkels' lossen op in de lucht; een, twee, drie ... zeven slagen. Zeven uur! Terwijl wij lazen zijn de uren voorbijgeleden en

> als een vrouw die haar katoenen jurk en witte schort uit heeft getrokken om zich in blauw en parels te kleden, was de dag zich aan het verkleden, schudde het stof af, stak zich in tulle, veranderde in avond en met dezelfde opgetogen zucht die een vrouw slaakt wanneer ze haar onderrokken op de grond laat glijden, legde de dag ook stof en kleur af (*Mrs. Dalloway*).

Even ongemerkt als de dag van tooi wisselde, zijn wij gearriveerd in Londen, op nummer 52 Tavistock Square. Onder in het sousterrain bevinden zich de kantoren en voorraadkamers van de Hogarth Press; het grote vertrek achterin, uitziend op de tuin, is Virginia's studeerkamer. Maar wij worden meegenomen naar boven, want daar zijn de grote, lichte woonvertrekken. In 1924 is het pand, in het vertrouwde Bloomsburykwartier, door de Woolfs betrokken. Door de kier van een openstaande deur klinkt muziek. Iemand zit piano te spelen; een driestemmige Inventie. Zijn het dezelfde thema's die ons vanmiddag werden voorgespeeld en aangetekend met rood en groen potlood?

Londen ligt om ons heen. Op weg hiernaartoe zagen we drukte op straat. Het was, '... met die deuren die opengingen, en het afdalen en het vertrekken, alsof heel Londen in kleine bootjes stapte die aan de oever lagen gemeerd, wiegelend op het water, alsof de hele stad wegvoer naar een carnaval' (*Mrs. Dalloway*).

Het is jammer dat het nog geen lente is, want dan

> ... heeft Londen knoppen die openspringen en bloesems die ineens hun blaadjes uitschudden, wit, violet en karmozijnrood, in wedijver met de ontplooiing van de bloembedden, hoewel deze stadsbloemen niets anders zijn dan evenzovele wijdgeopende deuren in Bond Street en omgeving, die je uitnodigen naar een schilderij te kijken of een symphonie te horen, of louter en alleen je verdringen en verpletteren tussen alle luidruchtige, opwindende, vrolijk gekleurde menselijke wezens

(*Night and Day*).
Overal in Virginia Woolfs boeken duiken beschrijvingen op van Londen: Londen in lentekleed, in de stoffige hitte van de zomer. Londen in de septemberregen:

> Een fijne regen, een vriendelijke bui ranselde zacht het wegdek en maakte het vettigglimmend. Was het de moeite je paraplu open te doen, was het nodig een rijtuig aan te roepen, vroegen de mensen die de theaters verlieten zich af, terwijl ze opkeken naar de zachte, melkachtige lucht waarin de sterren waren verneveld.

Londen in mist en winter, op het moment dat de straatlantaarns worden aangestoken en de schaduw van de bomen zich weifelend aftekent op het plaveisel (*The Years*). Londen wordt steen voor steen heropgebouwd en krijgt, evenals de mensen, een extra, literaire persoonlijkheid. Voor wie Londen kent is de evocatie van de stad in Virginia Woolfs boeken een belevenis; voor wie het niet kent, een lokroep. En zoals we met haar door de stad wandelen of rijden, betreden wij de huizen en zien we de kleren en de problemen, het snobisme en de stijl, de open vuren en de sofa's van dat milieu dat ze door en door kende: de mensen van stand.

We steken het portaal over met zijn dambord van zwart-witte stenen en worden de eetkamer binnengeleid.

> De bedienden hadden de deuren opengeschoven en de lampen aangestoken in de volgende ruimte, zodat het was alsof je in een andere kamer kwam die zojuist voor je in orde was gebracht. Een groot vuur vlamde tussen twee statige haardschermen, maar het leek eerder voor de gezelligheid en de sier dan om de warmte. Twee of drie dames stonden ervóór, hun vingers gespreid naar de gloed; maar ze wendden zich af om plaats te maken voor de gastvrouw
> (*The Years*). Deze was even geleden
> ... de salon binnengewipt om een kleed glad te strijken, een stoel recht te zetten, een ogenblik te blijven staan om te voelen dat wie binnenkwam moest denken hoe schoon, hoe vrolijk, hoe goed verzorgd, als ze het mooie zilver zagen, de koperen haardijzers, de nieuwe stoelbekledingen en de gordijnen van geel chintz.
> ‘Wat is de waarheid’, had zij onderwijl gedacht - want zij was altijd aan het denken en woorden aan het zoeken -,
> omtrent onze ziel, ons zelf, dat als een vis de diepste zeeën bewoont en langs duistere obstakels schiet en zich een weg zoekt tussen de stengels van reusachtige wieren, over open plekken, flikkerend van zonlicht en verder en verder in duisternis, koud, diep, ondoorgrondelijk; plotseling schiet het naar de oppervlakte en dartelt op de golven die rimpelen in de wind; dat wil zeggen, het heeft een uitgesproken behoefte om contact te hebben, zich op te dringen, zich te koesteren, te kletsen

(*Mrs. Dalloway*).

Terwijl wij ons aan tafel begeven fluistert iemand, onder het langslopen, ons toe: ‘Let er maar niet op. Als Virginia zich door haar stijl laat meeslepen, is dat het enige wat je bezighoudt’ (*Schrijversdagboek*).

En het is het enige wat je bezighoudt, nu, hier, maar vooral uiteraard onder het lezen.

We moeten afscheid gaan nemen. In de geest dineren we verder op 52 Tavistock Square, zolang we willen. Tussen de kaften van elk boek gaat de conversatie immers verder, glanzen Oxford en Londen, schittert de taal, schijnt de zon of daalt de regen boven Engeland.

En als we wegvaren, tenslotte, beseffen we dat de zee in dezelfde deining die Orkneys omspoelt en Sussex en onze zandstranden, zich op 28 maart 1941 ontfermde over dit ‘poet's heart’ in dit ‘woman's body’.

Je moet de ballast wegdoen
Frank van Dijl in gesprek met Inez van Dullemen

Inez van Dullemen:

> Nou, ik heb eigenlijk niet zo'n goed geheugen. Wat ik beschrijf in *Vroeger is dood* heeft me dermate getroffen, dat het me visueel ingeprent bleef. Ik had in die tijd geen aantekeningen gemaakt met het doel om dat boek te schrijven, wat ik wel doe tijdens een reis. Die indrukken hebben me geraakt als speerpunten. Normaal gesproken moet ik een knop omdraaien: ik kan heel wel door de stad wandelen zonder iets te zien. Pas als ik denk: ik moet er dieper op ingaan, zie ik meer. Visueel ben ik het sterkst, ik hóór minder. Er zijn mensen die zeggen: ‘Jij zit zo dicht bij het toneel, waarom schrijf je geen toneelstukken?’ Maar dat kan ik niet, ik hóór de mensen niet praten.

Het begin van het tweede gesprek op de werkkamer van haar man, de toneelregisseur Erik Vos; het is er ruimer dan op haar eigen kamertje, er vlak naast. Zij: een spontane vrouw, blond krullend haar, helder blauwe ogen; schrijfster van boeken die vrijwel onopgemerkt zes of zeven drukken halen (*Vroeger is dood*, 1976, zevende druk 1980, *De vrouw met de vogelkop*, 1979, zesde druk 1981). In *Oog in oog* (1977) bundelde ze stukken over Amerika die eerder in kranten waren verschenen en later in twee reisboeken werden gepubliceerd: *Op zoek naar de olifant* (1967) en *Logeren op een vulkaan* (1971); de volledige titel van het definitieve boek luidt: *Oog in oog met negers, Indianen, blanken, alligators, kardinaalvogels, woestijnen, rivieren, mensen achter tralies, San Francisco, New York, Pitssburgh, smeltend metaal, sidderende aarde, geisers, beren, veeboeren, Texas en het Diepe Zuiden*.

Oog in oog: ‘Visueel ben ik het sterkst.’ Wat opvalt, in haar reisboeken, in haar verhalen en in haar romans, is inderdaad haar oog voor het detail, voor het, in verband met het geheel, wézenlijke detail ook nog. Tijdens het eerste gesprek hebben we het vooral over haar ervaringen in het buitenland. Het tweede gesprek, een kleine week later, staat meer in het teken van haar fictionele romans.

Ik vind niet dat ik een typische ‘reis-schrijfster’ ben. Van Nooteboom kun je zeggen dat hij erin is gespecialiseerd, bij mij is het een uitvloeisel van mijn leven. Ik ben natuurlijk erg gebonden: ik behoor tot de oude generatie, ik heb niet een man die een halve baan heeft: ik zat dus veel vast, thuis met de kinderen. Als vrouw heb je dan het gevoel ten onder te gaan aan een lawine van verantwoordelijkheden. Wat dat betreft ben ik jaloers op mannelijke schrijvers, die dat niet hebben. Maar gelukkig komt er voor de nieuwe generatie vrouwen wel een betere tijd. Reizen is dus niet direct mijn specialiteit, maar ik vind het wel heerlijk: schrijvend reizen, of reizend schrijven.

De Amerika-boeken zijn ontstaan doordat Erik daar werkte. We zijn er min of meer bij toeval terecht gekomen, Erik was hier vastgelopen: het toneelgezelschap Arena was uit elkaar gespat, veel talentvolle acteurs gingen weg, toen had Erik opeens het gevoel: het levert hier niets nieuws meer op. We zijn toen betrekkelijk op de bonnefooi naar Amerika vertrokken, hij kon gaan werken in Stanford, vlakbij San Francisco.

Inez van Dullemen. Foto: Hans Vermeulen.

Over al mijn reisverhalen kun je zeggen dat ze zijn ontstaan uit banden met de betreffende landen. Ik heb ook een boek geschreven over Frankrijk waar we een tweede huis hebben: *Een ezelsdroom*. Met een aantal landen heb ik een historische en emotionele band: Griekenland, Frankrijk en Amerika.

In Griekenland ben ik zeer ernstig ziek geweest, achtentwintig jaar geleden. We zaten op een eilandje waar geen ziekenhuis of iets was, Mykonos, in die tijd nog een verloren klein eilandje met amper een hotel. Omdat ik zo ziek was, had Erik gevraagd of ik in dat nog niet geopende hotel mocht liggen, in een schone kamer, maar de mensen vonden dat heel onaangenaam, een slecht voorteken. Ik werd toen naar een ander huis gebracht waar een soort dokter een ziekenhuisje hield, een heel onhygiënische toestand was dat: de mensen kookten hun potje op de vloer, terwijl een heksje het sputum wegveegde.

Die ervaring was heel bijzonder: het was een volstrekte loskoppeling van het normale leven, voor mijn gevoel dreef ik een beetje in het hiernamaals. Ik werd tenslotte op een draagbaar naar de haven gedragen, wat een prachtige belevenis was: in de nacht langs die klein witte huisjes (de boot kwam vroeg in de ochtend). In het ruim, tussen de meloenen, werd ik neergezet. Die tocht had zo iets vreemds, dat ik dacht: ik ben al dood.

Enkele jaren later hebben we twee Griekse kinderen geadopteerd, dus op die grond van Griekenland liggen diepe emoties voor mij: van geboorte en dood. We hebben nog een pelgrimage gemaakt, weer later... Er is nóg een band: door Eriks werk. Eén van zijn specialiteiten zijn de Griekse tragedies, misschien wel omdat we ze in een amphitheater de Medea zagen opvoeren. In die tijd hadden we totaal geen geld: we sliepen op de grond in een slaapzak. Dat geeft je een enorme schok van herkenning: ik besefte toen dat het dezelfde grond was waarop die tragedies waren ontstaan, ongelooflijk fascinerend. Eerst waren het gewoon verhalen, plotseling kreeg je het besef van de historische waarheid er in. Je maakt een reis door de tijd: dáár bij Salamis ging de vloot van Xerxes teloor, dat krijgt plotseling een vreemde echo.

Ik denk dat mijn liefde voor reizen in Griekenland begonnen is, of meer nog misschien de behoefte om de achtergronden te leren kennen, om de draden te zoeken: wat zijn mijn draden, en waar komen mijn draden met die van dit volk samen.

Ik heb net wel gemopperd over dat thuis vast zitten, maar ik voel me niettemin buitengewoon bevoorrecht. Door Erik heb ik enorm veel rijkdom aangereikt gekregen. Amerika, ik zei het al, het was min of meer toeval dat we daar terecht kwamen.

Hadden jullie het gevoel dat het een definitief vertrek was?

Dat lieten we helemaal open. De kinderen waren nog klein. De moeilijkheid was dat je daar steeds een contract voor een jaar krijgt, en ik zag het niet zo erg zitten om telkens te trekken, wat toch wel is gebeurd. We woonden eerst in Californië, daarna in Pittsburgh, toen weer in Californië en later nog in Georgia. Daar kreeg ik het gevoel: dit gaat niet. Ik was wel degelijk aan Europa gebakken, alles is er zo dichtbij: Parijs, Londen. In Amerika zijn de afstanden groot, en je zit er in een culturele woestijn, vooral in de meer afgelegen staten.

Het was midden in de jaren zestig, er was toen veel meer beweging dan nu: de protestmarsen tegen de oorlog in Vietnam, de studentenopstanden, de negerbeweging... Het was een wereld die in beroering was. We keken met verbazing naar de bloemenkinderen die op blote voeten op het asfalt liepen. Het was een vreemde, wilde vlucht van jongeren die iets zochten, die op drift waren, en dat is nu, helaas, verdwenen. Ook de artistieke impulsen zijn nu weg, er wordt meer teruggegrepen op de jaren dertig bijna; er zit iets heel infantiels in, vind ik: Reagan, een cowboy als president! Wij hebben daar tenminste een buitengewoon inspirerende tijd meegemaakt, waarin Amerika nog voor lag op Europa. We kwamen uit dat kleine muffe Nederland waar je niets gewend was. Later lazen we in dat flinterdunne krantje dat de NRC voor overzee maakt over provo's, het witte fietsen-plan: er waren blijkbaar kleine vonkjes overgeslagen. In Amerika gebeurde alles op een groter plan. Midden in die wereldmacht voelde je je als in een kookpot, je voelde de optimistische krachten.

Het derde land waarmee ik een band heb is Frankrijk, omdat Erik en ik elkaar hebben leren kennen in Parijs; hij zat bij Etienne Decroux, de leermeester van Marcel

Marceau. Erik was er van de ene op de andere dag naartoe gegaan. Hij studeerde medicijnen, maar had tien maal de film *Les enfants du paradis* gezien en voelde zich meer verwant met dat soort geesten.

Ik was in Parijs omdat ik een reisbeurs had gekregen, een van de eerste die toen werden uitgedeeld: f 2000, dat was in die tijd een kapitaal, daar kon je een jaar van wegblijven. Ik was eerst naar Spanje geweest, alles was heel ver, dat kan nu niemand zich nog voorstellen, maar in de oorlog had je jarenlang opgesloten gezeten. Ik ging naar Engeland, ik had het gevoel dat ik naar Australië ging, dat was zó ver. Ik ging met de boot, kwam met een stoomtrein in Londen aan in Paddington Station: alles was beroet, het gesis van die monsters... Later ben ik er nog teruggeweest, ik dacht: hoe kan dat nu zo klein geworden zijn? Voor mij was dát station het symbool van het verre. Later is de wereld gekrompen.

Dat opgesloten zitten, dat verre... Ik denk dat de oorlog wel iets van een claustrofobie heeft achtergelaten, en dat dat een van de drijfveren is waarom ik altijd ben weggegaan. We zaten in Amsterdam toch als ratten in de val, een stad waar je niet uitkon. Reizen was daarna een openbaring voor mij, Paddington Station was daarvan het symbool. Plotseling raakte m'n hele denkwereld in flarden. Voor mij is dat noodzakelijk: een vreemd land moet een schok teweegbrengen. Wij zijn, als uit de klei getrokken Hollanders, opgegroeid met vooroordelen, misvormd door het calvinisme. Als je reist merk je, dat er totaal andere gedragscodes mogelijk zijn, dat er variëteiten zijn in samenlevingsstructuren.

Ik heb een soort droombeeld: een paar jaar gaan reizen. Ik wil echt nog eens een wereldreis maken met dat knapzakje en als een spons alles opzuigen; ik heb het gevoel dat ik nog lang niet alles heb gezien.

Wordt dat gevoel sterker naarmate je meer reist?

Dat zou best kunnen. Het werkt als een sneeuwbal. En het heeft ook met mijn leeftijd te maken, ik ben al wat ouder. Maar de belangrijkste drijfveer is toch wel de nieuwsgierigheid, iets wat ik vroeger niet zo heb gehad: ik zag Spanje, Griekenland meer als mooie plaatjes, als los zijn van wat Nederland is, een vlucht.

In Amerika is die nieuwsgierigheid gewekt, ook al omdat ik toen voor de Volkskrant ging werken.

Er kwam een journalistiek aspect bij?

Ja. In het begin - toen ik mijn eerste boeken schreef, die iedereen al lang vergeten is - was ik een bellettriste; ik was een kind van Arthur van Schendel, van Couperus. Ik wilde mooi schrijven; ik heb echt wel last gehad van die ballast. Toen ik in Amerika was werd mij min of meer bij toeval gevraagd om eens een artikel naar de krant te sturen. Ik moest me daarvoor meer verdiepen in de mensen en hun omstandigheden, ik raakte nieuwsgierig naar andere vormen van samenleven, andere denkwijzen, zaken die je schokken in je vooroordelen. Dan zie je zo'n land op een totaal andere manier dan wanneer je als toerist gaat.

In Frankrijk ook: ik ben vreselijk tegen jagen, maar daar is het schering en inslag. Ik heb er in oktober eens in mijn eentje gezeten, ik wist niet wat me overkwam. Een gefluit van kogels! De mensen trokken de bergen in die roodgloeiend stonden van het najaarsloof met geweren. Het is een koorts. Er zijn nauwelijks meer everzwijnen. Ze zijn ze nu aan het fokken om ze in de bergen uit te zetten, opdat ze ze later weer kunnen neerknallen. Je eerste impuls is dan verontwaardiging. Een andere Nederlander had zijn bos volgehangen met bordjes: Defense de chasser. Daar waren die boeren weer zeer verontwaardigd over, ze vinden dat iedereen het recht heeft op die dieren. Dat dan een vreemdeling zich daarmee bemoeide maakte ze des duivels. Ze hadden gejaagd van vader op zoon vanaf de grijze oudheid. Dan besef je ineens dat je een vreemdeling bent die de wetten niet kent. Als je ergens vreemd komt, heb je de neiging om zo botweg te oordelen, vanuit je eigen wereld, je eigen denkpatroon.

Inez van Dullemen. Foto: Hans Vermeulen.

Met haar stukjes over Amerika begon Inez van Dullemen, zegt ze, aan een tweede carrière.

Daarvóór kreeg ik wel mooie kritieken, ik heb zelfs een paar prijzen gewonnen, maar mijn boeken werden niet verkocht. Ik dacht: het heeft geen zin meer. Als je een winkeltje met citroenen hebt en je verkoopt geen enkele citroen, dan moet je ophouden. Ik heb ook inderdaad enige jaren niet meer geschreven. Met de stukken over Amerika ben ik weer teruggekomen, en zo langzamerhand heb ik nu een een eigen lezerspubliek gekweekt. Schrijven is denk ik altijd een onderzoek, in mijn geval zowel op het horizontale vlak - het reizen - als in het verticale vlak: in je eigen psyche of die van iemand anders duiken. Toen ik niet schreef, had ik het gevoel dat ik maar half leefde. Je kunt je nieuwsgierigheid in slaap laten sukkelen, maar ik denk dat ik er gek van word, ik was dolgelukkig toen we naar Amerika gingen. Grote geesten putten dan misschien uit zich zelf, gaan mediteren, maar ik zoek de wereld. Ook wat de mensen betreft: je moet er echt ingaan, in het oerwoud van de mens, dan doe je ontdekkingen. Soms is het ook wel beklemmend, dan kun je het niet aan, loop je als een machteloze kleine dwerg rond.

In Kenya voel je je erg klein, dat had ik daar heel sterk. Het heeft te maken met mijn angst voor de vernietiging. Daarbij denk ik niet in eerste instantie aan atoomwapens, maar aan de vernietiging van culturen, van andere vormen van leven die je ziet wankelen boven de afgrond. Dat zag ik in Kenya hevig waar tradities duizenden jaren terug gaan en waar je de bulldozers van onze tijd ziet aankomen die dat alles gaan platwalsen. In Nairobi wordt nu al gezegd dat de stammen in het noorden zich maar eens gewoon moeten gaan kleden.

Is schrijven een middel om deze dingen vast te houden, te conserveren?

Voor mij is het een enorme stimulans om er dieper op in te gaan, ik lees er boeken over, doe navraag, pleeg research, het schrijven dwingt me daartoe, en misschien is het ook andersom: het gaat hand in hand, ik weet niet wat primair is.

Het is altijd een reis in de tijd die je maakt: je ziet hoe iets geworden is zoals het is, hoe het is ontstaan. Afrika is weer een nieuwe passie, het is een werelddeel in een ongelooflijke omwenteling. Als je denkt aan Kenya, waar veertig stammen elk hun eigen taal spreken...

Ga je over Afrika ook schrijven?

Ik denk dat dat misschien een boekje wordt. Nut? Je hoopt dat het inzicht geeft, dat mensen genuanceerder zullen denken, dat mensen die naar zo'n land toe gaan het met andere ogen zullen bekijken. We hebben er gewoon mee te maken, je kunt de derde wereld niet als een baksteen laten vallen. Er is zo'n grote samenhang dat we ons er wel in moeten verdiepen. Daarom heeft schrijven erover wel degelijk een functie. De literatuur die daar vandaan komt is ook heel belangrijk: het continent dat stom was, heeft een stem gekregen, je hoort hoe ze ons bezien. De arrogantie van de blanken krijgt zo'n geweldige opdonder, dat is uitstekend. Het ergste van de blanken is hun arrogantie. Wat wij het beste vonden, hebben wij andere volkeren opgedrongen, wij hebben het christendom er in geranseld. Dat zie je door het reizen ook helderder.

Het schrijven

Ik heb nu een eigen stijl ontwikkeld, ja; ik zal zeker anders schrijven dan mannen. Ik zei al: ik ben jaloers geweest op mannen. Neem nou de grote schrijvers: Hemingway, Slauerhoff..., je hebt als vrouw een veel kleiner gebied, je ging niet in de burgeroorlog vechten. We komen er nu ook wel uit, maar ik heb er nog last van gehad. Ik weet ook zeker dat een man vrijer reist: er zijn landen waar je als vrouw wordt lastig gevallen. Soms denk ik: was ik maar klein en donker, dat ik niet zo opval. Toen ik nog jong was, kon ik niet zo maar aan de kant van de weg gaan zitten om met een paar kerels te praten, ze denken meteen dat je wat wilt. Alleen reizen was een ramp.

Aan de andere kant: als je nu eenmaal een vrouw bent, moet je roeien met de riemen die je hebt: je kunt je specifiek vrouwelijke eigenschappen benutten. Er is een parallel met de kritiek: er is een tijdlang discriminatie geweest ten opzichte van vrouwen; er ontstond een angst in je, je mocht niet te vrouwelijk schrijven. Nu zijn we er achter dat je gewoon moet schrijven zoals je schrijft. Ik ben zintuiglijk ingesteld, ik ben emotioneel, gevoelig (dat werd in de kritiek ook wel eens opgemerkt, met een sneer). Anais Nin gelooft in het hoogwaardig vrouwelijk denken, dat propageerde zij. Voor mij betekent het dat ik met mijn emoties en mijn zintuigen te werk moet gaan. Iemand zei eens tegen mij: 'Je schrijft met je lichaam.' Eerst begreep ik het niet, maar het is waar: ik schrijf met mijn oren, mijn ogen, mijn intuïtie ook, en het gekke is dat ik beter schrijf als ik op mijn intuïtie vertrouw. Als ik vreselijk ga denken wordt het onecht; het gaat er toch om om eerlijk te zijn, je moet het eerst hebben gevoeld, doorvoeld, ingevoeld. 'Onwaarachtigheid, valsheid wordt altijd gestraft, want het woord is een strenge meester,' zegt Steinbeck. Woorden zijn heel verraderlijke dingen, want ze kunnen zich ook tegen je keren: ze krijgen een raar luchtje zoals dingen die te lang in de koelkast staan.

Zulke opmerkingen kunnen mij enorm helpen. Als ik soms niet zo geïnspireerd ben, zie ik dat ook gebeuren. De woorden worden stijf, vals, gekunsteld, alles behalve goed. Nee, ik ben een mens die het moet hebben van inspiratie, intuïtie, en die heb ik niet altijd. Als je bijvoorbeeld een half jaar niet hebt geschreven, zit er een deksel op de put, dan komt er eerst allemaal modder boven.

Het kan zijn dat het bij vrouwen ook meer te maken heeft met de intuïtieve levensstroom waar je deel van uitmaakt. Ik ben erg afhankelijk van dat gevoel..., verbonden te zijn met een levensstroom, ik moet aangesloten zijn, net als een kacheltje.

Schuilt er niet een paradox in wat je vertelde? Je bent een intuïtief schrijfster, zeg je, maar voor je reisverhalen pleeg je research etc., wat niet een intuïtieve, maar een rationele bezigheid is.

Dat klopt, het is ook heel moeilijk. Er gebeurt wel eens iets eigenaardigs, er ontstaat een artikel dat helemaal mijn stijl niet is. Dan laat ik het even liggen, zodat het op een ander vlak, een droomvlak - nee, dat klinkt te romantisch..., die feiten moeten een kleur krijgen van mijn emoties, dan pas wordt het goed. Zo niet, dan blijft het wat droog. Het is een moeilijk proces: alles wat je weet kan je dwars zitten, je moet de ballast wegdoen, alleen gebruiken wat van belang is voor je betoog. Maar dit zijn allemaal dingen die ik pas de laatste jaren heb ontdekt, eerst deed ik maar wat: ik schreef een leuk verhaal. De technieken leer je gaandeweg. En dan nog kan alles falen als ik die stroom niet voel.

Hebben je verhalen een incubatietijd nodig?

Die eerste serie over Amerika, dat waren allemaal losse artikelen die naar de krant gingen. Je ging ergens op af, je schreef het stukje, vrij vlot ging dat, maar zoals ik al zei: ik moet het twee keer doen, of eigenlijk drie keer: mijn notities, dan de eerste keer, een beetje stijfjes en dan is er inderdaad een incubatietijd; daarna moet ik het gedaan zien te krijgen. Het moeilijke van reisbeschrijvingen is dat je al dat materiaal hebt. Wat je naar je eigen maat en vorm hanteerbaar moet maken. Zonder die informatie zou het waarschijnlijk heel visueel worden, en daardoor blijft het toch oppervlakkig. Het fascinerende van reizen is de ontdekking: je ziet een saai, groen, vlak weiland. Wat het schrijven dan voor mij doet, is dat ik er met mijn neus ingedrukt word: ik zie torren, gebroed, en zo gaat het eigenlijk met alles. Je krijgt ineens meer inzicht.

Henry Miller beschrijft in *Zwarte lente* twee kranen, hot en cold, boven een gootsteen, wat er wordt weggespoeld van het leven, het zweet, de fluimen. Je ziet wat er door zo'n vieze ouwe gootsteen gaat. In alles zit een gedicht verborgen. Het zou mijn grootste verlangen zijn om dat nog veel verder uit te diepen. Als ik meer energie had, zou ik dat tot in het extreme doen.

Het tweede gesprek; we beginnen met Vroeger is dood, *waarin Inez van Dullemen schrijft over de ouderdom van haar ouders, hun aftakeling, hun dood. Ze ontkent dat ze een goed geheugen heeft, ondanks de scherpe, maar niettemin liefdevolle observaties en het al eerder geconstateerde oog voor detail. Haar ouders spelen ook een rol in het verhaal 'De verrader' dat in 1961 werd opgenomen in de bundel* Een hand vol vonken, *ook hier vallen de met liefde genoteerde details op. In het verhaal wordt een jong meisje ineens geconfronteerd met de oorlog.*

Voor dat verhaal geldt hetzelfde als voor *Vroeger is dood:* ik was emotioneel erg bij die gebeurtenissen betrokken. Ik had in mijn argeloosheid mijn vader verraden, in mijn kinderfantasie werd dat iets enorms. Je had geen idee hoe de Duitsers zouden reageren. Ik heb daar toen enorme angsten, nachtmerries, aan overgehouden, tijden lang. Ik droomde dat mijn vader voor het peloton ging, en dat het mijn schuld was. Later is het ook bijna werkelijk gebeurd, maar hij is net ontsnapt.

Ja, die dromen had ik ook nog na de oorlog. Ze kwamen met een bepaalde regelmaat terug, dat heeft denk ik nog wel een jaar of tien geduurd. Je bent ongelooflijk ontvankelijk in die leeftijd. Het was ook zo'n contrast: ik was beschermd, ethisch opgevoed. Ik dacht: dat zit allemaal wel snor in de wereld. De oorlog betekende zo'n gigantische omschakeling, die paste niet in het verwachtingspatroon dat de wereld steeds beter werd, zoals mijn moeder mij had geleerd. Zij was antro-posofe. Mijn vader was bij de rechtbank, hij zag het recht als hoogste goed in de wereld: ook zijn wereld stortte in elkaar.

Het is altijd nog een dierbaar verhaal. Het was inderdaad zo enorm persoonlijk. Daarom is de oorlog een blijvende factor gebleven in mijn leven, die kun je nooit helemaal uitwissen, met alle nadelen, maar ook voordelen vandien. Het slijt weg. Toen je pas uit de oorlog kwam, was elk ding geweldig kostbaar, beleefde je een wedergeboorte.

Je bent vrij kort na de oorlog gaan schrijven?

Ik schreef als kind al. Als klein kind bouw je een hele fantasiewereld op. Ik leefde met mijn broer nogal geïsoleerd, en samen maakten we eindeloze fantasieën, je bent een beetje een magiër in je eigen rijk. Dat blijft misschien bij sommige mensen hangen, misschien ben je als schrijver bezig om als een magiër dat wereldje te herscheppen. Er was natuurlijk geen radio of televisie, het woord was de toegang tot andere werelden.

Mijn broer en ik hebben gespeeld als gekken. Het milieu was er ook wel naar: mijn moeder schreef ook. Niet dat ze het nu direct gestimuleerd heeft, ik heb lang niet geweten dat ze zelf had gepubliceerd. Ze was een Carry van Bruggenachtige vrouw, niet zo sterk, maar wel een beetje feministisch, ze probeerde taboes te doorbreken zoals ander schrijfsters in die tijd die vrijmoedig over erotische avonturen publiceerden.

Ik heb als kind ook wel schrijvers gekend: Bloem, Nijhoff, Roland Holst, Van Vriesland... Bloem was een mummelige dikzak die erg van lekker eten hield om daarna in een luie stoel een beetje te gaan zitten dommelen. Dan deed mijn moeder de schuifdeuren dicht. Hij was het heilig huisdier, zei zij. Ik had als kind eerbied, je voelde: dat zijn de hogepriesters van het woord. Aan de andere kant had ik geen enkel contact met ze, ze richtten nooit het woord tot kinderen, ze waren écht heilige huisdieren.

Mijn moeder vond het toch niet zo'n heel best beroep, schrijven. Ze had er zelf nogal onder geleden, ze kon het niet aan om een gezin te hebben. Mijn vader leefde als ambtenaar bij het openbaar ministerie in een niet-artistieke wereld. Aan die combinatie ging ze kapot, ze was echt een ras-artieste, maar ze kon uiteindelijk niet de hoogte bereiken die ze zich had gesteld. Toen ze heel oud was heeft ze prachtige gedichten geschreven die niemand wilde uitgeven. Ze was al min of meer vergeten, voor de uitgevers niet commercieel genoeg. Het was echt een smartelijke Werdegang.

Ik denk dat ik iets heb meegekregen van die temperamentvolle overgevoelige vrouw, van haar drang om als vrouw zichzelf te zijn. Ze riep tegen mijn vader altijd: ‘Moet ik in een poppenhuis leven!?’ Als kind begreep ik dat niet. Als het even kon ging ze weg, naar Parijs, een cruise naar Griekenland, alleen, ja, ze was een heel merkwaardige vrouw, opmerkelijk.

Er zijn schrijvers die schrijven om iets achter te laten na hun dood. Heb jij dat ook, ondanks het relativerende voorbeeld van je moeder?

Je wordt vergeten, ik denk dat het een illusie is om te denken dat je voortleeft. Alleen de heel grote blijven, die drijven boven, één op de honderd misschien. Toen ik de boedel van mijn ouders opruimde, vond ik allemaal oude Elseviers met kritieken over mensen die nu al lang vergeten zijn. Wie schrijft die blijft, ik vind dat onzin. Het is ook tamelijk hoogmoedig om dat te zeggen.

Kafka, Böll, Neruda, die zijn ontstaan uit de humus van de andere, vergeten schrijvers. Dus je hebt wel een functie, ook al draag je maar een zandkorreltje bij. Daar moet je dan blij mee zijn, net als met het feit dat je mensen tot nadenken hebt gebracht. Dat vind ik voldoende.

Je noemt geen Nederlandse schrijvers ...

Ik heb er niet zulke hoge verwachtingen van. Couperus, Multatuli, voor de rest weet ik het niet, zelfs niet eens voor Vestdijk. Van het Reve is natuurlijk een fenomeen, hij spreekt tot de verbeelding van veel mensen, hij heeft iets doorbroken, maar van je eigen generatie weet je het niet goed, het is moeilijk te overzien. Het wordt ook steeds moeilijker om boven te drijven: de héle wereld komt bij ons binnen. Als je dat allemaal in het pantheon der goden wilt zetten ..., daar is geen beginnen aan.

Wat me opviel is dat de zee nogal vaak in je werk opduikt.

O ja? Ik ben natuurlijk een Amsterdamse, in die stad heb ik me vaak opgesloten gevoeld. Als kind heb ik op een bovenhuis gewoond... De natuur, dat is waar, die is vreselijk belangrijk voor me, niet alleen de zee... In de stad is er de angst voor de massa, de anonimiteit. In New York of Londen zie je duizenden mensen worden opgezogen door de metro, dat geeft een angstig gevoel. Ze blijven natuurlijk niet onder de grond, ze verplaatsen zich alleen maar, maar ik zie ze als een soort radertjes die de machinerie in gang houden. Daar tegenover is de natuur toch vrijheid, ook al ben je een zwerver die in een greppel slaapt. Die leeft helemaal vanuit zichzelf.

Erik zegt wel eens: Laten we in Frankrijk gaan wonen, maar dat trekt me toch ook niet zo.

Hoe gaat het schrijven bij jou in zijn werk?

In de tijd van *Vroeger is dood* en *Een ezelsdroom* had ik een aantekenboek, er kwamen door elkaar heen fragmenten in, met een betrekkelijke argeloosheid geschreven. In Amerika hield ik een dagboek bij voor de kinderen...

Van *Vroeger is dood* had ik echt niet het idee om het te publiceren. Ik vond het eerst te ontluisterend voor mijn ouders, maar Erik zei: ‘Je bent schrijver of je bent het niet, je moet je als een acteur of een actrice bloot geven.’ Ik had er veel moeite mee, ik had het idee: ik stel mijn ouders tentoon, ik zet ze achter glas. Nadat ik het naar de uitgever had opgestuurd heb ik meteen opgebeld: of ze het me asjeblieft wilden terugsturen. Iemand vroeg of mijn ouders het leuk gevonden zouden hebben. Nou nee, dat niet. Mijn moeder zeker niet. Het is ook vreemd, het is een intiem boek, een heleboel vreemde mensen lezen het, mijn ouders zijn als het ware een leerboek geworden. Maar het is maar een fragment van hun werkelijke leven. Wat er achter zit, veel dingen heb ik niet beschreven.

Het schrijven is een selectie-, en een componeerproces. Er was natuurlijk veel meer. Toen ze dood waren, kreeg ik brieven in handen, ik kreeg toen pas inzicht in hun levens. Ik had de neiging om daar gebruik van te maken, maar je slijpt, je hakt stukjes af die je niet kunt gebruiken.

Dat is intuïtief schrijven?

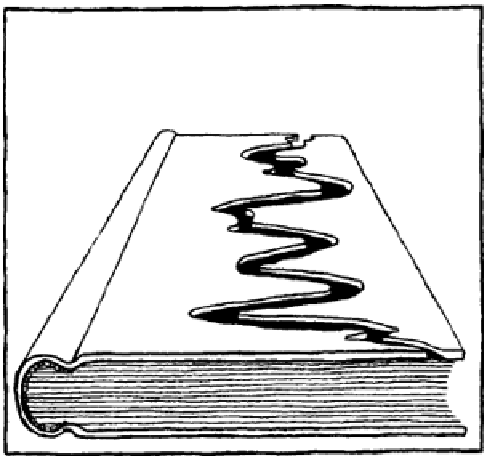
Dat denk ik zeker. Ik denk dat vrouwen meer op hun intuïtie vertrouwen, dat ze er ook meer ervaring mee hebben, er zich meer door laten inspireren, ik denk dat mannen meer objectief, afstandelijk willen zijn. Ze willen overzien, beheersen, ze moeten er boven staan. Volgens mij blokkeert dat bij mannen, bij schrijvers dus ook, de toegang tot die ondergrondse stroom, de intuïtie. Vrouwen zijn meer kosmisch verbonden, cyclisch, ze hoort meer bij de cyclus van het leven.

Schrijven als poging de chaos te beheersen vind je een typisch mannelijke benadering?

Ja, dat vind ik zeker. Je moet het laten komen, het stroomt, laat het stromen. Daaruit ga je natuurlijk toch selecteren en haal je het belangrijkste naar boven, maar ik vind het sterk rationele, waar veel mannen toe neigen, nogal beperkend.

Jouw stroom, hoe borrelt die?

Als het heel goed, geïnspireerd of wat voor geheimzinnigs dan ook, is, als je toegang hebt, dan heb je dat de woorden heel gauw raak zijn. Wat ik belangrijk vind is de plek van het woord, waar het als een pijl treft, en dat hoeft helemaal niet gekunsteld te zijn of ingewikkeld: ik schrijf geen lange zinnen. Ik ben heel gevoelig voor ritme. Aan de ene kant ben ik een primitief schrijfster: ik zoek altijd naar de dramatische spanning die je voelt als de woorden op de goede plek staan, in de structuur van de zinnen ook, ik ben absoluut niet wijdlopig, dat is wel het laatste wat je me kunt verwijten. Toen ik pas begon zei iemand: ‘Het is bij jou net of er een draad onder stroom staat.’ Maar elk boek is weer anders: in *Een ezelsdroom* is de spanningsdraad veel losser dan in *Vroeger is dood* of *De vrouw met de vogelkop.* Ik bezit niet het verlangen, en ook niet de kunde, om te spelen met taal, de beelden komen op, spontaan, en dan werk ik aan die structuur, de spanningslijn.



Ik beschouw mijn leven als een arbeidsveld waarvan de raadselen mij nog altijd geweldig interesseren

Rob Molin in gesprek met Adriaan Morriën

> Het sneeuwde op de zee: de vlokken
> werden verorberd door de golven
> en keerden tot hun oorsprong
> terug zoals een zoon terugkeert tot zijn moeder.
> (*Het gebruik van een wandspiegel*, 1968, p. 30)

Voor Adriaan Morriën (IJmuiden, 1912) is het schrijven van poëzie en verhalen steeds een bezigheid in de marge geweest.

Tot 1941 was hij leraar Frans en na de oorlog redakteur van Criterium en Libertinage. Jarenlang schreef hij beoordelingen van buitenlandse en Nederlandse literatuur voor Het Parool. In 1969 werd hij wetenschappelijk medewerker aan het Instituut voor Vertaalkunde van de Universiteit van Amsterdam.

In *Concurreren met de sterren* (1959) bundelde hij een aantal kritieken. Ze getuigen vooral van de grote aandacht waarmee hij de Vijftigers las.

Zijn redakteurschap van Criterium en Libertinage werkte stimulerend op jonge schrijvers. Voor het eerste tijdschrift koos hij fragmenten uit W.F. Hermans' roman *Conserve*. Morriën en Hermans waren bevriend van vlak voor de bevrijding tot 1952, een periode waarop Morriën terugblikt in *De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben* (1955). De vele auteurs die hij kent of gekend heeft komen voor in *Cryptogram* (1968), in de eerste en voorlaatste afdeling daarvan, en in *Lasterpraat* (1975).

Zijn gereformeerde jeugd en de seksualiteit treden op de voorgrond in zijn werk.

Als kind voelde hij zich sterk aangetrokken tot zijn moeder. Van zijn vader zegt hij op p. 113 van *Waarom ik geen Dantespecialist ben geworden* 1973: 'Gedurende mijn hele jeugd onderga ik de aanwezigheid van mijn vader in huis als storend'. Van het geloof is Morriën vooral de onderwaardering van de seksualiteit bijgebleven: 'Mijn afkeer van het calvinisme werd versterkt door een gevoel van erotische discriminatie'. (*Cryptogram*, p. 41).

In het prozaboekje *Alissa en Adriënne* (1957) en *Verzen van een vader* (1960) prijst hij zich gelukkig dat hij dochters heeft:

> Ik ben altijd onthutst, wanneer ik een vader met zijn dertienjarige zoon zie. Ik begrijp niet hoe je het doet, hoe je kunt omgaan met een wezen zo links, gistend en giftig als een knaap die bezig is de baard in de keel te krijgen en die zich overal misplaatst voelt.

Tegenover de zwangerschap stelt hij zich met grote bewondering op, vooral in zijn eerste gedichtenbundel *Hartslag* (1939). Bij de vrouw vindt hij geborgenheid, maar ook is er een afstand tot haar, wat parallel is aan de beslotenheid van het huiselijke en de wijdsheid van heelal en landschap.

Morriën schuwt iedere grootspraak. De sobere taal heeft bij hem het vermogen om stemmingen op te roepen:

> Mijn vader zat met twee slapende kinderen op zijn schoot en moest telkens een hand vrijmaken om zijn sigaret uit de mond te nemen. De anderen leunden tegen hem aan en droegen allen wat van hun warmte bij. Onze ademhaling vormde een dicht gemeenschappelijk struikgewas.

(*Een slordig mens*, 1951, p. 169/*Mens en engel*, 1964, p. 113)

Onderstaand interview vond plaats ter gelegenheid van Morriëns zeventigste verjaardag op 5 juni 1982.

Eind 1935 verscheen in de vierde jaargang van Forum II uw eerste gedicht.

Geesteluke

Zijn leven is gebed en mis geworden.
In 't duister van de kerk schrikt hij nog zelden
tot achter deze vrome orde.
't Verleden rinkelt soms in altaarschellen.

God is verneveld tot een log geheel
van plichten en 't verzaken van die plichten;
tot overvloed van heiligen-gezichten:
nog steeds te weinig en al lang te veel.

Er is een honger die zichzelf niet kent.
Een moeheid die tevredenheid voorwendt.

Soms denkt hij aan het leven na dit leven
als aan een ziekte die nooit zal genezen.

Hij heeft zijn handen naar het crucifix geheven.
Maar Jezus aan het kruis kan niet zo eenzaam wezen.

Adriaan Morriën als baby met zijn moeder.

Heeft dit gedicht met uw gereformeerde opvoeding te maken?

U bedoelt dat ik daardoor vijandig tegenover het katholicisme zou staan of hebben gestaan? Dat was zeker niet het belangrijkste motief. Die vijandigheid bestond overigens wel degelijk. Ze was wederzijds. De calvinisten waren nog altijd bezig de Tachtigjarige oorlog uit te vechten. Op de lagere school was dat de kern van het onderwijs in de vaderlandse geschiedenis. De oecumene, een poging om twee geloven op één kussen te brengen, lag in mijn jeugd nog in het verre verschiet. De boel moest eerst verwateren. Onder de gelovigen moest een zekere verwarring ontstaan. De calvinisten moesten eraan twijfelen of de slang in het paradijs wel echt had gesproken. Het Vaticaan heeft het gevaar van die ontwikkeling, voor zijn eigen machtspositie, heel goed begrepen, beter dan de protestantse groeperingen die minder te verliezen hadden. Het protestantisme is per definitie sektarisch, gaat uit van de eigen verantwoordelijkheid tegenover God. In zoverre is het een progressieve beweging, met alle risico's van dien. Het Vaticaan schrikt voor dit soort risico's terug. Het zweert nog altijd bij de Civitas Dei, waarmee het zich vereenzelvigt. In mijn jeugd haatten de calvinisten en de katholieken elkaar hartgrondig. Ik herinner mij een uitlating van een katholieke winkelier die uitzag naar de dag waarop hij zijn handen in ‘geuzenbloed’ zou kunnen wassen. Een gereformeerde jongen, die verliefd werd op een katholiek meisje, jezus, dat was voor de wederzijdse ouders een ramp. Je zag het ook zelden gebeuren. Alleen al de praktische moeilijkheden waren te groot. Zo'n verliefdheid was vrijwel onmogelijk door de scheiding die tussen beide geloofsgemeenschappen in acht werd genomen. Een amoureuze overschrijding van de grens bezorgde de pastoor en de dominee extra werk, terwijl het ambt tot gemakzucht leidde. Het verliefde paar werd door twee verschillende mangels gedraaid. Het moest aan twee verschillende fronten vechten, iets wat in de krijgskunde tot het uiterste wordt vermeden. De kerk heeft de verliefdheid alleen geduld, of onder haar toezicht aangemoedigd, als voorbereiding tot de voortplanting in het huwelijk. Als je dat niet begrijpt, begrijp je niets van de praktijk van het christendom, niets van de tranen van paus Paulus of van de, ook voor vele katholieken, botte uitspraken van de tegenwoordige heilige vader, een boer met een Poolse achtergrond. - Maar om op het gedicht terug te komen, voor zover ik mij herinner is het een uitbeelding van de verminking die de godsdienst in bepaalde gevallen aanricht. Het gaat hier om een katholieke geestelijke, die tot het celibaat is veroordeeld. Als jongeman leek mij dat verschrikkelijk. Ook achteraf bezien heeft het celibaat voor mij niets aantrekkelijks. Ik stelde er de godsdienst verantwoordelijk voor, al begreep ik best dat veel geestelijken een vervulling vonden in het leven dat zij leidden. Het celibaat was een offer, waartoe zij zich op een te jeugdige leeftijd verplichtten. Maar een offer kan iemand sterk maken, aan een levensoefening onderwerpen die in hem een intens en subtiel 'zieleleven' doet ontstaan. Aan de andere kant kun je zeggen dat de mensheid al zoveel zinloze offers heeft gebracht, offers die tot de gruwelijkste dingen hebben geleid. Vijftig jaar geleden voelde ik altijd iets van 'Grauen', om een Duits woord te gebruiken, wanneer ik een pater zag in een lange rok, met manneschoenen die onder die rok uitkwamen. Als ik op de televisie de paus zie, vind ik hem toch eigenlijk een mislukte travestiet. Als ik het gedicht herlees, vermoed ik dat ik mij ook gedeeltelijk met die geestelijke heb vereenzelvigd. Ik kende die bittere stemmingen van eenzaamheid. Maar bij mij waren ze van religieuze omslag ontdaan. Ik schreef het gedicht toen ik uit het sanatorium naar huis was teruggekeerd en het voor mij, in mijn geboorteplaats, vrijwel onmogelijk was een vriendin te vinden. Ik oefende mij in verliefdheid en daar bleef het voorlopig bij. Alle meisjes wisten dat ik tb had gehad. Geen meisje kust graag een jongen van wie zij niet zeker weet of hij niet tuberkelbacillen in zijn speeksel heeft. Als het erop aankwam werd ik gemeden, bijna als een melaatse. Ik droeg een onzichtbare ratel bij mij. Ik kon mij niet echt vermommen. Daardoor kon ik in zekere zin ook niet openhartig zijn. Ook dat heeft op mij gedrukt. Ik heb het gedicht overigens nooit in een bundel opgenomen. Het paste niet in mijn debuut, vond ik.

Het vermogen van de vrouw om kinderen te baren is een belangrijk motief. Op die eigenschap bent u weleens jaloers. Ik denk aan uw uitspraak in Alissa en Adriënne: '*Ik benijdde mijn vrouw omdat zij voedingsbodem en omhulsel kon zijn en omdat haar hart een tijdlang klopte voor twee'*.

Het was niet een jaloezie die mij heeft vergiftigd. Zelfs afgezien van de maatschappelijke en andere implicaties, heb ik nooit een vrouw willen zijn. Aan mijn instelling ontleende ik gevoelens van bewondering en verering die tegenwoordig een beetje in discrediet zijn geraakt, omdat ze door het feminisme als een vorm van discriminatie worden beschouwd. Wat de gedichten betreft, die ik als jongeman over de zwangerschap schreef: ik vind dat een vrouw door de zwangerschap unieke en sublieme ervaringen heeft die een man nooit zal kunnen hebben. Als man kun je wel deel hebben aan die ervaringen. Ik heb er ook deel aan gehad, in ogenblikken die ik mij nog altijd herinner en die tot de mooiste van mijn leven behoren. Ik zag het lichaam van mijn vrouw veranderen. Zelf veranderde zij ook. Zij kreeg een waardigheid *à soi*, die zich van alle andere vormen van waardigheid, die soms juist zo stuitend zijn, op een intieme natuurlijke wijze onderscheidde. Ze werd 'ingekeerd', in zekere zin 'dierlijk', zoals een man het niet kan zijn zonder dan meteen ook zijn macht te demonstreren of geweld te plegen. Tegelijk bleef zij zichzelf, ondanks de tweeledigheid van leven die zij uitdroeg. Zij bleef het meisje dat zij was, met haar eigenschappen en hebbelijkheden. En gelukkig maar! Zij had niet die opgelegde moederlijkheid die bij vrouwen soms aardig vervelend kan zijn. Mij boden die maanden van zwangerschap een weergaloos schouwspel, waarin ik werd betrokken tot de grens die daar nu eenmaal aan gesteld is en die me bewust maakte van de afstand die er, zelfs in het innigste verbond, tussen mensen blijft bestaan. Ik heb die afstand nooit tragisch gevonden, al ken ik, net als Gorter, het verlangen om heel even die ander te zijn van wie je houdt. Die afstand schept ruimte, beweging, vrijheid. Dat geldt ook voor overtuigingen, opvattingen, smaak enzovoort. - Waarom ik zozeer door het verschijnsel van de zwangerschap werd gefascineerd, kan ik tot op zekere hoogte wel nagaan. Om te beginnen wou ik graag dochters hebben, en ik ben nog altijd blij dat ik ze heb gekregen. Van mijn vrouw gekregen, kun je zeggen. Verder was het een reactie op mijn jarenlange ziekte die mij, omstreeks mijn twintigste jaar, tot op de rand van het graf had gebracht. Mijn ontslag uit het sanatorium, in het najaar van 1934, was een herrijzenis. Net als Lazarus stond ik op uit de dood, niet door een goddelijk machtswoord, al werd er thuis ferm voor mijn herstel gebeden, maar door een gelukkige samenloop van omstandigheden, waardoor ik mijn lot leerde aanvaarden als een avontuur, van een andere kwaliteit dan het avontuur van mijn jeugd. Overal zag ik wonderen, zonder dat ik daaruit een absurde theorie over het leven op aarde afleidde. Het verzet tegen de godsdienstige dressuur in mijn jeugd heeft bij mij tot een verfijning van de zintuiglijke waarneming geleid en tot een verinniging van het gevoel die door christenen vaak als een goddelijk privilege voor henzelf wordt opgeëist. Ik geloof dat ik door het verschijnsel van de zwangerschap ook werd geboeid op grond van mijn vrouwelijke inslag, wat dat dan ook mag betekenen, en door de identificatie met mijn moeder. Ik weet wel zeker dat er incestueuze voorstellingen mee zijn gemoeid. Daarop in te gaan zou mij te ver voeren, namelijk tot het verslag van mijn jeugd. Laat ik alleen zeggen dat ik voor de beschrijving ervan niet terugschrik. Ik beschouw mijn leven als een arbeidsveld waarvan de raadselen mij nog altijd geweldig interesseren.

In Lasterpraat *schrijft u over masturbatie op plaatsen waar dit een gewaagde bezigheid was: in de kerk en op de MULO, terwijl u naar 'Annie' keek: 'In de klas zat ik achter haar en geregeld trok ik mij af, waarbij ik naar haar blanke hals keek in plaats van naar het zwarte schoolbord.' Is het een afreageren van wrok tegen uw opvoeding?*

Ik weet niet of het wrok was. Het was een manier om de erotische spanning te vergroten. Door het gevaar van ontdekking lijkt het ook een poging om straf uit te lokken, een breuk met mijn milieu te forceren, waarop ik toen nog niet was voorbereid. In elk geval duidt het op verzet. Als je op dergelijke plaatsen zoiets deed, iets dat in alle omstandigheden als een grote zonde werd beschouwd, was je bezig een strijd uit te vechten. Vandaar dat ik het masturberen in de kerk, waarbij ik de uiterste behoedzaamheid in acht moest nemen, als een heldendaad registreerde. De daad was 'navrant' omdat ik er niemand deelgenoot van kon maken. Als je wilt kun je er om huilen, vanwege het gemis dat er uit spreekt. Verder betekende het masturberen in de kerk voor mij een compensatie voor de grondeloze verveling die mij als jongen tijdens de kerkdienst overviel. Nadat ik in het bedehuis een paar keer had gemasturbeerd, vergenoegde ik mij ermee tijdens de dienst in slaap te vallen. Tegen het einde van de preek werd ik wakker, alsof er in mij een wekker afging.

Wolkers uitte zijn protest tegen zijn gereformeerde opvoeding in een heel andere taal. Bij u is felheid nauwelijks te bespeuren. Ik ben nooit erg gecharmeerd geweest van de manier waarop Wolkers zijn calvinistische verleden heeft uitgebeeld, of omgezet, hoe je het noemen wilt. Ik heb daarmee misschien meer moeite gehad dan hij. Onze weegschalen zijn waarschijnlijk verschillend. Ik wilde mijn ouders niet kwetsen, al is mij dat niet helemaal gelukt. De literatuur is per definitie kwetsend. De roman is, denk ik, uitgevonden om de schrijver een alibi of een excuus te verschaffen. Toch kent iedere schrijver de ervaring dat de figuren uit een verhaal of een roman door de mensen uit zijn omgeving bliksemsnel in 'werkelijke' personen worden omgezet, waarin die mensen dan zichzelf herkennen. Je hoeft in een verhaal maar de woorden 'vader' of 'moeder' te schrijven of je vader en moeder betrekken dat op zichzelf. Vaak niet eens helemaal ten onrechte. Want hoe komt een schrijver aan bepaalde voorstellingen? Geen enkele schrijver is in staat iets zomaar uit de lucht te grijpen. De fantasie is een muilezel die door de schrijver voor een wagen wordt gespannen. Wat is het belangrijkst: de wagen of de muilezel? Dat is een vraag voor literatuurcritici. Elke schrijver heeft iets te verbergen. De romancier pas met recht. Maar hoe je ook schrijft, de werkelijkheid blijft een abstractie. Als ze dat niet was, zou de literatuur onmogelijk worden. Er zou een computer bestaan die alles van iedereen zou registreren. Uitgeverijen zouden op die computer zijn aangesloten en nog alleen redakteuren in dienst hebben om fragmenten van het materiaal te ordenen. Daarmee ben je tot de schrijver en de abstractie teruggekeerd. Voor de gelovige vervult God de functie van zo'n computer. Door zijn eeuwig raadsbesluit valt er zonder zijn wil geen musje van het dak. Het is erg simpel en vreselijk goed bedacht. Maar het verklaart, geloof ik, waarom er door calvinisten zo weinig literatuur of kunst in het algemeen is geproduceerd. De calvinisten zijn niet op een artistieke manier in de werkelijkheid geïnteresseerd. De werkelijkheid staat onder de wet Gods en aan die wet mag geen tittel of jota worden veranderd.

In een aantal gedichten, vooral in Kijken naar de wolken (1956) *plaatste u zich tegenover het heelal. Bijvoorbeeld in:*

Maan

De maan als een uit mij gevallen oog,
Een iris die te groot was voor mijn kassen.
Het heeft nooit in mijn voorhoofd willen passen.
Ik kon er niets door zien, het keek te hoog.

Nu kijk ik achter sterren en moerassen.
Alles wordt klein en zeeën stromen droog
Tot op een traan, om engelen te verrassen,
Verdwalend in 't gezichtsveld van mijn oog.

Ik staar door tijd en ruimte als door glas.
Ik zie mijzelf als kind, ik zie mijn vader
Toen ik nog in zijn ingewanden was.

Toekomst en ver verleden schuiven nader.
Ik speel bij mijn beide dochters op schoot.
Mijn moeder heft haar handen uit de dood.

(*Verzamelde gedichten*, 1961, p. 118)

Komt het ontstaan van zo'n gedicht voort uit een religieus gevoel? Probeerde u de angst uit uw jeugd te verdrijven?

Ik vind het gevoel dat ik in die gedichten onder woorden probeerde te brengen niet per se religieus. Ik vind het menselijk en natuurlijk. Ik schreef die gedichten nadat ik een ernstige operatie had ondergaan en het weer eens een dubbeltje op zijn kant was geweest. In een dergelijke situatie besef je uiteraard met verdubbelde kracht dat je sterfelijk bent. Er kan dan een gevoel ontstaan dat de gelovigen 'mystiek' noemen en dat van een overstelpende mate van geluk is vervuld. Het gras is op een heel eigenaardige manier groener dan het was toen de chirurg zijn scalpel nog niet in je buik had gedrukt. Ook in het dagelijkse leven heeft iedereen dergelijke sensaties, die dan meestal vluchtig blijven. Maar in de situatie waar ik het nu over heb, rijgen die sensaties zich aaneen tot een gesteldheid die je moeilijk met een ander kunt delen. Als je er met anderen over spreekt, kijken ze je aan alsof jij en zij in verschillende werelden leven. De sleur, datgene wat de mensen verstandhouding noemen, is verbroken. Je bent een buitenstaander geworden. Je hebt een verbinding tot stand gebracht tussen, om maar wat te noemen, bosviooltjes en madeliefjes, of moedervlekjes in de hals van een vrouw, en sterrenstelsels. Dat is absurd. Maar het is wel essentieel. En er kan een grote rust van uitgaan, waardoor ook angst wordt bezworen. Je kunt niet in die toestand verblijven, alleen al omdat je na een ziekteverlof weer aan de slag moet, en je je leven niet, zoals de echte mysticus, als een opdracht beschouwt die je door een opperwezen is gegeven. Ik ben wel altijd geïnteresseerd geweest in de struktuur en de werking van het heelal en in theorieën over het onstaan ervan.

Maar ook van die belangstelling denk ik dat ze heel menselijk is en niet veel te maken heeft met de godsdienstige voorstellingen die mij in mijn jeugd zijn bijgebracht. Ook die belangstelling heeft de kerk nooit aangemoedigd, omdat zij haar lot had verbonden aan een wereldbeeld waarvan na enkele honderden jaren niets meer is overgebleven. De kerk is een museumstuk. De werkelijke wonderen, ook de grootsheid van het heelal, waarover de psalmist zo mooi heeft gezongen, zijn door de wetenschap aan het licht gebracht. Daarom voel ik een grote dankbaarheid voor de wetenschappelijke ontdekkers die dieper in het raadsel van het leven zijn doorgedrongen dan de godsdienststichters. Ik denk dat de Schepper beter kan opschieten met Einstein dan met Augustinus of de heer Calvijn.

Met Einstein kan hij een beetje over zijn vak praten en op dankbaarheid rekenen. Ik stel mij hun gesprekken als een feest voor, waarbij ook geducht wordt gelachen.

Het verhaal ‘Een oud gebruik’ in Een slordig mens *en* Mens en engel *bevat de passage:* ‘’s *Nachts is het of je niet buiten, maar binnen bent, in een ontzaglijk gebouw. Dan worden de straten gangen en de huizen kamers.’ Hier verkleint u die geweldige ruimte*.

Ik denk toch dat het te maken heeft met het gevoel dat ik zojuist heb geprobeerd te omschrijven. Het heelal is ons huis, en ons thuis, in een vergrote betekenis. Wanneer ik die ruimte verklein, zoals in het door u genoemde verhaal, dan houd ik toch een verband tussen het kleine, of aardse, en het heel grote, universele, in stand. Het is jammer dat boven ons land de hemel zo vaak bewolkt is, vooral jammer wanneer het donker is geworden, een omstandigheid die, gevoegd bij ons klimaat en onze christelijk-burgerlijke levensstijl, die bijzondere vorm van Hollandse huiselijkheid heeft doen ontstaan, waarvan ik bepaalde aspecten wel degelijk waardeer. Tijdens vakanties in Italië geniet ik het meest van de avonden, wanneer het zienderogen donker wordt. Vroeger werd bij ons thuis ‘geschemerd’, een beetje uit armoede, om electriciteit te sparen, maar toch ook vanwege de stemming die tot ‘inkeer’ leidde. Het gesprek verstomde, omdat je deel had aan een door God ingesteld natuurverschijnsel, de scheiding van licht en donker. Je ontsteeg een beetje aan de afgesloten ruimte waarin je zat. Wanneer het licht werd aangeknipt en de gordijnen voor de ramen werden getrokken, keerde je tot de huiskamer terug. Tussen haakjes: Ik denk dat de gewoonte van het schemeren allang in onbruik is geraakt, verdrongen door de welstand, de televisie en misschien ook wel het ongeloof. Maar goed, als ik in Italië buiten zit, in een klein gezelschap, een heel klein gezelschap soms, en het helemaal donker is geworden, zien wij dat de maan en de sterrenbeelden, na elke fles wijn die wij hebben leeggedronken, aan de hemel zijn verschoven. Ineens besef je dat de hele boel in beweging is, ook de kleine plek waarop jijzelf zo genoeglijk zit. Als ik dan nog van een zekere afstand de zee heel kalmpjes tegen de rotsen hoor slaan en in de verte bij tussenpozen muziek hoor, liefst van een enkel instrument, onderga ik indringende stemmingen van huiselijkheid, in een tweevoudige betekenis. Dergelijke stemmingen hebben voor mij een kwaliteit of een waarde die met die van amoureuze of erotische ervaringen is te vergelijken. Ik ontdek dan dat je heel goed met iemand kunt ‘cohabiteren’ zonder elkaar aan te raken, zelfs zonder een woord te zeggen. Zo'n stemming is wat ik in een van mijn gedichten ‘pan-erotisch’ heb genoemd. Het louter seksuele, gesteld al dat het als iets afzonderlijks zou bestaan, biedt altijd maar één ‘ingang’. Ook het bed is een deel van het heelal. Gelukkig heb ik niet zo'n drang om mij naar onherbergzame oorden te begeven.

Bomen hebben, evenals sterren, uw speciale aandacht. Dat blijkt uit de gedichtenbundel Vriendschap voor een boom (1954), *maar vooral uit* Kijken naar de wolken (1956).

Adriaan Morriën ± 1942. Foto: E. van Moerkerken.

Ik benijd bomen een beetje, zoals ik ook een beetje jaloers ben op vrouwen. Terwijl de grootste dieren zijn uitgestorven, hebben de bomen het overleefd. Ze hoefden zich voor hun levensonderhoud niet te verplaatsen. Met z'n allen groeiden zij, stel ik mij voor, hoe langer hoe hoger om bij het licht te komen, waarvan ze even afhankelijk zijn als van de aarde waarin ze met hun wortels hoe langer hoe dieper zijn doorgedrongen. Daarin overtreffen ze de mens. De mens is een parasiet. Hij doodt om te leven. Bomen zijn ook gracieuze wezens, zelfs in hun stilstand, en pas goed wanneer de wind door ze heengaat en hun bladeren doet trillen of sidderen, wat voor mij een beeld is van het genot, het zogenaamde passieve, dat bij mensen vaak tot conflict leidt omdat er prestige mee is gemoeid. Maar ik moet u bekennen dat ik zelden naar een bos ga. Ik hou meer van individuele bomen met wie ik bevriend kan raken. Ik heb enkele van die bomen gekend en bewonderd. Ze leven voort in mijn herinnering, zoals sommige mensen en dieren waarvan ik afscheid heb moeten nemen.

'Rembrandts Saskia' in Elsevier's geïllustreerd maandschrift, jaargang XLV, deel XC, evenals het gedicht in Forum eind 1935 verschenen, sluit aan bij de vele gedichten waarin het verbond met de vrouw manifest is.

Wat met poseren kinderlijk koket begon,
groeit langzaam tot een droom.
De overmoed van scherts en lach
verinnigt zich tot schroom.

Zij hoort het zachte krassen van zijn stift;
de roos valt in haar hand voorover.
Zij voelt als in zichzelf zijn drift
en heel zijn wonderbare tover,

maar tot herinnering en dankbaarheid vervroomd
en tot verlangen aarzelend gedroomd.
Straks ziet zij van hen beiden het getekende verbond:
het antwoord op zijn glimlach weifelt om haar mond.

Adriaan Morriën met zijn vrouw en Alissa, ± 1948.
Foto: Hollywood.

Ook dat is in de eerste plaats een natuurlijk verbond. Tenzij wij de mensheid laten uitsterven, zullen er altijd een man en een vrouw nodig zijn om haar te laten voortbestaan, afgezien van de vraag of het mogelijk is mensen in een laboratorium te produceren. De even eenvoudige als ingenieuze manier, waarop wij ons voortplanten, heb ik altijd van harte toegejuicht. Het is een van de talloze wonderen die ons in de schoot zijn geworpen. Je moet al een droogkloot zijn om er na elke keer niet meteen weer naar uit te zien. Eigenlijk is het een tragedie dat wij het niet aan één stuk door kunnen doen, uiteraard met pauzen voor de maaltijden en een diepe gelukkige slaap. Je kunt er sentimenteel over zijn, maar dat vind ik altijd beter dan dat er op wordt afgedongen, om welke redenen ook, religieuze, burgerlijke of ‘cynische’, wat in mijn voorstelling ongeveer hetzelfde is. Ik heb na een omhelzing ook nooit de droefheid gevoeld die de kerkvaders ons hebben willen aanpraten: *post coitum animal triste*. De kerkvaders waren misschien bedroefd omdat zij zich schaamden en het liefdesverkeer als zondig beschouwden. Het is ook mogelijk dat zij het praatje in de wereld hebben gebracht om het kerkvolk af te schrikken, terwijl zij zelf vrolijk hun gang gingen. Als jongeman hoorde ik oudere letterkundigen, wanneer de liefde ter sprake kwam, de uitspraak wel eens citeren, op een toon alsof zij iets heel diepzinnigs zeiden. Als ik mij moe of ontmoedigd voelde, was alleen al de kus van een vrouw in staat mij nieuwe levenslust te geven. - Maar om op het verbond terug te komen: het is het innigste dat mensen kunnen sluiten, zelfs al duurt het misschien niet eeuwig, al duurt het maar enkele ogenblikken. Door elkaar in de ogen te zien, alsof daar de oplossing van het levensraadsel is gegeven, door elkaar te strelen, te kussen en ons met elkaar te verenigen, ontdoen wij ons van de romslomp die is bedacht om het leven gaande te houden. Wat in de liefde wordt gevierd, is de terugkeer tot de toestand waarin wij in onze vroegste jeugd hebben verkeerd. De liefde is een spel. Als ze dat niet meer is, kun je er beter mee ophouden of een andere partner zoeken. Een van de ellendige ervaringen in je leven is dat je mensen kunt 'verslijten'. Je mag je gelukkig prijzen als je er een paar ontmoet die ijzersterk blijken te zijn.

Adriaan Morriën met zijn vrouw, Alissa en Adriënne, 1950.
Foto: Jet Goldstein.

Ik zie een nog grotere vrijmoedigheid in de benadering van de seksualiteit vanaf Het gebruik van een wandspiegel (1968). *Vooral in het titelgedicht over masturbatie en het gedicht 'Lichamelijke oefening' over hetzelfde onderwerp. Heeft dat te maken met het doorbreken van seksuele taboes in de samenleving?*

Het gebruik van een wandspiegel

Alleen in huis, naakt op mijn bed,
houd ik de spiegel uit de kamer van mijn ouders
vlak boven mij en steun hem met mijn linkerhand,
terwijl ik met mijn rechter masturbeer.

Ik kijk naar de weerkaatsing van mijn witte vel,
mijn magere armen, lange benen,
en mijn gebruind gezicht, nog van een jongen,
met een bril.

Slechts halverwege in mijzelf verliefd
probeer ik mij als spiegelbeeld
en medeminnaar te herkennen -
ik lag ook liever in de armen van een meisje.

Mijn ogen zien mij aan: ik schaam mij niet.
Er is geen grond mij in mijn aanblik te verdiepen.

Ik luister naar de stilte in het huis,
de enige die ik vertrouw.

Woorden ontstaan, zoals in iemand die in doodsangst
vlucht,
zonder verband en onvergetelijk.

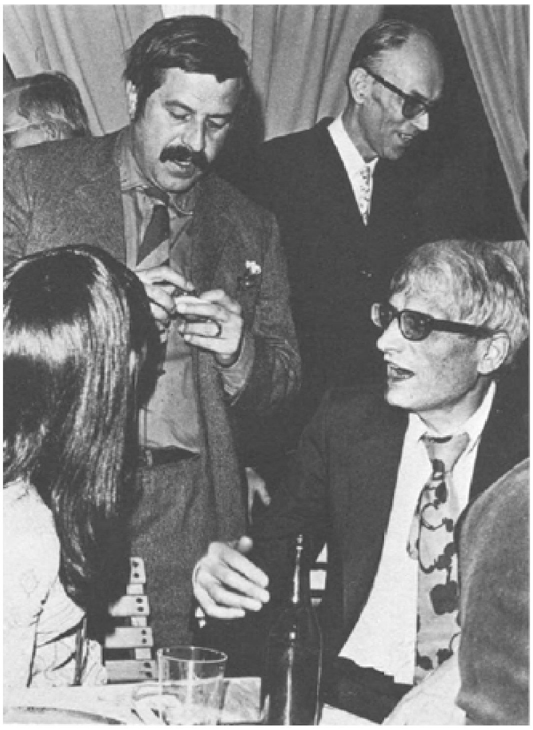
De moeite die het kost de spiegel stil te houden

en de beweging van mijn rechterhand
niet te verslappen: een regelmaat
waaraan ik streng de hand moet houden,
geoefend op andere middagen alleen in huis,
of voor het slapen gaan
terwijl ik aan een meisje dacht,
of liever aan een tiental meisjes
met wie ik bliksemsnel in 't huwelijk trad.

Een pianist komt ook niet uit de hemel vallen.

God, ik heb het gedicht heel lang niet gelezen. Ik herlees mijn gedichten, na een zekere tijd, zelden of nooit. Ik haat ze soms een beetje, een beetje erg zelfs. Als ik ze pas heb geschreven, betekenen ze veel voor mij, ik bedoel: voor mijn zelfgevoel. Ik heb inkt laten vloeien, iets aan het gedicht toegevoegd of weggeschrapt. Dat is een opwindende bezigheid. Je lijdt aan een verschrikkelijke zelfoverschatting, anders zou je geen regel schrijven. Tegelijk leg je jezelf een grote nederigheid op, anders zou je uit balans gaan. Maar als ik een gedicht voor geschreven houd, vervreemd ik er na een zekere tijd van. Ik heb dat, denk ik, ook wel met mensen. Ik kan vreselijk enthousiast beginnen. Maar na een bepaalde tijd zet, wat mijn werk betreft, mijn zelfkritiek in en dan huil ik mee met alle wolven in het bos. Wat ik in het door u genoemde gedicht, nu ik het herlees, misschien de leukste regel vind is: 'Ik lag ook liever in de armen van een meisje'. Die regel neemt in het gedicht een centrale positie in. Hij werkt als een spil. De laatste regel kan ik ook nog wel waarderen. Hij doet een beetje opzettelijk aan, maar dat kan misschien niet anders. Hij trekt het gedicht ineens uit de 'seksuele' sfeer. Hij brengt een verband tot stand met muziek, een heel andere discipline, en met iets onberekenbaars, 'noodlottigs', maar op een humoristische manier. Ik zou bij dat hele gedicht zeker wel dertig bladzijden commentaar kunnen schrijven, wel zestig, een heel verslag van ervaringen die hier zijn samengedrongen, zoals dat in elk gedicht het geval is. - Overigens geloof ik niet dat het doorbreken van seksuele taboes in de samenleving in mijn door u gesignaleerde grotere vrijmoedigheid de enige factor is geweest. Het zat altijd al in mij. De bundel *Moeders en zonen* (1962) bevat erotische gedichten waarvan het taalgebruik niet bepaald ontwijkend is. Ik gebruik zelden of nooit woorden die voor 'vies' doorgaan. En toch werkt een deel van mijn werk op bepaalde mensen nog altijd aanstootgevend, ook op mensen van wie ik het nooit had verwacht. Het zijn dan vooral de situaties die ik beschrijf alsof je bepaalde ervaringen van het beschrijven moet uitsluiten. Op mij maakt dat de indruk van een vorm van censuur. Over de erotiek zal nooit het laatste woord geschreven worden, omdat ook de erotiek in een samenleving aan ontwikkeling onderhevig is. Over vooral de intieme aspecten ervan is in ons land nog weinig geschreven. Mijn ervaring is dat vrouwen onder elkaar veel vrijmoediger over het masturberen spreken dan mannen die veelal nog uitsluitend op de coïtus zijn gefixeerd.

Het feminisme, en natuurlijk vooral het lesbische, heeft het masturberen als het ware gelegaliseerd en als een volwaardige vorm van bevrediging erkend. Voor mij is het een sublieme ervaring wanneer ik merk dat mijn vriendin, naast mij in bed, in haar lichaam, of liever: in haar 'zakboekje' ligt te bladeren. Mijn vrijmoedigheid blijkt al uit mijn novelle 'Rendez-vous,' die ik in 1939 heb geschreven en die een jaar later in het jongerentijdschrift Werk werd gepubliceerd. In dat verhaal beschrijf ik een mislukte coitus, waarbij de hoofdfiguur zijn 'zaad' op de grond laat vallen. Ik had moeite met dat woord, omdat ik het zo mal vond en het ook niet goed in de contekst paste. Mijn hoofdfiguur was geen landbouwer. Maar het woord 'sperma' dat nu is ingeburgerd, dankzij de NVSH, denk ik, vond ik toen te klinisch. Ik kreeg het verhaal teruggestuurd door de redactie van Groot Nederland die ik waarschijnlijk in verlegenheid had gebracht. Toen ik het naar Werk zond, schrapte ik het woord 'zaad', vanwege die malligheid. In principe heb ik er nooit veel moeite mee gehad 'onwelvoeglijke' termen te gebruiken, maar zij moeten wel in een tekst passen. Het kan een taak van de schrijver zijn woorden van hun sociale en morele discriminatie te ontdoen. Jan Cremer is daarin het verst gegaan. Zijn stijl leent zich er uitstekend toe. Bij hem wordt de seksualiteit, en niet alleen het taalgebruik, humoristisch. Ik sla dat hoog aan. Ik heb zijn boeken met plezier gelezen, terwijl ik met mijn lectuur van Henry Miller nooit verder dan een paar bladzijden ben gekomen. Ik lees trouwens zelden of nooit erotische literatuur en 'pornografische' al helemaal niet. Ik lees uiteraard wel boeken over erotiek en seksualiteit. *The sexual life of savages* van Malinowsky was voor mij in zekere zin een openbaring. Het zette mij op het spoor van de anthropologie. Tenslotte kom ik uit een ongeletterd milieu. Van huis uit heb ik in literair of cultureel opzicht niet veel meegekregen, behalve mijn kennis van de bijbel. Dat laatste heeft mij gered, denk ik.



Adriaan Morriën met Günther Grass. Foto: Magda Dam.

'Naaktheid' duikt ook herhaaldelijk op in uw gedichten. Naaktheid heeft voor u blijkbaar een grote bekoring.

Uit *Verzen van een vader (Verzamelde gedichten*, p. 161)

De wellust van het vaderschap:
reine bloedschande bij de aanblik van
het nekvel van mijn dochters,
de pasbegonnen naaktheid van een vrouw.

Alles is mij aanvankelijk vertrouwd:
mijn dierlijkheid bevrijd
van dwang die met hun onschuld
spelen kan.

Gelukkig maar. Ik heb mij altijd geërgerd aan de Hollandse gekleedheid die uit het paradijsverhaal en de zondeval is afgeleid en die daarmee een andere rechtvaardiging kreeg opgedrongen dan die van ons klimaat. Zodra onze zendelingen in een tropische streek een paar 'heidenen' hadden bekeerd, lieten zij de mannen een broek en de vrouwen een jurk aantrekken. Anders werden zij niet in het houten kerkje toegelaten. Ik heb mijn ouders nooit naakt gezien, evenmin als mijn broers en zuster die nu, op mijn zuster na, allen dood zijn. In mijn herinnering zijn het mensen met kleren aan. Ik ken eigenlijk alleen hun hoofden en handen. U zult misschien vragen: 'Heeft u dat nou werkelijk gemist?' Mijn antwoord is: 'Ja, dat heb ik werkelijk gemist.' Zoals mij door krankzinnige opvattingen zoveel plezierige ervaringen zijn onthouden. Ik had mijn moeder graag naakt gezien. En zeker ook mijn vader die een mooie krachtige man was. Ik zou ook graag de 'organen' hebben willen zien waaraan ik dan toch maar het leven heb te danken. Ik denk dat het nog altijd verdacht wordt gevonden wanneer je als man graag naar foto's van mooie jonge vrouwen kijkt, zoals die door Playboy en Penthouse worden gepubliceerd. Er wordt op die meisjes altijd afgedongen: ze zijn vast dom, onbenullig enzovoort. Dat kan misschien wel waar zijn, maar het neemt niet weg dat het voor mij een lust is ernaar te kijken, vooral ook wanneer zij hun 'genitaal' laten zien, dat een prachtig bloemachtig lichaamsdeel is en schitterend in het lichaam van een vrouw past. Een dergelijke gewoonte wordt al gauw vies, niet-creatief, discriminerend of abnormaal gevonden. Zeker voor iemand die een zo eerbiedwaardige leeftijd heeft bereikt als ik. Nog een stap verder en er wordt gezegd dat je je tijd wel beter kunt besteden. Het begrip 'beter' is vaak een uiting van onverdraagzaamheid en morele dwang. Ik vind dat ik mijn tijd heel goed besteed: Ik schrijf, vertaal, luister naar muziek, ga met een paar vrienden en een wat groter aantal vriendinnen om en neem kennis van het wereldnieuws. Je kunt erover strijden of een panter mooier is dan een mens. Ik kijk met andere ogen naar een naakte panter dan naar een naakte mens. Als natuurverschijnsel vind ik de mens uitstekend geslaagd, een wonder ook in zijn uiterlijke verschijning.

U begon op de HBS met het schrijven van gedichten volgens de beknopte levensbeschrijving 'Chronologie' in Waarom ik geen Dante-specialist ben geworden (1973). *U noemt daarin uw leraar Nederlands Fuldauer. Welke invloed had hij op die gedichten.*

In de derde klas van de HBS raakte ik met hem bevriend. Hij gaf mij les in Latijn als voorbereiding op het staatsexamen, want hij had graag gezien dat ik ging studeren. Toen ik het eindexamen had gedaan, was er in de beschaafde wereld geen werk. Mijn ouders hadden ook geen geld om mij te laten studeren. Ik voelde mij niet tot een maatschappelijke positie aangetrokken en de gegeven situatie kwam daaraan tegemoet. Ik verzorgde de boekhouding van mijn vader, die een uiterst pover zeilmakerijtje dreef. Ik kreeg voor dat werk de kost en inwoning en een gulden zakgeld in de week. Deze situatie bood mij ruimschoots gelegenheid tot lezen en studeren. Ik zag wel hoe verschrikkelijk de uitwerking van de economische crisis was op de mensen om mij heen en ik ben ervan overtuigd dat die vooroorlogse jaren voor heel veel mensen in ons land verschrikkelijker is geweest dan de oorlogsjaren. In de oorlog kreeg iedereen weer werk, al kwam veel van dat werk de Duitse oorlogsindustrie ten goede. De voedselpositie bleef tot aan de hongerwinter heel redelijk. De gedichten die ik op mijn zeventiende begon te schrijven, liet ik aan meneer Fuldauer lezen. Hij maakte mij attent op Gorter en Van Deyssel, die hij erg bewonderde. De bewondering voor de eerste heb ik van hem overgenomen. Mijn lectuur van Van Deyssel heeft mij geruime tijd afgesloten van de jaren twintig en dertig. Fuldauer had hem voor mij als het ware tot een godheid verheven, totdat ik hem te beperkt begon te vinden en veel van zijn werk ook vervelend. Leopold en Dèr Mouw waren ontdekkingen. Fuldauer heeft mij aangemoedigd. Ik herinner mij hoe opgewonden ik raakte toen hij op een keer tegen mij de opmerking maakte: 'voor je toekomst als dichter...' Het was alsof er in de tijd plotseling een gordijn werd weggeschoven.

Welk soort gedichten schreef u op de HBS?

Liefdesgedichten en gedichten over de zin van het leven. De gebruikelijke jeugdproblematiek. Ze waren uitingen van een ontwikkelingsstadium waar ik al min of meer uit was. Ik heb ze allemaal verscheurd, met uitzondering van het gedicht

'Interieur', dat een beetje door Gorter is geïnspireerd en dat ik in mijn debuut heb opgenomen.

Welke dichters hebben uw poëzie verder beïnvloed?
Een sterke invloed had Rilke die ik begon te lezen toen ik uit het sanatorium naar huis was teruggekeerd, omstreeks 1934.

Adriaan Morriën met zijn vriendin Ria Leigh.

Hij was de eerste moderne dichter die ik las, modern in een betekenis die ik niet anders zou kunnen typeren dan als prozaïsche inslag. Een deel van zijn poëzie is een geraffineerde beschrijvingskunst. Dat trok mij aan. Ik herkende het in de gedichten van Vestdijk die stellig ook door hem is beïnvloed. Rilkes invloed werkte bij mij eerder ondergronds. In het begin is er bij mij ook invloed van Slauerhoff die ik zeer heb bewonderd. In *Landwind* is iets van de invloed van Van Nijlen terug te vinden, denk ik. Maar *Landwind* is voor mij grotendeels verbleekt. Na de oorlog begon ik chinese poëzie te lezen, in de engelse vertaling van Arthur Waley die als vertaler een groot dichter is. Po Tsju I is mijn lievelingsdichter. Hij gebruikt geen bloemrijke taal en weinig beeldspraak. Hij schrijft op een miraculeuze wijze over doodgewone zaken die mij ontzettend zijn bijgebleven. Laat ik Hanlo niet vergeten. Maar Hanlo is onnavolgbaar. Je kunt van hem leren, maar je kunt het niet zo doen als hij. Hij is in zijn eentje een soort dichterschool.

Gezien uw lange loopbaan heeft u betrekkelijk weinig gepubliceerd.
Dat vind ik zelf ook. Maar ik denk dat het een ervaring is, zelfs van veelschrijvers. Van alle ideeën en plannen die een schrijver heeft, wordt maar een deel gerealiseerd. Ik denk dat in elke schrijversla wel een lijstje ligt met de titels van de boeken die een schrijver zich voorneemt te schrijven. Ik heb het schrijven altijd min of meer uitgesteld, terwijl ook ik een lijstje met titels in mijn la heb liggen. Ik deed mijzelf ook excuses aan de hand: ik was getrouwd, kreeg kinderen en moest het brood verdienen. Er zit iets in de gedachte om alles aan het schrijverschap op te offeren. Ik kon dat niet. Mijn afkomst speelde ook een rol. In het calvinisme wordt je in angst grootgebracht, met het steeds herhaalde geluid dat je tot niets goeds in staat bent. Ik denk dat ik bang ben voor succes. Ik denk ook niet dat je je jeugdproblemen werkelijk 'verwerkt', zoals dat in het psychologische jargon heet. Ze worden opgenomen in de latere problemen, waaraan ze hun belang toevoegen en waardoor

ze in gunstige gevallen worden bedekt. Nu ik oud ben geworden droom ik nog altijd van mijn jeugd die ik heb aanvaard, met haar zonnige en twijfelachtige kanten. Op de schouders van elke volwassene zit een kind.

Heeft u een bepaalde werkwijze?

Mijn gedichten heb ik veelal in vlagen geschreven. Enkele weken lang dagelijks. Daarna druppelde de stroom nog slechts na. Ik heb er nooit een methode voor kunnen ontwikkelen. Toen ik Achterberg eens vroeg wat zijn methode was, omdat ik veronderstelde dat hij, met zijn productie, toch wel dagelijks gedichten schreef, keek hij mij geheimzinnig aan en zei: ‘Vind je goed, Adriaan, dat wij daarover zwijgen?’ Ook mijn verhalen schreef ik meestal in afleveringen. Ik begin heel geïnspireerd, maar na een paar bladzijden blijf ik vaak in een zin steken die niet op de gewenste manier wil verder gaan of eindigen. Ik leg dat begin van het verhaal dan in een map. Later als ik mijn mappen doorblader, zie ik soms ineens hoe zo'n verhaal verder moet. Een goed begonnen verhaal bergt zijn vervolg en zijn einde in zich. De gelukkigste herinneringen bewaar ik aan het schrijven van *Lasterpraat*. Ik schreef het in een zomer. Ik werkte er dagelijks aan, van 's ochtends 10 tot 's middags 3 of 4. Ik voelde mij toen enkele maanden lang echt een schrijver, iemand met een specifieke dagtaak. Ik had het mij natuurlijk nogal gemakkelijk gemaakt door de mozaïekvorm waarin het boek is geschreven. Het is een boek dat je niet strikt van het begin tot het einde moet lezen. Je kunt het op elke bladzijde opslaan. Dat vind ik een voordeel voor de lezer. In *Lasterpraat* staat ook de uitspraak: ‘Een boek lezen zou net zo opwindend moeten zijn als erin bladeren.’ Ik hou van het vluchtige. Als het maar karakteristiek en indringend is. Overigens vind ik schrijven een sublieme bezigheid. Het ene woord roept het andere op. Een hele taal staat tot je beschikking, met ik weet niet hoeveel legstukjes. Het is een soort dromen met de volle inzet van je verstand. Tegelijk is er een ordenend principe in het spel.

Ik heb de indruk dat sommigen verhalen en fragmenten tot een roman zouden kunnen worden uitgewerkt. Heeft u met een dergelijke gedachte gespeeld?

Van het verhaal ‘De engel’ (In: *Een slordig mens* en *Mensen met engel*) wou ik een roman maken. Het mislukte. Ik kwam niet verder dan een tweede hoofdstuk dat mij niet voldeed. Ik slaagde er niet in beweging in de roman te brengen. Later heb ik meer dan honderd bladzijden van een andere roman geschreven, maar hoe meer bladzijden ik ervan schreef des te slechter begon ik hem te vinden. In *Lasterpraat* schrijf ik dat een roman heel goed moet zijn, wil hij leesbaar wezen. Ik schrijf dat uiteraard op grond van mijn lange leeservaring. Uit hoofde van mijn beroep heb ik veel romans moeten lezen. Veel romans lijden aan de gebreken van het schema. Je begint met de lectuur, maar na een bladzij of dertig hebben de karakters en de handeling iets voorspelbaars gekregen, waardoor het verrassende element er vrijwel uit is. Het lezen wordt dan een plichtmatige handeling. Natuurlijk zijn er in de wereldliteratuur veel schitterende romans. Ik ben een groot bewonderaar van de japans romanciers Kawabata en Tanizaki.

Denkt u dat Onder literatoren, *waarvan een hoofdstuk is afgedrukt in Tirade, december 1981, uw eerste roman wordt?*

Ik hoop het. De volgende twee hoofdstukken heb ik min of meer in mijn hoofd, althans de momenten ervan die de handeling verder helpen. De roman heeft, zeg maar, een persiflerende motor en dat lijkt mij voor mij een mogelijkheid om er verder aan te schrijven. Het eigenlijke onderwerp is natuurlijk niet Hermans, maar de beschrijving van menselijke relaties, en van het erotische in een zo verspreid mogelijke betekenis.

In de brochure De gruwelkamer van W.F. Hermans (1955) *beschrijft u uw gewezen vriend als een onmogelijk mens. Toch moeten er in hem eigenschappen zijn die u hebben aangetrokken.*

Hermans kon heel aardig zijn, vooral ook tegen mijn vrouw en mijn oudste dochter die nog heel klein was, toen Hermans en ik met elkaar omgingen. Ik maakte kennis met hem aan het eind van 1944, na welke kennismaking hij het manuscript van *Conserve* bij mij achterliet. Door Meulenhoff was ik aangezocht om jonge schrijvers aan te trekken die aan de heruitgave van Criterium na de oorlog wilden meewerken. Meulenhoff had Hermans naar mij toegestuurd. Ik las *Conserve* en vond het een heel curieuze roman waaruit ik twee fragmenten koos die later in het nieuwe Criterium werden gepubliceerd. Hermans en Van het Reve waren na de oorlog in onze literatuur de grote ontdekkingen. Hermans werkte ook mee aan Literair Paspoort, waarvan ik aanvankelijk de enige redacteur was. Hij had een eigen kijk op boeken, ontdekte schrijvers van wie toen niemand nog had gehoord, was kritisch en kon snel formuleren. Ik deelde zijn terughouding tegenover de Nederlandse literatuur en het literaire leven, waarover wij beiden vaak grappen maakten. Er was soms een sfeer van kameraadschap. Zo voelde ik het althans. Maar ik was mij ook altijd bewust van zijn wantrouwen. Ook had hij iets raadselachtigs, omdat hij niet echt vertrouwelijk was. Maar ook dat intrigeerde mij.

Dat stuk over die zonnebril die Hermans niet wilde afzetten om u niet te choqueren in Lasterpraat *is dat overeenkomstig de werkelijkheid?*

Nee, natuurlijk niet. Het is een persiflage. Het karakteriseert mijn houding tegenover hem: hij liet weinig over zichzelf los, had zich als het ware verdekt opgesteld. Het is wel waar dat hij in die tijd last van hoofdpijn had en daartegen nu en dan pilletjes innam. Ook dat vond ik interessant, omdat ikzelf nooit hoofdpijn had. Ik kende er een bijna hiërarchische waarde aan toe.

vervolg op pag. 37

Dirk Kroon

Jozef Eijckmans
35 jaar dichterschap tegen 75 jaar leven

Stel: in Nederland worden biografieën geschreven. Een hele generatie Enid Starkie's heeft talrijke schrijvers geportretteerd. Turbulente levens zijn in kaart gebracht. Een eigenzinnig biograaf richt zijn speurzin op de persoon achter het werk van Jozef Eijckmans. Hij verzamelt de schaarse interviews, spreekt met intimi van de dichter, loopt stad en land af. Onvermijdelijke slotsom: Jozef Eijckmans is wellicht de enige literator over wie geen biografie valt te schrijven.

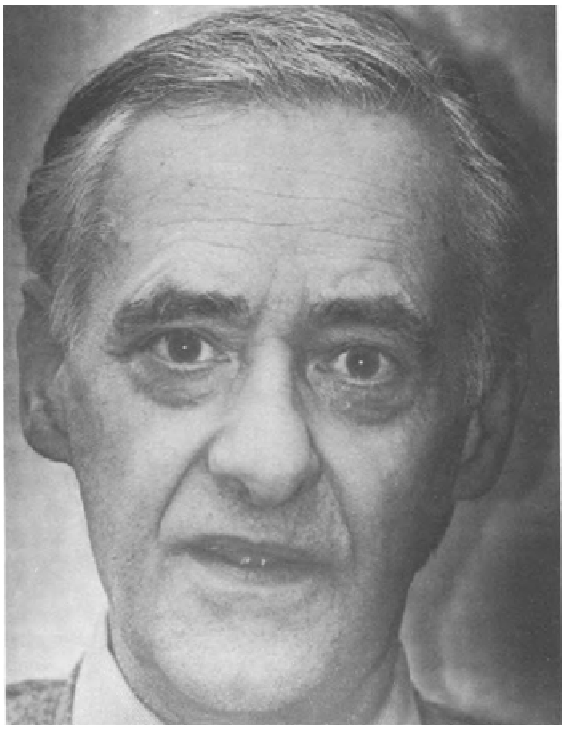
De dichter heeft niets nagelaten om biografische sporen uit te wissen. Niet omdat er voorvallen geweest zouden zijn die het publieke daglicht niet zouden verdragen, maar omdat de levensfeiten de kijk op het werk zouden kunnen vertroebelen.

Slechts enkele gegevens zijn bekend: Jozef Eijckmans werd geboren op 31 januari 1907 te Gorinchem, verloor zijn vader op zijn 9e jaar, kwam terecht op een katholieke kostschool, volgde later het Conservatorium in Den Haag, voorzag in zijn onderhoud o.a. door het geven van pianoles, was al in de jaren dertig geboeid door moderne componisten als Hindemith en Schönberg, noemt altijd als lievelingscomponist Schumann, verhuisde na de tweede wereldoorlog vanuit Gorkum naar Den Haag, alwaar hij tot op heden woont, al moest hij i.v.m. nieuw-bouwplannen zijn onderkomen in het hofje aan de Zwarteweg (zie bibliografie) verlaten.

De vermelding van deze weinige feiten zullen hem zelf waarschijnlijk nog teveel zijn. Tijdens het interview waaraan bovenstaande gegevens zijn ontleend[1.], stelde hij:

> Er is een verschrikkelijke verwarring ontstaan over mijn dichterschap, omdat steeds opnieuw werd verwezen naar mijn verleden als pianist - onterecht, want ik heb een zekere afkeer van die jaren. Ik heb dan wel, als kind van ouders die geen muzische begaafdheden hadden, het conservatorium in Den Haag gevolgd, maar ik was niet gepredisponeerd om solist of componist te worden, dat heeft me een minderwaardigheidscomplex bezorgd. Lesgeven, dat heb ik zelden prettig gevonden. In '60 heb ik mijn piano weggedaan en sindsdien heb ik nóóit meer gespeeld. Ik wil er niet meer over praten.

Rond zijn 40e jaar begon hij poëzie te schrijven. Die gebeurtenis, die daad heeft hem op het enig wezenlijke spoor gezet. Het dichterschap neemt een volstrekt centrale plaats in zijn leven in. Wie hem persoonlijk kent, ervaart dit zonder uitzondering bij elke ontmoeting. Geen gesprek zonder een versregel, van wie dan ook. Hierin schuilt zeker geen wereldvreemdheid. Poëzie is voor Jozef Eijckmans een andere werkelijkheid, waarin op de beste momenten de tweespalt van de dagelijkse werkelijkheid wordt vergoed, wordt opgeheven. Poëzie als ‘Jenseits von Gut und Böse’. Dit impliceert geen vlucht uit de werkelijkheid, maar een werkzaamheid aangaande de werkelijkheid. Tegenover het Gut und Böse van een voorbijgaande wereld stelt hij, juist vanuit de ervaring van goed en kwaad, zijn ‘droom van de poëzie’, om een term van de dichter Hamelink te gebruiken.[2.] Geen zachtaardige droom, maar een bewustzijnsfase waarin de dichter scherp ziet en kracht verzamelt om de werkelijkheid te lijf te gaan. Het wapen: de taal. Het doel: geen vernietiging, maar verduurzaming. Aldus betekent het schrijven een krachtmeting tussen taal en tijd.



Jozef Eijckmans. Foto: Jan Stegeman.

Niet alleen omdat Jozef Eijckmans nog slechts op beperkte schaal bekendheid geniet en nauwelijks overzichtsartikelen over zijn werk geschreven zijn[3.], maar vooral omdat hij op een geheel eigen wijze en met inbreng van zeer diverse elementen de krachtmeting keer op keer aangaat, volgt hier een verkenning van alle verschenen bundels.

Jozef Eijckmans debuteerde in 1955 met *Bij mijn leven nog*, een bundel die hij met hulp van Paul Rodenko samenstelde. Gezien de datum en de inzet van Rodenko, zou men verwachten dat Jozef Eijckmans zich in poeticis zou aansluiten bij de Vijftigers. Hij deed het niet, hij had een andere weg te gaan. Het lezerspubliek zal dit pas langzamerhand ontdekken. Wie gewend is aan woordgeweld, overvloedige metaforen en associaties, staat op het verkeerde spoor wanneer hij bij Jozef

Eijckmans een regel leest als: 'teil koele avond'. Hij komt er pas later achter dat deze dichter hier geen metafoor hanteert, maar verwijst naar een concrete teil die ergens heeft gestaan toen de avond koel was: waarschijnlijk een jeugdherinnering die de dichter opnieuw gestalte wil geven. Een dergelijke aanpak is kenmerkend voor Eijckmans' dichterschap. Hij is meer een dichter van het geïsoleerde, afzonderlijke woord dan van de zin. Een volzin vindt men in zijn poëzie nauwelijks. Wat hij overbodig acht, laat hij niet tot het gedicht toe. Bundel na bundel beklemtoont dat Jozef Eijckmans bij uitstek de dichter van het weglaten zal worden. Hij reduceert, beperkt zich tot essentialia, zet zich in voor de meest pregnante zeggingskracht.

Ondanks de titel van het debuut, *Bij mijn leven nog*, is een zekere uitbundigheid niet vreemd aan deze bundel. Is het te ver gezocht, te veronderstellen dat de voldoening om de toch tamelijk laat gevonden mogelijkheid van taalexpressie hier een rol heeft gespeeld? In dat geval krijgt de titel een tweede betekenis. Hoe dan ook, opvallend is de lichte toonzetting van de gedichten waarin poëtisch vorm wordt gegeven aan een jeugd, die ronduit gelukkig genoemd mag worden, getuige een gedicht als:

Avond

teil koele avond -

een binnenplaats van rust
heeft zich de dingen meegedeeld
ik heb mij weer omkleed
met kleurbesef en steen geduld
er is geen pijn meer
op de blauwe weg der vrouwen
die zo mooi en vluchtig zijn
zo wolkenlicht
en zwijgen

er hangt een geur van roest
waar zwanen drijven
en langs het water ben ik feodaal gegaan
deur in deur eeuwen uit -
een kleine poort
een brokkel muur
van vesperlicht
de holle voetstapstraat -

Bij mijn leven nog is tot in het slot- en titelgedicht de lyrische evocatie van een verleden. De dichter laat het verleden niet rusten. Geen zand erover, maar 'goud erover', volgens de slotregel van 'Gorcum' (p. 18). Hoe meer men van Jozef Eijckmans leest, des te sterker krijgt men het gevoel dat Eijckmans geobsedeerd is door het voorbije. Telkens roept hij in zijn verzen de tijd een halt toe en gaat hij terug naar domeinen waaruit hij eens geluk heeft geput. Door middel van poëzie dwingt hij die domeinen tot zichtbare aanwezigheid. In de eerste bundel gebeurt dit het meest nadrukkelijk en het minst verhuld.

Zo bezien wekt de titel van de tweede bundel geen verbazing. *Om wat er van over is*. Weer een titel met een dubbele bodem in de tegenwoordige tijd. Ook in deze woorden klinkt een sombere ondertoon door. Geen wonder: iemand die voortdurend een gevecht met de tijd aangaat, zal onherroepelijk onderhevig zijn aan gevoelens van twijfel en onmacht. Uitbundigheid ruimt dan het veld voor ingetogen vaststellen. Een voorbeeld:

> o zeer hardnekkig
> lichten miljoenen wild
> levend de tijd
> groen geurt onmachtig
>
> mijn zingen (aarde's falen)
>
> het is een schrik
> een schrik brekend de mens

Dezelfde thematiek vinden we in *Intrek bij oktober*. Hoe ook de dichter zich inzet voor de opdracht ‘breng nu alles over op de gevoelige plaat’ (p. 18), de vergankelijkheid eist alle tol op. Onontkoombaar is de twijfel omtrent wat de poëzie vermag. Twijfel die getransformeerd wordt in een zachte melancholie. De dichter kan niet wonen in de zomer, neemt zijn intrek bij oktober. De namen die hij aan het bestaande geeft, ervaart hij als niet-adequaat. In het gedicht ‘Quasi una fantasia’ (p. 18-19) heet het: ‘de dood zal u ontdekken/als alle armen uit de mouwen slaan’ en ‘hoor de oproep huiver/in het onding van een naam’. Dergelijke regels geven aan dat de dichter zijn materiaal kritisch zal moeten onderzoeken. Wie iets tot leven wil roepen, dient de onmachtigheid van zijn middelen en de waarschijnlijkheid van het falen onder ogen te zien.

Dit gebeurt in de bundel *Zonder dansmeester*. Reeds in het titelgedicht toont de dichter zich terdege bewust van zijn machteloosheid en spreekt over ‘een lompenpak/uitzwetend woordgeweld//anders gezegd//dans der uren/zonder dansmeester’ (p. 6). Dichter en taal zijn ontdaan. Geen feesttooi maar een lompenpak. Falen, omdat het altijd de dichter is die de woorden kleedt. Essentieel bij Eijckmans' dichterschap is de armoede van de taal. Eijckmans wil zijn woorden niet mooier doen voorkomen dan ze naar zijn ervaring zijn. Die ervaring is niet prettig, wekt soms weerzin en destructiedrift: ‘ik trap mijn droommachine/(dit precisiewerk)/in elkaar’ (p. 12). Anderzijds laat hij bij tijd en wijle doorschemeren dat hij gelukkig is domweg omdat woorden bestaan. Dan spreekt hij van ‘een dankbaarheid/niet gericht/zo maar/ik geloof omdat het woord/er eenmaal is’ (p. 14). In de aanwezigheid van het woord kan hij het eigen bestaan spiegelen. Zijn woorden worden waarnemingen en gewaarwordingen:

> ik liep langs de diepe vuren
> van de huizen
>
> het was november
> het was al veel

Het verhaal van zijn leven (grootdeels verzwegen) en het verhaal van de tijd (steeds op de achtergrond aanwezig) doen hem telkens beseffen dat poëzie een poging blijft: ‘ik tracht de dagen/tegen te houden/met de rug/tegen de muur’ (p. 55). Elders noemt hij zijn poëzie ‘een lichte aangevreten bedwelming’ (p. 47) en ‘taal zonder lichaam/rest van tijd’ (p. 61).

Niemand van vlees sluit consequent bij de vorige bundel aan. Weer een titel met een dubbelfunctie: enerzijds geeft de dichter aan dat zijn woorden tekortschieten, anderzijds duidt hij de aard van zijn werk aan: geen ik-figuur van vlees en bloed, geen persoonlijke ontboezemingen. Slechts de suggestie telt voor hem. Het onverbloemd uitspreken van ervaringen zou de dichter en dus zijn gedicht te kwetsbaar maken. In de niet meer dan directe benadering schiet de dichter zijn doel voorbij. Hij moet het hebben van de omtrekkende beweging en de aarzeling. Daarmee zet hij zijn lezers zeker niet op een dwaalspoor: de omweg verandert het doel niet en de aarzeling verraadt de haast. Wanneer een aanwijsbare werkelijkheid moet worden opgeroepen, laat de dichter zien wat zich op zijn netvlies heeft vastgehecht. Het overige is voorbijgegaan, niet meer te achterhalen. ‘Niemand van vlees’ is aanwezig in het taalbeeld. Dit tekort accepterend, biedt de dichter silhouetten aan. Door de ritmische beweeglijkheid van de versregels en de snelle afwisseling van contouren, is het de lezer of hij met bewegende beelden van doen heeft. Die suggestie wordt vaak versterkt doordat de dichter een vertellersrol inneemt. Het is of hij naast de toeschouwer gaat staan en zijn gesproken commentaar levert. Juist door de buitengewoon grote zintuiglijkheid van de beelden kan hij de vraag naar vlees en bloed stellen. Een geraffineerde werkwijze, een uitgelezen omweg. Voorbeeldig is hier het gedicht 'Londen 1940':

sluipen de uren schimmen van de winterkust
een tijdsein

sterft het hotel
plakt de plaid aan de bloemen
sterft het koude haardvuur van de theems

agonie
holrollend de pauken
schellen horend en de marsgod
wegend de doden op een sledevaart

een koud ritje holbein

In *Onmenselijk reiziger* geeft Eijckmans zich rekenschap van zijn positie. *Onmenselijk reiziger* is een plaatsbepaling. In deze bundel blijkt Eijckmans er volledig van te zijn doordrongen, dat hij al schrijvend een gevecht met de tijd levert. Doordat hij 'laat' begonnen is met schrijven, ervaart hij een zekere achterstand. In de eerste strofen ('Brief aan x, 1', p. 5) zegt hij:

het vroeger vermogen van schrijven
heb ik niet gekend

nu weet ik
niets is van mijzelf
niets is waar
zolang mijn hand het niet vormt
uit aarde

Het schrijven fungeert voor hem blijkbaar als een toeëigening van werkelijkheid en waarheid. Terwijl hij vormgeeft, bestaat pas wat zijn leven bepaalt. Anderen hebben niets voor hem kunnen doen. Hij kan niet (voort)bouwen op wat voorgangers tot stand hebben gebracht. Daarin is Eijckmans een volstrekte individualist. Een solitair. Een eenzame ook. Hij zal de bouwwerken van anderen moeten afbreken om te weten of het materiaal waarmee gebouwd werd, bruikbaar is:

daarom
ik wil tot de grond toe afbreken
elk vertikaal
en scharrelen tussen potscherven door
zonder aandacht

noem mij niet
archeoloog
(loden jas
ironisch uiterlijk)

noem mij

het vrije veld
een rustige waterlijn
aan de einder

Pas wanneer hij tussen puinhopen rondloopt, kan hij vinden, worden de bevestiging van een bestaan en de identificatie met het omringende mogelijk. Wellicht is dit de essentie van elk werkelijk dichterschap. Is de dichter daarin een ‘onmenselijk reiziger’ of geeft Jozef Eijckmans er blijk van dat hij zich ‘onmenselijk’ voelt, wanneer hij het gebrokene en neergehaalde ontvlucht? Hij stelt immers: ‘mijn vingers zullen zich niet branden / aan gepijnigd afval’ (p. 43) en vertrekt, verlaat plekken, neemt de trein. Hij weet al te goed dat veel gegevens van zijn tijd niet zijn weg te vlakken. Ziekte, doodsbedreiging, de stad zijn gegevenheden waartegen hij geen verweer heeft. Hij weet zich wel ‘dankbaar / hoorbaar genezen / bij elk nieuw woord’ (p. 23), hij stelt wel 'er zit regelmaat in dit reizen / er staan belangen op het spel / afstanden op de kaart / buiten het stervensuur' (p. 18) en hij ziet heel goed hoe ‘de gebombardeerde stad / herbouwd wordt uit het materiaal / van een stille zomeravond’ (p. 25), maar het zijn slechts momenten. Hij weet zich in diepste wezen een ‘gebogen man die de dingen overslaat’ (p. 44). Het gedicht is voor hem geen ‘ding’, het beschreven leven is niet een concreet leven. De trein, de geliefde trein in zijn werk, blijft bovendien een symbool voor de lineair voortgaande tijd. De stations staan voor oponthoud. Hij voelt zich er tegelijk veilig en ontheven, maar staat even later stil bij wat hij oversloeg en achterliet. En: ‘panisch verlaat hij de nederzetting’ (p. 47). Zelfs ‘binnenskamers’, een vertrouwde plek toch, voelt hij zich een ontheemde, een archaïsch overblijfsel uit de tijd:

zo sprokkel ik op een winterveld tussen
de bloesem van de lente
het dorre hout
ik zondeval tussen jonge mensen

(uit: Binnenskamers, p. 44)

Beter kon hij zijn positie niet aangeven. Het deficit van taal en leven vat hij in de slotsom: ‘deze letters vormen het bestaan’ (p. 45). Hier heft de ‘gebogen man’ het hoofd en de lezer kan er elke denkbare emotie aan toevoegen.

Belijdt Jozef Eijckmans in *Niemand van vlees* en *Onmenselijk reiziger* het tekort van een dichterschap, in *Gezangen van Maasniel* belijdt hij het tekort van een liefde. Een onverwachte bundel voor wie deze dichter volgde op diens weg en zag hoe telkens het intieme levensverhaal vermeden werd als een valkuil. Maar met dezelfde moed waarmee de regel ‘deze letters vormen het bestaan’ werd uitgesproken, spreekt ‘Eijckmans zich hier uit over een liefdesrelatie die hij d.m.v. plaatsaanduidingen en verwijzingen naar kalender en klok, in de concrete tijd en ruimte stelt.

De geliefde bevindt zich op afstand. Een treinreis ver. Het onderkennen van die afstand, brengt een gevoel van vergankelijkheid teweeg:

jij
drukdoende ver en toch
niet los van mij

het klinkt ijl -
als een kruisgang klinkt het
als een breuk

koorminnend hoog
om te verteren

Omdat vergankelijkheid een te grote tegenkracht is en afstand nauwelijks overbrugd kan worden, kiest de dichter voor het weinige dat blijft: het besef en het gevoel, dat de geliefde in zijn werkelijkheid aanwezig is: ‘brandmerk dit papier / het is al goed / dat je bestaat’ (p. 14).

Andere verzen zijn geconcentreerd op eenzaamheid. Juist door het uitspreken van de ervaren eenzaamheid, wordt een conflictsituatie veroorzaakt: ‘mijn eigen poëzie / deze evocaties keren zich / tegen mij’ (p. 19). Niettemin vindt de dichter uitwegen en bezweert hij: ‘het moet eerst / volkomen mis gaan / voordat je een / vluchtgat vindt’ (p. 20).

Alle gescheidenheid wordt opgeheven wanneer de aanwezigheid van de geliefde wordt bevestigd door de droom die het leven is:

> eigenlijk mag ik hem wel
> die dagdromer van mij
> hij kent een beter leven hij
> weet altijd hoe het hoort
>
> vandaag verraste hij mij weer
> met iets merkwaardigs:
> zij kwam met de trein van
> 4 minuten over half 12
> stond om kwart voor 12 voor
> mijn huis en belde aan
>
> ik deed haar open
> zij lachte alleen maar
> ein traum ist das leben (heine)

Zonder omwegen is *Gezangen van Maasniel* bekentenispoëzie. Niet zozeer de précaire bekentenis van een liefde, alswel de bekentenis van een mogelijkheid.

In de volgende bundel is geen bekentenis te vinden. *Brahms in Bad Ischl* bevat verkenningen. Verkenningen omtrent de tijd, vaak op basis van leven en werk van componisten. De zintuiglijke dichter die Jozef Eijckmans is, maakt namelijk in bijna elke bundel gebruik van de indrukken die de muziek hem biedt. Muziek blijkt keer op keer een bevrijding voor de dichter. Muziek bewerkstelligt voor hem een ontheven-zijn. Misschien omdat muziek geen bekentenis opdringt, geen namen kent.

Hoewel de titel het tegendeel doet vermoeden, bevat *Brahms in Bad Ischl* poëzie waarin anekdotische gegevens tot het minimale worden teruggebracht. Er is geen volzin of verhaal in dit werk te bekennen. De dichter registreert, geeft flarden van herinneringen, summiere overblijfselen van een voorbije tijd. Het is of Jozef Eijckmans het meest zuivere wil isoleren, in woorden wil bewaren, wanneer hij b.v. Brahms ter sprake brengt. Typerend voor het gehalte van de gehele bundel is het zevende gedicht uit de cyclus Brahms in Bad Ischl:

> de zon betrekt het blauw
> in de route
>
> de trein is op een tussenstation
> aangekomen
>
> de komponist behoeft voor zijn werk
> een intrige een ingelast chanson
>
> hij reserveert een couchette
> een nacht als een neger
>
> de zangers maken van het eindstation
> een heksenketel
> polizei

maar waar het om gaat
anita
niet de sloof niet het kamermeisje
zelfs niet de dot haar bij
de wastafel

ook parijs was een tussenstation
alleen de gletscher
is zuiver

Men ziet: hetzelfde procédé als in *Niemand van vlees*. Kaleidoscopische beelden uit heden en verleden. Wie rationele verbanden zoekt, ziet niets glinsteren en legt zich neer bij de voortgang van de tijd, krijgt het te kwaad met een levensverhaal.

Na *Gezangen van Maasniel* neemt Jozef Eijckmans in deze bundel zijn emoties terug. Het gedicht ‘Stijl’ klinkt als een pro domo:

zoals een stijl verandert
verbannen de aandoeningen van
het lijf

wil ik niet meer noemen het
voor de hand liggende
de wankele koers van het individu

als angst mij vrij laat
zal ik liefde verbranden in
woord en beeld

taal dient opnieuw getest
op weerstand:

hitte of kou zoals een stijl
verandert
is dit een houvast

Dit wil niet zeggen dat de dichter zich vastlegt in één stijl. *Meervoudig landschap* geeft weer een veel minder lapidair beeld en kan worden gezien als een staalkaart van Eijckmans' kunnen. In het gedicht ‘Bestaan’ geeft hij een zelfportret in de derde persoon:

afgeleid door het licht
van alle middelen voor oorlogvoering
verstoken

hij
de volstrekt ongelovige
heeft zo zijn zeldzame voorkeuren

er zijn namen onder waarnaar hij
luistert

er doemen beelden op waarnaar
hij kijkt

dit is het dan
uit wat hij zichzelf toeschrijft
te bestaan

Een zachte man die oog heeft voor het licht, hoewel hij in niets kan geloven. Hij maakt namen en beelden tot poëzie en daarin alleen kan hij bestaan. Telkens klinkt er in dit werk een zachte melancholische toon door. Want altijd is zijn stem getemperd. Men kan de klankkleur van die stem het beste beluisteren wanneer men een gedicht als 'Mijn wegen' hardop leest:

> mijn wegen gaan hoogstens
> tot de doden
> en laat ik zeggen allen
> aan allen gelijk
>
> van de vegetatie
> de wisseling der seizoenen
> van het groene hart van
> water en land

zijn zij de eenzelvige vogels
en benaderen mij niet

en niets meer te verklaren
al waren er eens legenden
uit de pen gevloeid

muziek
zo was het wezen van hun
diepste ongelijk:

het liefste te verlaten
alsof er nooit
aards leven had bestaan

De liefde voor het leven, voor het aanwezige die deze dichter zo kenmerkt, wordt op een karakteristieke manier uitgesproken: via woorden over afwezigen. Want de vergankelijkheid blijft Eijckmans obsederen. Hoe eigenzinnig hij ook tot aanwezigheid oproept, voortdurend klinkt de ondertoon van verlies. In diepste wezen hebben we hier te doen met een antinomie. Eijckmans' poëzie spreekt letterlijk de afwezigheid tegen, maar de duizelingwekkende hoeveelheid tekens van het aanwezige die hij geeft, gezichtsbeelden, herinneringen aan stemmen en muziek, wijzen ontegenzeggelijk op wat vergaat en reeds vergaan is. Wanneer men hem de dichter van het weglaten noemt, is het maar gedeeltelijk waar. Het is niet zozeer een literair middel wanneer Jozef Eijckmans flitsen laat zien, gebroken scherven van een spiegel laat glinsteren. Achter het getoonde en vastgelegde, voelt men de wanhoop om het besef dat slechts fracties van al het door de tijd beschikbaar gestelde 'materiaal' aan het licht kan komen. Misschien is zo de elegische toon te verklaren, wanneer de dichter zijn 'meervoudig landschap' in kaart brengt. Mocht hij in *Brahms in Bad Ischl* kaleidoscopisch te werk gaan, in *Meervoudig landschap* overheerst een elegische benadering als bindend element.

Getemperde lyriek die een toevlucht zoekt in situaties en tijdsmomenten waarin schemering heerst. Fel licht, diep donker mijdt Eijckmans hier. Een dageraad, oudejaar bieden bescherming:

Sylvester

bikkelhard de klanken van
het zachte overschot

grijze sylvester waait vochtig
ongeloofwaardig

in deze stilte van bederf
zelfs geen huiver meer

zie dan de mensen eindigen als
mensen bewoond

zie dan de dieren eindigen als
dieren bewegend

tref de jaren aan krimpend
nauwelijks deelhebbend aan het lijf

welk jagerspad wandelt mee op
zijn dwaze grond herstellend

sylvester herstellend in een spoor
van prikkelende rook

Het mag geen verwondering wekken dat naast een aantal gedichten over componisten, weer liefdespoëzie in deze bundel voorkomt. Aan de geliefde deelt hij het meest wezenlijke van zijn werkelijkheid en werkzaamheid mee:

Uit de verte

uit de verte onloochenbaar
heb je de melodie gehoord

later
dusdanig raakte je in verwarring
dat je er lakoniek bij werd

maar uit de verte
wie verklaart wat gisteren was

elk voorbij een intermezzo
elk adieu een andere stem

en andermaal

uit de verte mocht je het horen
tussen zuiver hout of aan
de rand ervan

het oponthoud

Het oponthoud. Tussenstation. Raadselachtige onderbreking van de reis. Stilstand van de tijd. Blijven in plaats van vertrekken. Ontheven zijn van de spanning tussen leven en dood.

Bij het menselijke af is een verzamelbundel, bevattende een ruime keuze uit eigen werk, plus een nieuwe bundel, ‘Werkwijze’. De titel *Bij het menselijke af* tekent nogmaals Eijckmans' terughoudendheid. Misschien vindt hij daarin de meeste kansen op oponthoud.

De gedichten uit ‘Werkwijze’ beklemtonen Eijckmans' neiging tot soberheid wat de omgang met de taal betreft. Hij weet dat hij met scherven, splinters, fragmenten moet werken. In zijn landschap bevinden zich geen grootse, tijdloze monumenten. Daarom laat hij in ‘Werkwijze’ zien hoe hij de taal ontdoet van alle aangroei en woekering. We zagen het al eerder: Jozef Eijckmans is niet iemand die kan wonen in een gebouw, met een tegoed aan tijd. Hij trekt rond, reist, dwaalt door landschappen, wordt bijna onophoudelijk geconfronteerd met het gebrek aan tijd, met de gebreken van de tijd, met het dode dat hij nooit volledig tot leven kan wekken. Hij kent wat hij zijn onvermogen noemt:

Zo schrijft het zich

zo
schrijft het zich:

om al wie zo vakbekwaam
(zeker)

om al wie zo muntvast gevormd
(kijk om je heen)

om al wie met een ruim tegoed aan
jaren
zijn bel-etage bewoont

zo
schrijft het zich (een zucht geloosd)

één groot onvermogen
van zich

af

Van een dergelijk gedicht kan geen letter nog geschrapt worden. Evenmin kan er iets aan worden afgedaan. Al reducerend vindt de dichter mogelijkheden, formuleert hij zijn naakte waarheid:

het is
van het licht afhankelijk
hoe de vormen zich
voordoen

het is van de plaats afhankelijk
hoe verruiming
volstaat

het is
van de mens afhankelijk
hoe geluiden de tijd
versterken

mens
licht
plaats

tijd

Wie Jozef Eijckmans op deze wijze ziet werken, heeft het gevoel dat van een zekere opzet sprake is: reculer pour mienx sauter.

Hoewel de keuze uit vroeger werk in *Bij het menselijke af* aantoont dat de chronologische volgorde van de bundels niet die van de gedichten is, mag men vaststellen dat de volgende bundel *Het huis Zwarteweg* uit gedichten is samengesteld die verder gaan dan die uit 'Werkwijze'.

In de openingscyclus 'De onbezette plaats' gaat Jozef Eijckmans na, hoeveel taal moet worden prijsgegeven om de aandacht te vestigen op wie afwezig zijn ('verloren stemmen / in de wind?' - p. 13). De cyclus die daarop volgt, 'In de muur van de wind' zet deze thematiek voort.

Daarin vinden we de regels die kenmerkend zijn voor de terughouding van deze dichter: 'ontroering / verklaart / het niet' (p. 23). En wéér stelt hij het raadsel van de tijd in de cyclus 'Momenten (het profiel daarvan'):

deze
zichzelf voortstuwende dagen

te leven
in momenten
(het profiel daarvan)

voorgeslacht

te krimpen
de cirkel rond
met wat daarin onder gaat

eenzelfde wereld
luid

daarbuiten

Nergens klinkt zo sterk het denkbeeld, dat hij zich alleen maar met het verleden bezighoudt. Wat hij oproept noemt hij: 'donker sakraal / de verleden beelden' (p. 34). Hij weet dat hij aan zijn eigen leven gebonden is, vastzit aan wat zijn ogen hebben gezien, zijn zintuigen hebben geregistreerd. Al wat anno negentienzoveel voorbij is, is een aantal jaren later nog verder verwijderd in de tijd. Vaak werkend met elementen uit het finde-siècle-tijdperk, ziet hij het einde van de twintigste eeuw naderen. Al benadert Jozef Eijckmans in veel gedichten het verleden met vertedering of speelsheid - hardnekkige poging tot het bewaren van afstand -, ironie en liefde bewerkstelligen dat hij niet meer loskomt van het beschrevene. De grenzen tussen werkelijkheid en actualiteit raken steeds duidelijker afgebakend. En dan voert hij alleenspraken met zichzelf en schrijft hij de '24 monologen'. De beklemming die er het uitgangspunt van is, komt tot uiting in kortademigheid. Geen volzinnen waarin waarheden worden verkondigd, maar afgebroken regels waarin vragen worden gesteld. De eerste woorden van '24 monologen' luiden niet voor niets: 'te beginnen / met een vraagteken' (p. 36). Alleen wanneer hij aan het licht denkt, ziet hij mogelijkheden:

misschien het wassend licht
nog tijd ontsloten
mogelijkheid

reiswagen
zoals men elkaar groet

(uit: Monoloog 4, p. 39)

Het licht kan het donker verleden verplaatsen naar het voorbijgaande heden. Voorbijgaand ja, want dezelfde monoloog besluit: 'schrijnt // (einmalig)'. Haakjes en een andere taal moeten de emotie intomen. Niettemin ziet de dichter de functie van zijn poëtische evocatie. In monoloog 5 is hij ervan doordrongen dat zijn poëzie een functie heeft: 'waar het verloren is gegaan / bekend te weten' (p. 40). Een monoloog later ziet hij het dode doortrokken van leven en kan hij zich zelfs afvragen, of een dergelijke werkelijkheid ooit in het niet(s) verdwijnt:

zinderend
een blauw voorgevoel

trekken deze sappen op uit
de doden

zal nog een laat schijnsel nieuwe zon
het perkament verklaren

spel van klanken in herhaling op
herhaling

tastbare muziek van zo bewogen
levensboom

vormen
draaischijven aarde

hoe gaat dit alles
ooit

teniet

Ook dit gevoel wordt even later teruggenomen. (Cf. met name monoloog 10 en 19). Het enige dat hem blijkt te redden is een intermitterend gevoel van continuïteit. Een Dante of een Hadewych geven het hem:

vogelvlucht (hadewych)

compact
stations markten straten

ook vochtige wegen waar het al werkt
waar het groen werkt aan
het voorjaar

er te zijn
verweg een ochtend
een achtermiddag

zoals een wachtkamer is de
verbonden gedachte

zoals de afzijdigheid
het streng

alleen

(Monoloog 20, p. 56)

In verbondenheid, in éénwording wellicht, is er niets dan leven, niets dan oponthoud. Soms kan hij de tijd vergeten: ‘een kostbaar ogenblik / wat ik dan kan // bewerken’ (p. 57). Poëzie als perspectief kortom. Voor die gegeven mogelijkheid kiest hij, al verontschuldigt hij zich ervoor in de slotmonoloog en noemt hij zijn werkzaamheid met de taal van anderen niet meer dan een ‘tussenspel’, een ‘droom’:

omdat
het er (wel) (niet)
is

dit tussenspel

koud
koud

omdat
een fractie rumoer
geen resten
laat

(voordien
is
naderhand)

omdat
de droom gedroomd is
als
droom

goed

en
daar was ik dan
mee bezig

Poëzie als mogelijkheid, met terughoudendheid beleden. Terughoudendheid en wantrouwen brengen deze zeker niet lichtgelovige dichter ertoe, de beperkingen van zijn materiaal te onderzoeken. Hij doet dit in de bundel *De omtrek van een woord*. Daarin toetst hij zijn middelen en tast hij de grenzen van zijn taalwerkelijkheid af:

en dan het wit dat wit

> blijft (stem gesloten in
> zichzelf)
>
> maar hier een wit dat geen
> wit blijft (het ontslotene
> geregistreerd)
>
> en zo dan het woord dat
> uit het wit naar iets
> staart
> dat nog komen moet wellicht
> in aantocht is

Hij kruipt in de huid van het woord om zijn beperkingen te leren kennen. Er staat immers teveel op het spel dan dat hij in een overwinningsroes zou kunnen geraken. Hij biedt de toeschouwers in *De omtrek van een woord* het geraamte van taal en laat zien hoe het scharniert. In zijn eigen woorden: ‘hij rukt aan de ketting van de voegwoorden // die breekt / (jawel)’ (p. 28). Daarbij loopt hij het gevaar dat hij de toeschouwers, zijn lezers, in verbazing achterlaat met de rudimenten van wat een geheel beloofde te zijn. Dat hij zich hiervan bewust is, bewijst het gedicht:

> taak
> op zich genomen (zorgenvrije reis)
> vooralsnog het wachten op
> mogelijkheid van doen
>
> en zo het schema (eenparig gesprek?)
>
> wat zeker is:
> men kan terugvallen op dit fragment
> dat licht ontsteekt
>
> dat
> verder wijst

Handreiking naar de lezer. De dichter weet al te goed dat hij de grenzen van verstaanbaarheid aftast. In *De omtrek van een woord* kijkt hij hoe ver hij te ver kan gaan (om eens een Franse boutade te verdraaien). Een dergelijke toetsing van het materiaal geldt voor de dichter zelf als een wezenlijk onderdeel van zijn arbeid. Zijn eigen commentaar: ‘te zeggen / dat het minder is?’ (p. 43).

Vanaf het begin heeft Jozef Eijckmans er blijk van gegeven, een sterke band te bezitten met muziek. In *Achtendertig componisten* heeft hij een groot aantal gedichten samengebracht, die hij in de loop der jaren over leven en werk van componisten heeft geschreven. Opvallend is de aanpak. De muziek koppelt hij aan zijn grondthema: tijd. Misschien speelt het gegeven een rol, dat zowel de muziek als de tijd lineaire verschijnselen zijn. We horen het hem in elk geval niet expliciet zeggen. Zodra hij een bepaalde componist geeft wat hem toekomt, doet hij dit met verwijzing naar de tijd waarin zij leefden. Een gedicht als ‘Satie’ moge een en ander illustreren:

> la belle hélène
>
> zij leunt tegen de vleugel
> (hand onder de kin)
>
> zij luistert
> door een omgekeerde verrekijker

Woorden en beelden uit de tijd van Satie. Maar ook: de muziek zelf met kenmerkende minimale middelen getypeerd. Eijckmans doet dit bij elke componist en legt een grote rijkdom aan vondsten en benaderingen aan de dag. Elke componist krijgt beslist wat hij verdient, ironie of lyriek. De bundel loopt van Philippe de Vitry tot Stockhausen. Het meest lyrische gedicht misschien, is gewijd aan Josquin des Prés (ca. 1450-1521). In enkele regels weet Jozef Eijckmans de tijd van voorbije oorlog, het landschap waarin Josquin rondtrok en het hymnisch karakter van de muziek op te roepen. De lezer ziet het licht doorbreken:

uitgewoed

in gruwelsprookje druppelt zon
achternoen sluimert
afgedwaald

hars-heiligzang

o dit
geliefde land

Een titel die precies aangeeft wat Eijckmans' werk behelst, is die van de bundel: *Dit tedere, ruige landschap van de haast*. Hij weet dat zijn getemperde lyriek de tijd nooit afdoende spiegelt. In het gedicht ‘Aan de lezer’ waarmee hij de bundel opent, verwijst hij de lezer naar gemakkelijker, minder weerbarstig werk (‘haak vrolijk in een gewilliger / arm’) en noemt hij zijn spiegel ‘zover heen’ en ‘beslagen’. Dan volgen een serie gedichten, ‘Afscheid van een elegie’. Daar tracht hij afstand te nemen van het voorbije, van al wat hem emotioneel bindt, maar de elegische toon is niet te onderdrukken. Plotseling staan er regels als ‘lingerie's doods / luien’ (p. 11) en gedichten als:

toch
hij die daar gaat

hout
druppelend

lantaarn
stamelend dat het
waar
is

dat al de anderen het niet hebben
gemerkt:

christofoor met het
kind

steenweg (moeder)
zand (het lief)

en
wit
het licht

als
eens

Ook in ‘Variabele thematiek’, de tweede afdeling, blijft hij zijn thema's trouw. We lezen ‘zoals het lichaam / schrikt van woorden’ (p. 41) en ‘juist bij dit vlees en nog iets / dat zwijgt / maar / haast heeft’ (p. 43). Aan de horizon van zijn landschap verschijnen gedaantes die om leven vragen. En soms, wanneer de dichter het woord omzet in een daad, kan hij het onmogelijke mogelijk maken, maakt schaduw plaats voor licht:

Gezichten 2

uitgegaan (gebracht zichzelf)

(hier)
taal die geen taal
verstaat

soms echter (zijdelings) een
licht gezicht
waarbij zich dan een ander voegt
om leven

Geen uitbundigheid, terughoudendheid weer. Het licht is er alleen ‘zijdelings’. Er zijn teveel momenten dat hij het voorbije moet laten rusten om niet overweldigd te raken. Geliefde gedaantes uit een vroeger tijdperk zegt hij dan node vaarwel:

Engel

verzwegen engel (maar wel
gezien)

vertaal het:

wipplank met vleugels
rakend het gebladerte van
onderaf

stellig geen hemel
maar

diep achterland (vaarwel)

De korte cyclus ‘De profundis’ verwoordt momenten waarop de dichter alle houvast verliest. Alles is ‘zijdelings gekanteld’ (p. 44), de leegte wint het van letters: ‘het / niet meer omschrevene nam het / over’ (p. 45), ‘niets / dat ooit (iets) was of had kunnen / zijn’ (p. 45). Niettemin zijn er flitsen van licht, wordt zijn werkelijkheid doorstraald, is er sprake van uitkomst: ‘opeens / (verboden gedachte) meent nog van / grond // en / dat het zal worden bewaard en uit/gedrukt in zo grote letters’ (p. 46). Het raadsel blijft zich stellen. Het gevoel van continuïteit, van niet te ontkennen duur, wordt ook in deze bundel opgeroepen wanneer Jozef Eijckmans de werkelijkheid verkent van musici, filosofen, schilders. De man die toch vol wantrouwen staat tegenover al wat van metafysische aard is, capituleert als hij het werk van grote kunstenaars en filosofen beluistert, beziet. De afdeling ‘Portretten’ (van o.a. Heracleitos, Bergson, Dürer, Magritte) opent hij met een proloog onder de titel ‘Dieu descend de l'escalier’. Daarin wordt het werk van grootheden als de genoemden, gezien als bijna goddelijk, vervaardigd in opdracht. En God komt uit de hemel naar beneden en schaamt zich zodra hij zich realiseert hoeveel goddelijks er op de aarde door de mens is voortgebracht:

Dieu descend de l'escalier

wat ze zo al deden: (opdracht
wellicht)

milder oog (nachtelijke regenboog)

het is maar wat ze

ontleenden

(hier)
in tonen uitgedrukt

luistert
iets?

o dit komfortabel weten (ja
knikkend droef)

(hier)
in het schaamrood van
de morgen

al te ver
van huis gegaan

(buiten zichzelf
een god)

Dit raadsel laat Jozef Eijckmans niet meer los. Hij vraagt zich af ‘hoe nu / blijft het woord’ (Bergson, p. 57), ziet niet te ontkennen licht in een toch overwegend donker landschap (‘witter licht / temidden / van’ (Dürer, p. 61).

Ook wanneer hij in de slotafdeling, ‘Apologie van een omschrijving’ (die aansluit bij *De omtrek van een woord*) vaststelt dat zijn middelen beperkt zijn omdat ze ómschrijven, duikt het geloof op dat hij zijn taal ontvangt. Hier capituleert hij voor het hem doordringend gevoel, minder een maker dan een instrument te zijn. Hij dwingt de tijd niet meer tot stilstand, maar wordt zich ervan bewust dat de poëzie zelf het raadsel van de duur aanbiedt. Het slotgedicht spreekt het onomwonden uit:

zich laten
gaan

(dan ligt het land stil)

rook
op het land

(dan staat de tijd stil)

(de) veelheid
oog

d.i.

niets van doen
(maken)

evenwel
het maaksel ontvangen

(voltooid)

Bij andere dichters zou een dergelijke slotsom, dit nieuwe perspectief wellicht leiden tot een zekere resignatie. Het dichterschap van Jozef Eijckmans is echter tezeer door onrust bepaald dan dat het wachten er een bepalend bestanddeel van zou kunnen worden. 35 jaar dichterschap weegt voor hem niet op tegen 75 jaar leven, om van de niet direct beleefde tijd maar te zwijgen. Elk woord, elk beeld kan als een aangrijpingspunt fungeren in de maalstroom van de tijd. De dichter schrijft tegen beter weten in. Beter weten behoort immers tot het gebied van de ratio en de logica. Poëzie zoekt het beste weten, omvat spraak én tegenspraak, is metalogisch - zo men wil. Het ene gedicht mag het andere tegenspreken, móet het tegenspreken om het gelijk van beide te bewijzen. Het krachtveld van de poëzie is niet statisch, verspringt voortdurend en staat daarin dichter bij het leven dan de roman of de verhandeling.

In 1981 toonde Eijckmans zijn beweeglijkheid en pertinente onrust met de bundel *Proeve van lichtdruk*. Hierin bracht hij een aantal zeer toegankelijke gedichten samen. Op eigenzinnige wijze ziet men hem plotseling de anekdotiek hanteren. Hij geeft lichtdrukken van het verleden, maar blijft het 'proeven' noemen omdat de taal de in de tijd voltrokken werkelijkheid niet afdoende kan weerspiegelen. Poëzie: een andere werkelijkheid, een gecreëerde visie. Wie b.v. het gedicht 'Stomme film' leest, kijkt nu eenmaal niet naar celluloid waar de tsarenfamilie zich in een tuin aan de wereld vertoont, maar ziet de dichter in de laatste strofen inzoemen op de kinderen van de tsaar. Een bloedende vinger, tijdens het spel opgelopen, wijst onheilspellend vooruit naar gebeurtenissen die zich in de realiteit al 65 jaar geleden afspeelden:

de tsaar laat zich filmen

daar is een warme dag voor nodig
een toergenjewse hemel
een rozenhaag

het opperbevel bepaalt
onduidelijke spelletjes
die stof opwaaien

(hier wordt het celluloid
een schrikkelijk sneeuwen
duister genoeg voor een zoneclips)

en zie ik goed

steeds sneller
steeds doller
blindeman spelen van

olga bloedt een vinger
bloedt een vinger
aan de geschoren haag

Hoeveel beelden de dichter ook op de realiteit weet te bevechten (in de 'Negen Russische verzen', p. 40-49, of in 'Vier Leidse verzen', p. 35-38), door hun anekdotische uitgangspunten proeven van lichtdruk inderdaad, wonderlijke prentbriefkaarten in taal, hij moet telkens besluiten dat er een tekort is, een onoverbrugbare kloof tussen werkelijkheid en taal. Hij wijt dit aan het fundamentele verschil tussen deze twee gegevenheden, b.v. in het openingsgedicht:

niets
weet ik
van wat ik zie

het beeld inmiddels
(redelijk)

dringt zich op
aan het oog

Hij wijt het aan het feit dat de realiteit zich in tijd en ruimte terugtrekt. Zo in het eerste gedicht van de cyclus 'onvindbaar':

verre nederzettingen
dragen namen

holle ruimte
kilte
winterpaleis

: onvindbaarheid
om alle spraak te doven

alle tegenspraak

Hij kan het evengoed wijten aan het woekeren van de tijd:

oude mensen

nogmaals
(en dit hulpeloos geschrijf)

En toch is de krachtmeting niet zinledig. Het gedicht, bouwsel van taal, kan een gebruiksvoorwerp worden. Een ding dat het doet:

> stop dit gedicht
> in een kist
>
> en zet die kist
> in een lege kamer
>
> van een uitgestorven
> huis

Op deze wijze wordt het gedicht onderdeel van de realiteit. Daarin ligt het verweer van de dichter besloten.

Alleen vanuit de verworven overtuiging dat poëzie deel uitmaakt van de realiteit, een daad of een ding is van meer essentiële betekenis dan de ervaren werkelijkheid zelf, kon Eijckmans zijn jongste bundel de titel *Onromantisch verweer* meegeven. Een contradictio in terminis op het eerste gezicht, benadrukt door de titels van de beide afdelingen, ‘De andere werkelijkheid’ en ‘Amorfe optocht’, waarin weer titels als ‘jadis’, ‘spleen’, ‘verloren herfsten’ e.d. Ironisch is dit nauwelijks. De thematiek, ook van deze bundel, is uitgesproken romantisch. Vergankelijkheid blijft de dichter obsederen. Dat zijn zeggingswijze anti-romantisch is, zal niemand verbazen die vorige bundels in gedachten houdt. Men kan Eijckmans niet scharen onder de dichters die via volzin of zang de romantische thema's uitwerken. Hij benadert de taal analytisch - realistisch zo men wil - en laat zich vanuit dit onvoorwaardelijk voorbehoud nooit meeslepen, hoe romantisch de thematiek ook moge zijn. Men hoeft niet te psychologiseren om te veronderstellen dat Eijckmans' huiver voor emotionele taal voortkomt uit een uiterste gevoeligheid. Juist doordat hij weet wát er op het spel staat, wát hij in het geding brengt, laat hij het grote gebaar na, trekt hij zich keer op keer in stilzwijgen terug. Hij weet bovendien dat poëzie geen vertaling van emoties is, maar omzetting van werkelijkheid in een andere werkelijkheid. De werkelijkheid van de taal die eigen wetten kent. De belangrijkste daarvan blijkt deze: rhetoriek hoort elders. Een tweede: omschrijving van emoties is poëtisch sentiment. Steeds zal transformatie moeten plaatshebben. Het in de werkelijkheid gekende of ervarene moet in de taal opnieuw worden ontdekt en een afzonderlijke gestalte krijgen. Alleen dan kan het heftigste gevoel verstilde emotie worden, kan vergankelijkheid overgaan in duur. Eén gedicht lang. De droom van de dichter. De droom van de lezer. Bij Eijckmans' werk krijgen de namen ‘dichter’ en ‘lezer’ een meer actieve, dús kortstondige rol dan bij een meer vloeiende zeggingswijze. Dit ligt in de ‘onromantische’ uitdrukkingskracht besloten. Weinig lezers zullen zich dan ook gehele strofen of gedichten herinneren. Men leest een gedicht als een kortstondig proces en houdt achteraf vooral de herinnering aan dat proces, die gang, over. De herinnering aan Eijckmans' gedichten laat zich vergelijken met het herinneren van geuren. Diverse geuren, soms weemoedig stemmend, soms actief prikkelend, soms snijdend. In *Onromantisch verweer* is de dichter op z'n minst op deze drie wijzen actief. Meer, in elk geval vaker dan in vroeger werk weet hij de diverse aspecten van zijn dichterschap in één gedicht bijeen te brengen. Kon men hem b.v. wel vergelijken met dichters die dichten over het dichten, in *Onromantisch verweer* verloochent hij zijn gerichtheid op de taal als materiaal bepaald niet, maar hanteert hij deze als een stadium in het gedicht. De argwaan en skepsis, in vroegere bundels bewezen, zijn evenzeer aanwezig, maar naarmate het gedicht vordert vervult het woord meer en meer een brugfunctie:

Zonder medespeler

een hangend woord (dat niets bewijst)
gerustgesteld zo het licht
er in doordringt

waar het koel is als in een
bos

waar water
een pont (routine herhaling)

waar het op de verlaten oever
achterblijft

Tevens laat hij zien dat de ervaren werkelijkheid tot niets, tot as moet zijn vergaan voordat de harmonische andere werkelijkheid die de poëzie is, kan opklinken:

Harmonisch akkoord

in het vooruitzicht
d.i.

aanraking zeggend
je leeft

de kleurverloren reiziger zal zeer
wel het langsgaan
ontdekken:

stad
land
huis
vogel

in het vooruitzicht van een samenklank
die de wereld in stand
houdt

opnieuw gevormd
uit as

Het titelgedicht van de eerste afdeling is minder een verdediging van zijn werkwijze dan een ervaring van zijn poëtisch gelijk. Blijkens de eerste strofe trekt hij het zich aan, dat andere dichters (‘de krachtigen’) op een meer breed uitgesponnen wijze de ervaren werkelijkheid weten op te roepen en fragmenten uit de beleefde tijd kunnen abstraheren. Het is hem teveel, zijn droom is kleiner (‘nauwelijks een peuter’), hij voelt zich onmachtig, bezit geen verweer tegen de doordringende dood en wijst op de enkele, ogenschijnlijk weinig betekenende beelden die hij in handen houdt. Juist op dat moment in het gedicht voltrekt zich een absurde omkering: een nauwelijks aangeduide voorbije realiteit wordt plotseling een van leven trillende werkelijkheid binnen het gedicht en krijgt het vers zelf een open einde en ademt ruimte:

De andere werkelijkheid

(hoe)
klinken de krachtigen

te zeggen: uitvoerig uitvoerbaar

maar

de droom (nauwelijks een peuter)
schokkend onhandig te nemen een drempel
van steen

en waar nu de afwezigen
hun huizen wegen straten gegaan
en gebleven

zonder echo
zonder groet

kijk
een jongen met een postduif
en de tante zwaar onder de portretten
aan het koord

absurd
zo blijft het aan het woord:

de schipper de sluis
en de haven

‘Amorfe optocht’ is de uiterst sobere en sombere tweede afdeling die Eijckmans laat volgen op de overwegend weemoedige verzen over een voorbije jeugd. Het niet-zijn en het niets vormen hier vaak de uitkomst van bijna spookachtige gedichten. Leven voltrekt zich, tot het einde toe. Niettemin: de eenduidige slotsom behoort niet bij Eijckmans' dichterschap. Het schrijnendste vers krijgt nog een opmaat mee. Het menselijk lot is niet zo zwaar of hij begeleidt het met een vleugje ironie. Logica verleent hij een metalogica. Hij betrapt de zware schaduw van zijn amorfe optocht en ziet zijdelings uitwegen. In het gedicht ‘De schaduw’ b.v.: ‘elkaars traan/elkaars wildernis//ach/een vuurwatertje en het/beweegt’ (p. 51).

Beweging is een essentieel element van zijn poëzie. Hoe leeg het licht ook moge zijn, hoezeer het onromantisch verweer van het gedicht ook op niets moge uitlopen, het wint het van de vergankelijkheid alleen al doordat het een niet eerder gezien beeld van het niets geeft:

Amorfe optocht

linguïstiek

stoet (want noodzakelijkerwijs beweging)

deze
als volgt:

richting (voorop) met
snel wat bij elkaar geharkt
geluid

dan

lengte
breedte
diepte
hoogte

geflankeerd door de wind
het licht het lege
licht

en

heel aan het eind

overbodigheid

ontrollend een wolk van een
spandoek

zonder mening
zonder
tekst

Het slotgedicht spreekt nauwelijks verhuld een doodsverlangen uit, een altijd willen slapen. Het eindigt echter met: ‘een falend woord op schrift’. Die conclusie kondigt in wezen poëtische activiteiten aan. Men kan voorspellen dat Jozef Eijckmans de donkerte van ‘Amorfe optocht’ achter zich zal laten en zal zoeken naar een nieuw perspectief. Falen impliceert maken. De grote beweeglijkheid van zijn dichterschap staat garant voor het ‘steeds anders’. De omwegen in het landschap van de haast zijn talloos. Dit dichterschap zal dientengevolge altijd onvoltooid zijn. De verkenning ervan niet minder.

Dichtbundels van Jozef Eijckmans:

1955	*Bij mijn leven nog*
	L.J.C. Boucher, 's-Gravenhage, ing., 30 pg.
1961	*Om wat er van over is*
	Haagse cahiers, eerste jaargang, nr. 4, ing., 32 pg.
1961	*Intrek bij oktober*
	N.V. Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, ing., 64 pg.
1967	*Zonder dansmeester*
	Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, ing., 54 pg.
1971	*Niemand van vlees*
	In eigen beheer, Den Haag, ing., 56 pg.
1972	*Onmenselijk reiziger*
	Uitgeversmaatschappij Holland, Haarlem, ing., 56 pg., De Windroos nr. 86
1973	*Gezangen van Maasniel*
	Klaas Woudt uitgever b.v., Zaandijk, ing., 40 pg., Post podium post, 2e reeks, nr. 1
1974	*Brahms in Bad Ischl*
	Manteau, Brussel-Den Haag, ing., 52 pg.
1975	*Meervoudig landschap*
	Bosch & Keuning N.V., Baarn, ing., 56 pg., Seismogram

1977	*Bij het menselijke af* Uitgeversmaatschappij Holland, Haarlem, ing., 112 pg.
1977	*Het huis Zwarteweg* Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, ing., 62 pg.
1979	*De omtrek van een woord* Uitgeversmaatschappij Holland, Haarlem, ing., 56 pg., De Windroos nr. 95
1980	*Achtendertig componisten* Elsevier Manteau, Amsterdam-Brussel, ing., 64 pg. Nawoord: Maarten 't Hart
1980	*Dit tedere, ruige landschap van de haast* Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage, geb., 82 pg.
1981	*Proeve van lichtdruk* Stichting Dichtersgroep Dimensie, (Leiden), ing., 66 pg., Extra Dimensie Reeks nr. 9
1982	*Onromantisch verweer* Elsevier Manteau, Amsterdam-Antwerpen, ing., 56 pg.

De bundel *Zonder dansmeester* werd in 1968 bekroond met de Jan Campert Prijs. Voor de bundel *De omtrek van een woord* ontving Jozef Eijckmans in 1979 de tweejaarlijks literaire De Witte-prijs.

Eindnoten:

1. Corina Engelbrecht, *Gezegd en geschreven.* Nijgh & Van Ditmar, Den Haag, 1979 p. 17-23
2. Jacques Hamelink, *De droom van de poëzie.* De Bezige Bij, Amsterdam, 1978
3. Wel moet worden opgemerkt dat de critici Pierre H. Dubois en Jan van der Vegt in krant en tijdschrift vele bundels afzonderlijk hebben besproken. Bijdragen van hun hand vindt men tevens in het aan Jozef Eijckmans gewijde nummer van Dimensie, 5e jrg. nr. 1, oktober 1980. Hierin verscheen ook de 1e, aanzienlijk kortere versie van dit essay.

Charles Vergeer

Zes brieven aan A. Roland Holst

In BZZLLETIN nr. 89 begon ik een serie van drie waarin de briefwisseling tussen A. Roland Holst en Arthur van Schendel het daglicht zag. Als inleiding daarvan mopperde ik hevig omdat enkele brieven tot 1960 nog wèl en daarna weer niet bekend waren. Inmiddels zijn deze en nog enkele andere opgedoken. Hoe, dat laten we maar in het midden.

Het gevolg is, mosterd na de maaltijd. De hier alsnog gegeven zes brieven van Arthur van Schendel aan A. Roland Holst moet de lezer zelf maar plaatsen tussen de voorafgaande. Het commentaar houd ik uiterst beknopt en geef het hierbij voor alle zes vooraf.

De overdrukjes, waarvan in de eerste brief, die van 5 oktober 1918, sprake is kunnen niet achterhaald worden, omdat in de voorafgaande brief, die van 20 maart van Roland Holst, daarvan geen sprake is maar enkel gerept wordt van drie boeken. Bij het lezen van de uitspraken van Van Schendel vanaf ‘Het is toch eigenlijk maar het beste mooie dingen te maken’ geve men er zich rekenschap van dat dit gezegd werd in de laatste maanden van de eerste wereldoorlog. Triebels is de lezer door de vorige afleveringen al bekend, en Desdemona is de vrouw van Shakespeares Othello.

Het boek waarvan sprake is in de tweede brief, die van 29 juni 1920, is waarschijnlijk Hoists *Voorbij de wegen* dat in dat jaar verscheen. Het verhaal in De Gids is Het *lied buiten de wereld*, dat verscheen in De Gids van 1920, eerste helft, pp. 50-65. En ook Mies/Marie en Piet Borgman zijn reeds bekend uit eerdere brieven.

Bij de derde brief dient aangetekend dat Sjeu de zoon van Arthur van Schendel, Miek, Miek Janssen de vriendin van Jan Toorop en Rud, Rudolf Triebels is. De erin genoemde letterkundigen zijn bekend, maar misschien moet ik erop wijzen dat het etiquet ‘letterkundige’ bij Van Schendel niet erg prijzend is bedoeld en dat Fiore della Neve een rol speelde in het begin van Van Schendels schrijversleven, waarvan sprake is in de tweede afleveringen van deze publikatie. Daar vindt men ook iets over diens *Eene Liefde in het Zuiden*, een werk dat door de zgn. ‘Julia-affaire’ vermaardheid verkreeg.

Dan de vierde brief. In 1925 verschenen twee bundels van Roland Holst, *De Afspraak* en *De Wilde Kim.* Jan Gr. is Jan Greshoff, en Jacques, Bacques Bloem die net getrouwd was met Clara Eggink.

Prof. H.T. Colenbrander was redactie-secretaris van De Gids. Roland Holst was daarvan redacteur van 1920 tot 1933. Carel Scharten publiceerde vaker in *De Gids* en sprak Van Schendel wel eens omdat beiden in Florence woonden in die tijd.

Erts/Almanak 1926 was verschenen bij S.L. van Looy te Amsterdam, en bevat inderdaad veel poëzie en critisch proza. Omdat er bijdragen van 47 personen in staan is niet duidelijk op welke bijdragen precies Van Schendels oordeel doelt.

Dan de beide oorlogsbrieven. Men moet begrijpen dat daarin weleens iets op verzwegen wijze wordt uitgedrukt. Als er gesproken wordt over ‘behoefte aan expressie’ betekent dat meer in een tijd waarin het vrije woord het zwijgen werd opgelegd. Ook de verwijzing naar de *In memoriams* - ‘vooral de niet gedrukte/bewonder ik’ - is wel voor Roland Holst maar niet voor de censor - al deze brieven dragen stempels etc. van deze meelezers - duidelijk. Het doelt op de gedichten die Holst schreef naar aanleiding van de dood van Menno ter Braak en Edgard du Perron, 14 mei 1940.

Bep, is Elisabeth de Roos, weduwe van Du Perron. De eerste oorlogsmaanden bracht zij nog door in Bergen.

Criterion begon in 1940 te verschijnen onder redactie van Cola Debrot, Han Hoekstra en Ed Hoornik.

De bundel van Holst *Onderweg* verscheen in 1940 en de door Van Schendel aangewezen en geprezen gedichten zijn *De zwerver en de lente* en *De prins weergekeerd.* Beide zijn inderdaad al wat oudere gedichten van Holst, respectievelijk van 1917 en 1932. Thans zijn ze te vinden in het *Verzameld Werk*, deel *Poëzie I*, p. 435 en 447.

Aan A. Roland Holst
Ede 5 oct. 1918.

Beste Jany,

Ik maak er mijzelf een verwijt van dat ik zoo onvriendelijk heb gezwegen na die overdrukjes, maar jij weet natuurlijk wel beter. Er was dezen zomer zooveel afleiding dat ik haast niet aan het werk kon komen en daarom verdraaide ik het ook brieven te schrijven. Zie wat door de vingers en neem mijn dank nog aan, voor de overdrukjes en voor de verzen. Het is toch eigenlijk maar het beste mooie dingen te maken, dat vindt je zeker ook wel; nuttige en vroolijke dingen zijn natuurlijk ook goed, maar de baat en de lust hoe aangenaam zij het ook doen, laten ons toch maar zitten waar wij zitten, en daar zijn verstandige lui niet mee tevreden. Daarom: mooie verzen.

Ik hoor van Triebels dat je weer in Bergen bent en er den winter blijft. Maar je komt ook wel eens in Amsterdam, getuige je lof van Desdemona, en daarom zal ik er naar je uitkijken. Mocht je voor de afwisseling eens hier willen komen dat weet je dat je welkom bent en het kleine kamertje klaar staat.

Wij zijn pas terug uit Domburg waar wij een veertien natte dagen hebben doorgebracht. De zee en de wind waren er toch goed, zooals altijd.

Laat eens wat van je hooren.

Een hand van je
Arthur

Aan A. Roland Holst
Domburg 29 juni 1920.

Beste Jany,

Dank je wel voor je boek. Het is te mooi om er eens mee in de duinen te gaan liggen, maar ik zal dat toch maar doen, nu ik weet dat er nog mooiere te krijgen zijn. Als ik het niet zoo druk had zou ik je zeker geschreven heb[ben] over dat verhaal in De Gids. In die streken zien wij hoe weinig al onze knapheid ons helpt en dat je eigenlijk maar op één ster kan varen, dan heeft ook ieder woord een beteekenis die wij niet kenden.

Maar het schrijven wordt pas goed als het je verbaast. - In augustus zou ik wel eens in Bergen kunnen komen. Zijn oom Piet en tante Marie er dan? Deze maand heb ik het nog druk met Tristan - jammer dat jij dat ook niet hebt gedaan, het is een mooi verhaal voor jou.

Maar ben jij in aug. wel in Bergen? Schrijf eens, wij zijn tot half july hier.

Hartelijke hand van je Arthur

Aan A. Roland Holst
Firenze 27 mei 1924 Via Tripoli I

Beste Jany,

Het is al een paar weken geleden sedert wij je brief ontvingen waarin je van je operatie sprak als een mislukking, en nu komt vandaag je brief aan Sjeu, waaruit blijkt dat je wel beter bent, maar nog een open wond hebt. Ik begrijp wel hoe deprimerend dat moet zijn. Kunnen de dokters daar niet iets aan doen dat ten minste die wond dicht gaat? Of is die nog zoo als het vorig jaar dat zij niet dicht mag? Je bent al vroeg begonnen met lichamelijke teleurstellingen en je kunt in dat opzicht veel verdragen. Maar het is waar, zoo iets als je nu hebt moet wel slecht voor het humeur zijn. Er is soms genezing te vinden bij een wonderdokter, evenals in Lourdes, maar dan moet je beginnen met er zelf in te gelooven. Aan raad, of beschouwingen heb je niets, dat weet ik wel. Maar ik hoop dat je er gauw af komt, ten minste van den druk op den geest.

De berichten over Piet Borgman zijn vreeselijk. Wat een verdriet voor die arme Mies. Bezoeken van jullie zal zij zeker ook niet veel mogen ontvangen, voor de rust in huis. Ben je nu weer in Bergen terug? Houd je daar maar een poosje heel kalm. Wanneer je lust mocht hebben hier te komen, aan de Italiaansche zee, weet je dat je welkom bent.

Wij gaan zoodra de vacantie begint, ongeveer over vier of vijf weken. De kinderen werken en gymnastiseeren druk in de warmte, en Annie is hard bezig. Ik voor mij doe mijn best te luieren, en met schrijven lukt dat goed, maar met lezen niet, en hoe meer je leest - d.w.z. niet literatuur, maar geschiedenis, mijn hobby - hoe meer je belast wordt. Maar ik stel mij voor nu eens echt goed te luieren in de vacantie (die eigenlijk van de kinderen is), dat mag je toch wel doen als je vijftig bent. Dat weet je toch, van mijn jubileum? Ik heb waarachtig de kousenband gekregen, niet van den minister, dat zou griezelig geweest zijn, maar van een aardige vriendin, een roode kousenband. Dat mocht dan ook wel, want zooals je weet ben ik de uitvinder van de cinquantenaire huldiging.

Er zijn hier dit voorjaar ettelijke Nederlandse letterkundigen gepasseerd, om enkelen te noemen: mevr. Smit met Dirk Coster, die ik niet persoonlijk ontmoet heb - dit is juist uitgedrukt -; Nijhoff, een paar keer, hij zit nu in Monte Carlo met afwisselend geluk; Robbers en echtgenoote, zoo Hollandsch als boter en kaas; Fiore della Neve, dien ken je wel - maar ken je ook zijn gedicht ‘Eene liefde in het Zuiden?’ Ik denk van niet. Koop toch, zie te koopen of te leenen, dat gedicht, niet alleen dat je '80 beter begrijpt, maar je kunt het gebruiken als purgatief wegens het schudden van de pens dat het doet. Je hoeft het ook niet meer dan eens te lezen, dan kent je het uit je hoofd.

Was dat ernst wat je schreef van Miek? Geef alsjeblieft meer licht, want wij hooren toch niet van haar, en in Domburg schijnen ze het ook niet te weten. Als zij maar een braaf mensch heeft gevonden, want Miek is een goeie meid.

Rud zit al van sept. in Ospedaletti, en komt nu in den zomer in Holland. Ik ga nu aan hem schrijven en wensch je het beste. Met je vlotte pen kan je wel meer schrijven.

Groeten van Annie en een hand van je
Arthur

Aan A. Roland Holst
Firenze 6 febr. 1927 6A Piazza Donatello

Beste Jany,

Het was prettig weer eens een brief van je te krijgen. Als je in het buitenland woont en de vriendschap alleen uit briefwisseling kan blijken, merk je langzamerhand dat je toch veel te weinig van je vrienden hoort. Alleen Rik schrijft trouw, die schijnt overal tijd voor te hebben. Ik geef toe dat ik ook geen voorbeeldige correspondent ben, dat ben ik ook nooit geweest behalve in vlagen. Dank je voor de twee boeken. ‘De Afspraak’ had ik toevallig weer gelezen in de uitgave van Stols (de laatste van die serie, want zij werden mij te duur) en ‘De Wilde Kim’ hadden wij ook al, maar niet met jou naam. Als je een ex. van de Enschedé uitgave overhoudt, herinner je dan dat het hier even goed bewaard wordt als bij een van de meisjes waar het anders terecht komt.

Hier is weinig nieuws. Annie houdt zich heel goed. De kinderen studeren vlijtig, hetgeen voor Kennie wel eens moeilijk is, omdat haar vriendinnetjes zoo dikwijls partijen geven waar gedanst wordt met echte studenten, en als je dan voor Plinius of Ilias zit moet je niet aan de tow-step denken. Onlangs heb ik zelf ook met haar gedanst: wat ga je daarvan zweten! En kan jij dat een heelen avond door, 's zomers nog wel? Jan Greshoff danste den heelen dag toen hij het vorig jaar hier was. Sjeu zoekt ander vermaak, hij gaat het liefst naar concerten, voornamelijk die van zijn meester.

Wij hebben het gewoonlijk stil en zien weinig menschen bij ons, een enkelen Italiaan of een Hollander die eens overkomt. Kan jij op je terugreis van Athene niet over Italië gaan? Wat doe je eigenlijk naar Athene? Daar gaan alleen archeologen en banqueroutiers heen. Of kom je in het voorjaar of zomer soms in Parijs? Wij hebben nl. - wel geen plan - maar den wensch dezen zomer weer een voetreisje te maken, Sjeu en ik, evenals het vorig jaar. Als het lukt hoop ik jou er te zien.

Ik ben benieuwd naar die gedichten van Jan Gr. waarvan je spreekt. Kwatrijnen? En is Jacques na zijn huwelijk weer aan het dichten geslagen? Van die gelegenheid, die gewoonlijk inspiratie geeft, moet hij gebruik maken. Je hebt zeker in een redactie vergadering gehoord van de ruzie die Scharten weer tegen Colenbrander geschopt heeft. Ik vond het een oogenblik naar voor hem dat er in De Gids nu geen plaats voor hem is, maar dat is niet noodig want hij schijnt makkelijk ergens anders terecht te kunnen. Intusschen vindt hij dat ik hem ‘in de wielen rijdt’. Wij zien hem weinig, hij aspireert meer naar de aristocratie.

Van de jongere dichters zou ik wel wat meer willen weten. Het vorig jaar las ik ‘Erts’, maar ik denk dat dat geen geslaagde staalkaart was, nogal middelmatig - behalve dan wat betreft de daarin vertegenwoordigde ouderen, jij en kornuiten. De naam ‘jongeren’ wijst aan dat er geen andere band is dan de leeftijden. Opmerkelijk dat er zoo weinig proza-schrijvers bij zijn en zoo veel critici - daarvan zijn er in Holland zooveel dat het mij verwondert dat zij nog geen vakvereeniging hebben.

Complimenten van Sjeu en of je hem uit Athene postzegels zendt. Dito van Annie om je ook voor haar te bedanken voor de boeken.

Van ons alle vier hartelijke groeten
met een hand van je

Arthur

Aan A. Roland Holst
Sestri Levante 5 juli (1940)

Beste Jany,

De gebeurtenissen zullen je verrast hebben, want in een brief van 7 mei schreef je dat je voor Holland geen erge dingen verwachtte en je verrassing zal, evenals bij ons, sindsdien door meer dan teleurstelling gevolgd zijn. Er is zooveel verloren dat wij er nog niet eens van spreken kunnen. Het is wel moeilijk, maar toch beter de gevoelsreacties alleen te ondergaan zonder ze te uiten, want wij zijn toch niet in staat dat goed te doen. Wij hier, ver van de kinderen en de vrienden, voelden sterker de eerste aandrift naar contact, de dwang om die te beheerschen was en is nog moeilijk te verduren, in de hulpeloosheid van niets te kunnen doen. Het verlies van de vrienden heeft ons diep aangegrepen. Wat er, behalve de vrienden, met het heengaan van Menno en Eddy verloren is, kan men nog niet beseffen, maar wie niet nu al ziet hoe groot de slag is voor onze letteren moet een verblinde zijn.

Hier in Sestri is het zoo rustig alsof er geen oorlog was, zelfs rustiger dan gewoonlijk want de visschers blijven binnen en hebben niets te doen dan hun booten te schilderen, dat er voor mij ondanks die rustigheid geen werk is, hoef ik je niet te zeggen, ik heb wel het een en ander gedaan, maar dat was alleen bezigheid zoo goed mogelijk, bij gebrek aan beter. - Wij hebben weinig berichten uit Holland gekregen, wel nu en dan van de kinderen, maar ongeregeld en met veel vertraging. En van hen hoorden wij dat het je goed gaat, ze waren bij je geweest. En zij ontvangen onze brieven ook ongeregeld, misschien raken er sommige weg. Wie weet hoe lang dit briefje er over doet voor het jou bereikt, maar zoodra het aankomt moet je hun laten weten dat je van ons gehoord hebt. En zeg aan Bep dat ik er nog niet toe heb kunnen komen haar te schrijven, ik hoop het toch gauw te doen. Je zal ons ook een groot genoegen doen als je ons iets van je wilt laten hooren.

Hartelijke groeten van ons beiden en een hand van je
Arthur

Aan A. Roland Holst
Sestri Levante 30 juli 1941

Beste Jany,

Je brief van mei niet alleen, ook je onderweg geschreven gedichten hebben al lang een woord dezerzijds uitgelokt, maar een reden waarom dat zoo lang uitbleef hoef ik jou, die dit misschien beter dan ik begrijp, niet te geven. Behalve mijn gestadige bezigheid, die mijn hand zooveel te doen geeft dat zij 's avonds graag rust van potlood en tikmachine, is er de geestelijke gesteldheid. Ik denk dat ik niet de eenige ben die zich voelt als een koopman met een boordevol pakhuis waarvoor hij wegens die vervelende blokkade geen export weet. Die opstapeling van geestelijke goederen zal wel een tijdsverschijnsel zijn. Jan van Nijlen wees mij laatst op den overvloed van jonge dichters, en hun vruchtbaarheid. Ik geloof dat het niet alleen de dichters zijn die in deze tijd, dat het geestenrijk zoo vol geladen is, meer dan ooit behoefte hebben aan expressie, maar zij zijn tenminste hierin bevoorrecht dat de drang hen drijft naar lichte poorten. Je spreekt over een waardevermindering van het optimisme, maar is dit geen vergissing? belooft juist die drang naar expressie, niet alleen in de poëzie, niet veel moois? De kracht waar hij uit voortkomt is nog altijd sterker dan iedere andere, en hoe meer hij ingedamd wordt hoe verder zal hij stroomen.

Ik heb den laatsten tijd veel gedichten gelezen, ook van Criterianen, en het is mij opgevallen dat ik daar zoo dikwijls het woord verbeten in tegenkom. Begrijp jij daar de reden van? Ik ben geneigd hierin de eenige worm te zien die zoo gauw mogelijk verwijderd moet worden. De nieuwere verzen in Onderweg hebben mij wel niet verrast, want hun toon was al aangekondigd in voorgaande verzen, maar zij hebben mij toch verblijd. De ridder is eindelijk uit zijn slot gereden en zijn lans blinkt. Vooral de In memoriams - en vooral de niet gedrukte - bewonder ik, en van de oudere die op bl. 46 en bl. 61. Ik ben optimist genoeg om er nog meer te verwachten, voor export kan je dan ook altijd bovenstaand adres onthouden.

Hartelijke groeten van beiden en een hand van je
Arthur

vervolg van pag. 22

Bibliografie

Gedichten

Hartslag. Maastricht 1939, Boosten en Stols.
Landwind. 's Gravenhage 1941, Stols.
Luchtalarm. Amsterdam 1943, De Bezige Bij.
Het Vaderland. Amsterdam 1946, De Bezige Bij.
Vriendschap voor een boom. Amsterdam 1954, De Bezige Bij.
Kijken naar de wolken. Amsterdam 1956, De Bezige Bij.
Verzen van een vader. Amsterdam 1960, De Bezige Bij.
Verzamelde gedichten. Amsterdam 1961, G.A. van Oorschot.
Moeders en Zonen. Amsterdam 1962, De Bezige Bij.
Het gebruik van een wandspiegel. Amsterdam 1968, De Bezige Bij.
Avond in een tuin. Amsterdam 1980, G.A. van Oorschot.

Verhalend Proza

Een slordig mens. Amsterdam 1951, De Bezige Bij. (Tweede druk 1952).
Een bijzonder mooi been. Amsterdam 1955, De Bezige Bij.
Alissa en Adriënne. Amsterdam 1957, De Bezige Bij. (Tweede druk, Amsterdam 1980, Querido).
Mens en engel. Amsterdam 1964, De Bezige Bij.
Cryptogram. Amsterdam 1968, G.A. van Oorschot.
Waarom ik geen Dante-specialist ben geworden. Amsterdam 1973, De Bezige Bij.
Lasterpraat. Amsterdam 1975, De Bezige Bij.

Kritisch Proza

De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben. Amsterdam 1955, De Bezige Bij.
Concurreren met de sterren. Amsterdam 1959, G.A. van Oorschot.

Bloemlezingen,

samengesteld door Adriaan Morriën

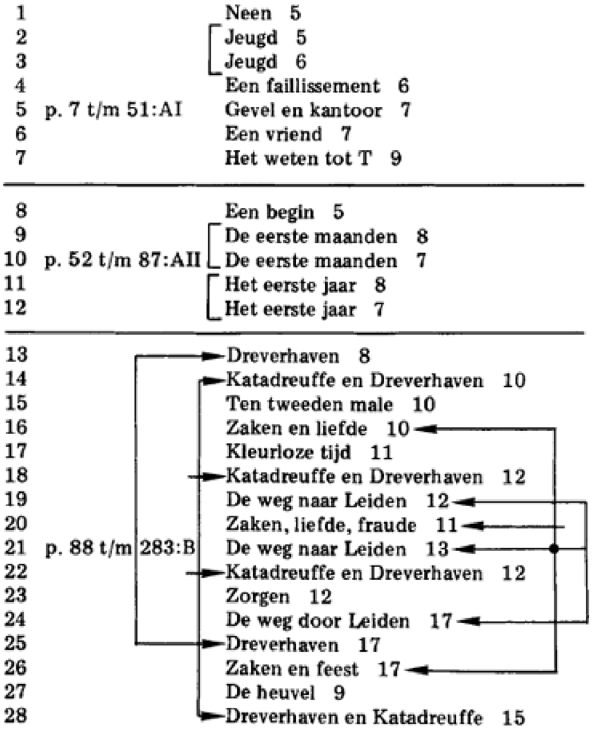
> Pierre Kemp. *Een bloemlezing uit zijn kleine liederen* door Adriaan Morriën, aangevuld met de bundel *Nog altijd meten zich begeerten met vaarwellen.* Amsterdam 1953, G.A. van Oorschot.

(Ook verzorgde hij bloemlezingen voor G.A. van Oorschot uit het dichtwerk van P.C. Boutens en A. van Collem)
Al schrijvend. Proza en poëzie van 1920 tot 1950. Amsterdam 1959, Querido. (Tweede, herziene druk, 1962; derde druk, 1964; vierde druk, 1966; vijfde druk, 1968; vijfde druk, 1968; zesde, herziene druk, 1971).
Beeldende poëzie. Leiden 1959, Stafleu. (8 delen: 1. Amsterdam 2. Nederland 3. Vlaanderen 4. De natuur 5. Het kind 6. De vrouw 7. De boer 8. De tijd)
Poëzie van nu. Bijeengebracht door Adriaan Morriën. Amsterdam 1974, De Bezige Bij.

Pim Lukkenaer
Karakter als zelfverminking
Wereld en tegenwereld in Bordewijks crisisroman

‘Hij moet afzonderlijke vaardigheden vormen om bruikbaar te worden, en het staat al bij voorbaat vast dat er in zijn wezen geen harmonie heerst, en dat die er ook niet zou mogen heersen, omdat hij, om zich op één manier bruikbaar te maken, heel de rest moet verwaarlozen’ (Goethe in *Wilhelm Meisters leerjaren*, vijfde boek, derde hoofdstuk, over de burger in tegenstelling tot de man van adel).

Inleiding


1 Neen 5
2 Jeugd 5
3 Jeugd 6
4 Een faillissement 6
5 p. 7 t/m 51:AI Gevel en kantoor 7
6 Een vriend 7
7 Het weten tot T 9
8 Een begin 5
9 De eerste maanden 8
10 p. 52 t/m 87:AII De eerste maanden 7
11 Het eerste jaar 8
12 Het eerste jaar 7
13 Dreverhaven 8
14 Katadreuffe en Dreverhaven 10
15 Ten tweeden male 10
16 Zaken en liefde 10
17 Kleurloze tijd 11
18 Katadreuffe en Dreverhaven 12
19 De weg naar Leiden 12
20 Zaken, liefde, fraude 11
21 p. 88 t/m 283:B De weg naar Leiden 13
22 Katadreuffe en Dreverhaven 12
23 Zorgen 12
24 De weg door Leiden 17
25 Dreverhaven 17
26 Zaken en feest 17
27 De heuvel 9
28 Dreverhaven en Katadreuffe 15

Wie Bordewijks roman *Karakter* (1938) leest en vervolgens de inhoudsopgave bekijkt, kan het opvallen dat de constructie van het boek aan de opsomming van hoofdstuktitels is af te lezen [zie bijgaand schema: de eerste zeven van de achtentwintig hoofdstukken beschrijven de jeugd van Katadreuffe tot hij na een faillissement als typist in dienst wordt genomen door zijn curator, advocaat de Gankelaar. In de volgende vijf hoofdstukken is het eerste jaar van zijn carrière op het advocatenkantoor weergegeven. Binnen deze twaalf hoofdstukken (AI en AII in het schema) dragen driemaal hoofdstukken paarsgewijs dezelfde titel. Samen beslaan deze delen ongeveer een derde van de roman. De omvang van de hoofdstukken is doorgaans korter dan in de overige tweederde. Samen lijken AI en AII een aanloop tot de rest. Identieke titelparen komen verderop niet voor, wel herhalingen op afstand en variaties. Zo luiden twee hoofdstuktitels, ver vaneen, *Dreverhaven.* Ze omsluiten een tweede, rondo-achtige herhaling: drie hoofdstukken heten (door twee groepjes van drie gescheiden) *Katadreuffe en Dreverhaven.* Buiten de ‘omarming’ door de beide *Drever-haven*-hoofdstukken wordt deze titel tenslotte omgekeerd tot *Dreverhaven en Katadreuffe* (het laatste hoofdstuk: in deze titel heeft de zoon het laatste woord!). Een derde herhaling vertoont eveneens een ontwikkeling:

tweemaal staat er *De weg naar Leiden*, de derde maal *De weg door Leiden.* De vierde herhaling varieert: *Zaken en liefde* wordt *Zaken, liefde, fraude*, en tenslotte, weer buiten Dreverhavens 'omarming': *Zaken en feest.*]

Zo'n voor Bordewijk typische, overdacht en bijna muzikaal aandoende uitwendige ordening richt extra de aandacht van de lezer op bepaalde hoofdstukken en figuren. Het is hieruit al duidelijk dat Dreverhaven en Katadreuffe de centrale personages in het boek zijn. Toch mogen anderen daarbij niet worden verwaarloosd. Zo wijst het dubbele begin (de hoofdstukken 1 en 8) op het belang van respectievelijk de *Neen*-zegster Joba Katadreuffe en het advocatenkantoor waar haar zoon gaat werken. En *Een vriend* (h. 6) is Jan Maan, wiens belang als contrafiguur binnen de fictieve wereld groot zal blijken: tegenover de maatschappelijke machten: geld, wet, advocaten, de deurwaarder, staan volk, communisme, cultuur, vriendschap, liefde. Die tweede, collectieve tegenstelling is niet minder wezenlijk dan die tussen vader Dreverhaven en moeder Katadreuffe. En ook het conflict vader-zoon wordt volgens mij pas adequaat gelezen, als tegelijk de individuele en de maatschappelijke aspecten ervan worden ingezien.

De volgorde van behandeling zal zijn: I De 'centrale' tegenstelling tussen Dreverhaven en Katadreuffe en de vraag, in hoeverre van een tegenstelling sprake is; II De relatie tussen de harde en de zachte krachten in het boek en de rol van Joba daar tussen in; en tenslotte III De sociale implicaties van deze constellatie van figuren.

I Keizerlijke banden

Waarom wordt in de eerste zin Jacob Willem Katadreuffe (het is ongeveer 1906, de handeling loopt door tot midden in de crisistijd) met de sectio caesaria, de keizersnede, ter wereld geholpen? Op p. 67 in het hoofdstuk *De eerste maanden* lezen we: 'Dit was schrift voor een caesar, en het was schrift van een deurwaarder'. Bij de eerste ontmoeting met zijn zoon spreekt Dreverhaven het woord. 'En?' uit 'met de stem van een caesar' (p. 95). Dat is in het dertiende hoofdstuk, het eerste met de titel *Dreverhaven.* Ook het 25ste heet weer *Dreverhaven.* Daar noemt de dokter Katadreuffe driemaal achtereen Antinoüs (p. 226-227). En Antinoüs was de geadopteerde en na zijn dood vergoddelijkte lieveling van de Romeinse keizer Hadrianus. De dokter heeft deze bijnaam bedacht op p. 206: 'Antinoüs, geen Apollo'. Apollo is de zonnegod, Antinoüs een pas na zijn dood vergoddelijkte 'gewone jongen'. Kan ook Katadreuffe een hogere status slechts bereiken 'door de dood heen'?

Op de al geciteerde p. 227 wordt de reden van de keizersnede aangegeven: 'een eigenaardige casus van contractie'. Moeder Joba had iets merkwaardigs in haar gestel. Ze wilde het kind van Dreverhaven binnenhouden, weigerde te bevallen. Dat heeft veel van een gevecht tegen het moederschap waartoe deze sterke jonge vrouw is overweldigd; van verweer tegen wat vrouwelijk is in haar natuur; van 'karakter', dat is: weigering de eigen natuur, het van de wil onafhankelijke, te aanvaarden. En toppunt van dwang is voor haar de God-keizerlijke Dreverhaven, die, zelfs waar hij voor haar capituleert, 'meer met betrekking tot zichzelf dan tot haar' bezwijkt. Joba en haar kind, deze twee Katadreuffes, voelen levenslang de afstoting van het gelijksoortige. Al het anderssoortige, van de vader afkomstige, lijkt zij te hebben geweigerd. Het valt onder haar 'Neen'. En de zoon heeft haar 'Karakter' (p. 98): 'Onwetend sprak hij de zelfde woorden als zijn moeder toen zij in de kraamzaal de hulp van derden afwees'. Dat hij met de weigering geld van De Gankelaar te lenen zichzelf wil 'kastijden voor zijn onverstand' werpt tegelijk licht op zijn moeders 'Neen'. Ook op p. 134 en 190 klinkt Katadreuffes 'Neen'. Zelfbestraffing voor onverstand. Het drietal vormt intussen een merkwaardige drieëenheid vol onderlinge afstoting, een echt Bordewijkiaanse constellatie (vergelijk de ouders Valcoog en hun vijf kinderen in 'Noorderlicht')'

Zoals de keizersnede het kind 'met kunst en vliegwerk' (p. 226) de wereld in bracht tegen de zin van de moeder in, zo weigert vader Dreverhaven het maatschappelijk te laten ademen: 'Bij God, zei hij ( ) ik zal hem wurgen, ik wurg hem voor negen tienden, en dat éne tiende dat ik hem laat, dat kleine beetje asem zal hem groot maken, hij zal groot worden, hij zal, bij God, groot worden!' En even verder tegen de moeder die andermaal nee heeft geantwoord op zijn huwelijksaanzoek (en hem tegelijk van haar blijvende liefde heeft verzekerd): 'En Joba, dat ene tiende, dat kleine beetje asem knijp ik hem misschien ook nog uit'. In de woorden: 'Die jongen van ons is er nog niet, let op mijn woorden, hij is er nog niet' geeft hij nog eens ten overvloede aan dat Jacob Katadreuffe hen verenigt, al ontbreekt de wettigheid aan hun verbintenis. Even later (p. 231) staat er weer over Dreverhaven: 'een Caesar in de goot, toch een caesar'.

Deze machtige van de onderwereld, deze 'Caesar van de goot', heeft 'de ziel van een wrek' met 'het ziektebeeld der onbevredigdheid', de verkwisting. In deze passage worden geld en seksualiteit met elkaar in verband gebracht. En met religie, nóg een sublimatie van het natuurlijk menselijke. Dreverhaven is als een Mozes die zelf het beloofde land niet zal bereiken: (p. 232) 'hij wilde vanaf de berg van zijn jaren het panorama zien van zijn rijkdom, dat beloofde land van de wrek ( ) enorme streken had zijn landhonger opgeëist, en ze droegen bitter weinig vrucht'. De woekerbank is

> zijn oogappel. Want die bank was zijn zege geweest op de trouweloosheid van een geldschieter, jaren geleden, die zich op het laatste moment had teruggetrokken. Een woede, eerst, op de hele wereld, had hij gekoeld in het telen van een zoon. Een zege, daarna, had hij bevochten op de ongunst, op de tegenslag, en ( ) zijn bank gesticht. En nu bloeide zijn oogappel niet meer, de justitie werd opmerkzaam.

(Notabene, Dreverhaven is deurwaarder, arm van de wet, en tegelijk, op juridisch doortrapte wijze, wetondermijner). Geconfronteerd met de mislukking van zijn ene wraakneming denkt hij over de andere: 'laat de laatste Dreverhaven een Katadreuffe zijn. En hij ziet Joba's en Katadreuffe's ogen voor zich. Woekerbank, oogappel, Joba, Jacob en weer: ogen. Voor haar ogen is hij, de 'kerel van graniet' (p. 7) bezweken, toen hij, achter in de dertig, 'na dagen van verkropte woede' over de geldschieter die zich had teruggetrokken zonder dat hij hem iets kon maken ('daarachter moest wel een advocaat steken') zijn zoon verwekte bij zijn zeventienjarige dienstbode Joba met haar 'gestel van ijzer'. IJzer en graniet, dat zijn de ouders van Jacob Katadreuffe. Van de moeder zal na de bevalling fysiek niets resten dan de kracht van de wil die uit haar ogen spreekt. Tijdens de baring verwelkt haar schoonheid in een uur 'gelijk een bloem in gifgas' (Als ze er, vlak na de eerste wereldoorlog, sociaal wat bovenop komt, is dat met het borduren van *bloem*harten, alsof zij haar eigen vroegere schoonheid heeft gered in de produkten van haar kunstvaardigheid!) De ogen van de moeder, de ogen die Dreverhaven lieten capituleren, heeft ook de zoon.

Een boek van macht, strijd, verweer. Lijnen lopen van geweld, wrok, wraak, naar seksualiteit, overweldiging, voortplanting. En de beeldentaal vertoont tegelijk maatschappelijk-agressieve en Freudiaanse trekken. Een voorbeeld.

Op 21-jarige leeftijd gaat Katadreuffe failliet. In het advocatenkantoor van zijn curator ontmoet hij, net nadat hij in gedachten afstand heeft genomen van zijn moeder en in een visioen tot het besef is gekomen dat hij hier, in het huis met de vijf zonnen, carrière wil maken, vader Dreverhaven met zijn 'sigaar, onwaarschijnlijk lang door een lange sigarenpijp, schuins ietwat omhoog. Het was of een slagschip één kanon dreigend hield gericht'. Dit beeld keert terug op p. 65: 'de sigaar in een mondhoek als een stuk geschut'. Deze man die, gerechtsdeurwaarder en misdadige woekeraar, zijn zoon moordend zal bevechten om hem te verheffen, voert de sigaar als symbool van vaderlijke én maatschappelijke machtswellust. Deze dubbele connotatie van de sigaar wordt versterkt in het tweede *Dreverhauen*-hoofdstuk: 'het vuurwapen van zijn sigaar schuins omhooggericht op een onzichtbaar doelwit' (p. 231). De sociale betekenis van het sigarenroken wordt duidelijk op p. 139, waar tijdens het Rotterdamse oproer de geschutlopen wegdraaien van deze dienaar der wet, daar de bedienende militairen, ingezet tegen de opstandige bevolking, zien dat hij is 'gelijk een fregat in volle zee'. Nee, 'Dat was geen oproerkraaier, die man had een lange sigaar schuins uit zijn mond naar boven, hij pafte machtig'.

De aanvallen van Dreverhaven op zijn zoon, die binnen de beknellende *Dreverhaven*-hoofdstukken niet zullen ophouden, beginnen zodra Katadreuffe tegenover zijn vriend Jan Maan heeft verklaard, advocaat te willen worden. Als wraak op de ongrijpbare advocaat, die hem als geldschieter in de steek liet, zal Dreverhaven in zijn zoon zelf tot advocaat metamorfoseren. De laatste Dreverhaven zal een advocaat Katadreuffe zijn. Daartoe zal het verzet van de vader tegen de opgang van zijn zoon tegelijk steun zijn: hij levert de voor het stijgen noodzakelijke kracht in tegengestelde richting.

Uit het duister van zijn onwettige verwekking bij de volkse Joba zal Katadreuffe klimmen naar het 'licht' van de wet. 'In het zwartst van de tijd' wordt hij geboren, lezen we in de eerste zin van het boek. Zijn einddoel is de okergele lantaarnkamer boven in het advocatenkantoor en een koperen naambordje, blinkend als de zon, op de voordeur ervan. Zelf zal hij kennis moeten absorberen tot hij van binnenuit licht zal uitstralen (dat gebeurt op p. 261, Stroomkoning ziet het al op p. 174 aankomen). Zonder het te beseffen wordt hij opgestoten door een vader die zelf enerzijds tot de nachtzijde behoort, het recht ondermijnt, maar anderzijds, als deurwaarder dus dienaar van de wet, met de hoogste regionen in verbinding staat (daarover onder III).

De contrastfiguur voor de dubbelzinnige zonnewereld heet niet voor niets Jan Maan. Onder II zal over hem geschreven worden. Want intussen is het wel de vraag geworden, een vraag die heel onze beoordeling van Bordewijks roman zal bepalen: aan welke kant stelt de anonieme, maar duidelijk aanwezige, verteller van het verhaal zich op. Aan de kant van wet, uitbuiting, woeker, onderwereld, carrièredrang? Of aan de kant van liefde, cultuur, volk, socialisme? Aan de kant van advocaten, Dreverhaven, Joba, Katadreuffe? Of aan de kant van Jan Maan, juffrouw te George en de Rotterdamse bevolking?

Een vader die zijn zoon naar het leven staat, die hem met zijn agressieve mannelijkheid wil vernietigen om hem in duurzame gestalte herboren te doen worden als één van vier zonnen (p. 275): minder nadrukkelijk dan in bijvoorbeeld *Rood paleis* of *Noorderlicht* karakteriseert Bordewijk de levensloop van zijn held met de beeldspraak van het alchemistisch proces. Maar toch, een even grote rol als in die andere romans speelt in *Karakter* het evenwicht, dat voor dat proces doel is, tussen tegengestelde krachten (yin/yang). En wel in *negatieve* zin: om 'hogerop' te komen, te klimmen naar de verheven wereld van de advocatuur, moet Katadreuffe van evenwicht afzien, als het ware zichzelf castreren, waardevolle delen van zijn persoonlijkheid wegsnijden. Om tot zon te worden moet hij de nacht en de maan achter zich laten, zich distantiëren van zijn moeder, van de liefde voor Lorna, zich harden. Alleen in de geest, als herinnering, zal het zachte hem vergund zijn. De beeldspraak laat hem op p. 268 niet zover van Dreverhaven uitkomen: 'de diamant van het onderhoud met Lorna te George borg hij weg, want wat de edelstenen van het zieleleven betreft is elk mens een vrek; hij bekijkt ze eenzaam in de bankkluis van zijn hart, bij het licht van zijn herinnering'. Wel is Katadreuffes niveau hoger, maar zijn streven heeft, evenmin als dat van zijn vader, tot bevrediging en vruchtbaarheid geleid.

Het ligt volgens mij voor de hand, dat de lezer een dergelijke zelfamputatie ten gunste van een hoogstens verheven schijnend doel (zie III) niet als een positieve ingreep zal beschouwen. Een stapje verder: Bordewijk zal in Katadreuffe bewust een negatieve held hebben geschapen, te vergelijken met De Bree in *Bint.* De eenzijdigheid van de Streber die zichzelf onnatuurlijk sterk heeft gemaakt, op tegennatuurlijke wijze sterk *is* gemaakt, leidt tegelijk tot onvruchtbaarheid als het nagestreefde 'absolute' wordt bereikt ('absoluut' is het stopwoord van Stroomkoning!).

Dreverhavens 'Freudiaanse' sigaar wordt een niet minder 'Freudiaans' mes op p. 104, aan het eind van h. 14, het eerste met de titel *Katadreuffe en Dreverhaven.* De scene met het mes is al voorbereid op p. 93, waar over Dreverhaven staat:

> In later jaren maakte een levensmoeheid zich van hem meester ( ) de levensmoeheid openbaart zich bij zwakke naturen in melancholie. Bij sterke in onverschilligheid. Zo hij. ( ) het mes in zijn rug, dat was iets dat hij mogelijk achtte, zonder dat hij enige voorzorgen nam. Hij voélde het aankomen, hij wist niet of hij het verlangde of niet, maar in elk geval, daarnaast, liet het hem diep onverschillig.

De deurwaarder heeft als eigenaar van de Maatschappij voor Volkscrediet via de louche advocaat Schuwagt voor de tweede maal het faillissement van zijn zoon aangevraagd, net nu deze er een beetje bovenop gaat komen. De zoon zoekt zijn vader op om hulp en treft hem in zijn kantoor aan, slapend in het volle licht van een hanglamp: 'Hij zat daar als het ware uitnodigend tot geweldpleging op zijn persoon.

Mes of kogel van een tot razernij gebrachte debiteur kon dit doel onmogelijk missen' (p. 102). Dreverhaven drijft zijn zoon tot een verbale uitbarsting van razernij door de opmerking 'Wat verbeeld je je wel, dat ik voor jou een uitzondering maak? Je bent een debiteur, als je niet betaalt heb ik je niet nodig' (p. 104). Terwijl Katadreuffe door deze woorden 'compleet tot razernij' is gebracht, vervolgt de verteller met:

> Meende de oude dat hij te ver ging? Dat het tot daden zou komen? Hij rommelde wat opzij in een lade, zijn handen waren verborgen bezig, er was een geklikklak van staal, dan keek hij op en hij sprak, maar hield de ene hand verborgen.

Zijn voorstel om hem geld te lenen doet de zoon inzien, dat zijn vader hem later des te beter wil kunnen 'worgen' (p. 105) en de oude reageert op zijn afwijzing met de woorden:

> Wanneer mijn voorstel je niet bevalt, alsjeblieft! Over het bureau, naar de jongen toe, schoof hij een groot geopend dolkmes. Zijn oog schitterde nu plotseling van nieuwsgierigheid. Katadreuffe nam het werktuiglijk, toen eensklaps begreep hij, en blind van razernij stiet hij het met zijn volle kracht in het tafelblad.

De scène wordt afgerond met de zin: 'Met een magistrale kalmte trok de vader het mes uit het hout. Het kon tegen een stoot, het was ongeschonden'.

F. Bordewijk. Foto: G.A. van der Chijs.

Hoe moeten we het mes in deze scène interpreteren? Er zijn verschillende mogelijkheden. In de eerste plaats is het, voor beide mannen, *werktuig van agressie.* De vader, eerst al passief wachtend op mes of kogel van willekeurig welke debiteur, lijkt vervolgens zijn zoon, door deze het eigen mes ter beschikking te stellen, tot vadermoord uit te dagen. Hij is nieuwsgierig wat deze zal doen, blijkt ook achteraf magistraal zijn kalmte te hebben bewaard.

Maar een tweede mogelijke betekenis: *symbool van macht.* De vader is de zoon de baas: hij toont de machteloosheid van diens woede en zijn eigen meerderheid aan door, nieuwsgierig, onverschillig met zijn leven spelend, de advocaat in spe die

Katadreuffe is tot moord, dat wil zeggen tot het afsnijden van alle eigen levensverwachtingen, aan te zetten.

Een derde mogelijke betekenis ligt in de Freudiaanse duiding van het mes als *fallus.* De vader, als Oidipous, betwist de zoon zijn mannelijke ontplooiing, zowel individueel als sociaal. De zoon kan slechts door het offer van zijn mannelijkheid, door zelfcastratie, in de hogere rechtswereld worden opgenomen. Voor Katadreuffe gaat deze zelfontmanning zo ver, dat hij (vergelijk het Goethe-citaat boven dit artikel) niet zijn gehele persoonlijkheid zal kunnen ontwikkelen. Zijn opgang naar de zonnewereld zal impliceren, dat hij van bevrediging van zijn liefdeverlangen afziet. De vader draagt nu zijn zoon het symbool van mannelijkheid over. Deze neemt het werktuiglijk aan, begrijpt, en stoot het in de tafel, dat wil zeggen wijst het agressief af. Hiermee heeft de vader de zoon getest: die is ter wille van de advocatuur, tevens het oogmerk van zijn vader, bereid de natuurlijke ontplooiing van zijn mannelijkheid te frustreren. Hij zal geen man van het mes zijn: zijn agressie sublimeren, materiële gewelddadigheid én gewoonmenselijk leven offeren aan de 'hogere' agressievormen: uitoefening van recht en wet. Deze interpretatie wordt bevestigd, als Katadreuffe zich al bijna onkwetsbaar heeft gemaakt voor zijn vaders intriges (p. 194)

> Dreverhaven bood hem zwijgend, spottend, buigend het heft van een open dolkmes ( ) de woede van de zoon was opeens vervlogen. Hij nam het mes tussen zijn twee vingers, als was hij er vies van. - Bah, zei hij, u altijd met uw kinderachtige kunsten. Aan zijn voeten zag hij een waterrooster. Tussen de wijde spijlen liet hij het mes vallen, het plompte in de modder en weg. Dreverhaven zijn ogen hadden even nieuwsgierig geblonken.

Dit is de wijze waarop Dreverhaven bereikt wat hij aan het eind van 'zijn' tweede hoofdstuk heeft gedacht: laat de laatste Dreverhaven een Katadreuffe zijn. Aan het slot verwisselen zij van plaats: de vader wordt 'jong' en 'Lacht' (p. 278). Hij heeft zijn zin: de zoon is op hoger niveau getransformeerd tot het stalen wapen dat zijn vader op lager niveau was: die 'bloedhond', die 'kerel als een beest' (p. 34), dat 'slagschip met één kanon' is gesublimeerd tot een zoon van wie de verteller zegt (p. 279): 'Zo hardde hij zich staalhard'. Inderdaad, Dreverhaven hééft meegewerkt, zoals hij op dezelfde pagina suggereert. En die eenheid van zoon en vader, die tegelijk onvruchtbaar is, ziet Katadreuffe op de laatste pagina ten volle in. Mét zichzelf heeft hij zijn vader geveld. Samen waren zij één boom. De zelf-ontmanning heeft hem weliswaar tot een andere Dreverhaven gemaakt, zoals zijn vader het wilde; maar tegelijk tot 'Katadreuffe, de láátste Dreverhaven': hij heeft de bijl aan 'het geslacht der Dreverhavens' gezet en de voortzetting van dat geslacht naar het spirituele gesublimeerd. 'Vier mensen waren in zijn leven en het was alles een droefheid'. Het kind dat krijt is niet van hem. Zijn vader heeft op alle terreinen gewonnen. En dat wordt *negatief* afgeschilderd.

Zijn relatie met de andere drie is naar hij hier inziet gestoord: in zijn leven heeft hij zijn vriendscap voor zijn tegenhanger Jan Man niet tot zijn recht laten komen; met Lorna te George heeft hij het niet verder gebracht dan een steriele 'geestelijke bruiloft'; met zijn moeder, die hij weldra aan de dood zal verliezen, had hij anders moeten omgaan.

II Ogen van macht

'Bijzondere ogen' (p. 7), 'sprekende ogen' en 'het donker oog' (p. 9), 'de felle ogen, ernstige, de rasblik' deelt Jacob met zijn moeder Joba: 'Het waren haar ogen, bruin, op zwart af'. Haar 'ogen als kolen' (p. 13) blijven ook als ze tijdens haar gevecht tegen de bevalling tot een ruïne veroudert, mannen bekoren. Ontzag roept ze, bewust, met die ogen op: 'Zij wist dat het lag aan haar ogen die zo konden onweren'. Gaat het haar wat beter door het borduren van haar vreemde bloemharten, dan blijkt dat werk haar geestelijk uit te putten: dan was 'het gegroefd gelaat ( ) overtrokken met een ongezonde, egale, fletse blos, de donkere ogen schitterden fascinerend'. Haar sterke geest, die Dreverhaven 'voor zichzelf' heeft laten capituleren en die hem sindsdien weerstaat, spreekt dus uit haar 'ogen als kolen' (tegelijk met zwarte steen en met vuur te associëren). Ook over haar zoon staat er (p. 19) 'de vurigheid van de blik'. Daarom, als hij voor het eerst zijn eigen gang gaat en mislukt, op p. 24: 'hun ogen onweerden boos tegen elkaar'.

Hier ook de veelzeggende zinnen: 'Hij had vaag gehoopt dat ze hem zou helpen' (p. 24) en 'Hij moest er zélf komen, zij had ook gemoeten' (p. 25). Zij is aan Dreverhaven gewaagd, al verbérgt zij haar gevoel alleen maar, terwijl de vader het niet hééft ('Bij de vrouw zat meer gevoel, daarvoor was zij vrouw, maar haar vorm was even hard' p. 22). Later blijkt ze haar leven lang te hebben gespaard om haar zoon iets te laten erven. Hier al staat, dat zij als volksvrouw zoiets doet voor het huwelijk van haar kind. Hij zal nooit trouwen.

Ogen van macht. Haar zoon gebruikt ze om de Oblomovachtige dandy De Gankelaar, zijn curator, te dwingen zich voor hem in te zetten, hem in dienst te nemen. Jan Maan heeft het vreemde van dit succes opgemerkt: 'Ik zou zo gezegd hebben dat je misschien overal een baantje kon krijgen dan behalve juist daar waar ze wisten dat je failliet was' (p. 41). Hij noemt het 'Een allemachtig brutale zet'. Katadreuffe beroept zich tegenover zijn vriend op een voorgevoel. Hoe heeft het zich afgespeeld? Geschokt door de eerste ontmoeting met Dreverhaven in de bediendenafdeling van het advocatenkantoor loopt hij 'in een droom' en heeft, hoewel aangeslagen door zijn voorgevoel en deze ontmoeting, zijn energie geenszins uitgeput: hij weet, 'met een ongelooflijke wilskracht alles in zich neer te leggen wat buiten verband stond tot het komend bezoek' (p. 43). Zijn curator, 'iemand die zich voor mensen interesseerde', herinnert zich 'de vurige ogen' van de moeder. 'Hij leek veel op de moeder, vooral in de blik'. Op de volgende pagina wordt deze bijna zwarte blik nader gekarakteriseerd als een koude vlam:

> Men zag hem onmiddellijk aan dat hij een andere eerzucht had dan te behagen. Maar het ontbrak het schone oog tevens aan warmte. Het straalde met een vurigheid die kuis bleef, maar het straalde niet warm. Zoals ook sneeuw wit kan stralen of rood gloeien, en men weet tevens, men *ziet* dat ze koud is

(p. 44). (Tegenstellingen als koud-warm, donker-licht; kleurenreeksen als zwart-rood-wit; sterrenbeelden als de leeuw, metalen als goud en zilver: het zijn allemaal gangbare elementen in de op het alchemistisch proces geïnspireerde beeldentaal, waarin Bordewijk de ontwikkelingen van zijn verhaalfiguren vaak verwoordt).

Deze vreemde blik weet Katadreuffe net zo goed te benutten als zijn moeder. Op p. 46 vraagt hij zijn curator niet met zoveel woorden om op dit kantoor te mogen werken: 'tegelijk keek hij De Gankelaar strak aan, of deze hem niettemin wilde begrijpen'. Als gefascineerd, tegen zijn ratio in - 'Hij zag zelf het dwaze in van die gedachtegang, en kon toch niet wachten' (p. 50) - zorgt hij dat zijn pupil wordt aangenomen.

Joba is niet alleen een van de sterren in de constellatie met Dreverhaven en Katadreuffe, tegelijk vertegenwoordigt zij daarin zoals gezegd het gevoeliger vrouwelijk element. Haar 'gesublimeerde moederlijkheid' (p. 82) kan beter tot uiting komen bij Jan Maan, tegenover wie ze niet gehinderd wordt door 'het irritante van het bloed', dat zij en haar zoon voortdurend ondervinden. Jan Maan, die zelf met zijn natuurlijke ouders overhoop ligt, bezigt zelf tegenover Joba de aanspreektitel 'moeder'. Zij is tegenover haar commensaal zowel meegaand als autoritair. Dit laatste, als ze hem ronduit verbiedt, tijdens het Rotterdamse oproer zijn kameraden van de CPH daadwerkelijk te gaan steunen. Opstandig praten, dat mag van haar, en ook heeft ze er niets tegen als hij zijn arbeidersvrienden thuis ontvangt.

Jan Maan is arbeider en communist. Daarmee heeft Bordewijk in zijn roman, waarin wet, maatschappelijke macht en brute onderdrukking schril wordt getekend, een tegenwereld opgenomen. En Katadreuffe, hoezeer ook op weg van man tot heer, van volk tot elite op te stijgen, verloochent tot de laatste pagina's zijn vriendschap voor zijn enige vriend niet.

Welk beeld van het Nederlandse en internationale communisme van de jaren twintig en dertig komt uit *Karakter* naar voren? Het lijkt me van belang dit aan de hand van citaten na te gaan. In de eerste plaats moeten we vaststellen, dat Jan Maan als vertegenwoordiger van de CPH sympathiek wordt afgeschilderd, al staan in het boek nogal eens raillerende opmerkingen over hem uit de mond van zijn vriend, die nu eenmaal op weg is naar de top. Verschillende malen wordt overigens meegedeeld, door de verteller, dat Katadreuffe door Jan Maan sociaal gevoel is bijgebracht.

De relatie van de vrienden en 'hun' moeder tot het communisme vinden we allereerst op p. 37:

> Toen Jan Maan aan tafel begon te praten over Lenin-Oeljanof werd juffrouw Katadreuffe niet boos. Ze begreep alleen niet dat iemand meteen zo goedige aard zich aangetrokken voelde tot zulk een janhagelpartij. Maar later dacht ze weer anders. En eens zei ze het hardop: zelf voelde ze voor politiek niets, maar iedere partij moest wel iets goeds hebben, anders kon ze zich onmogelijk handhaven, het lag niet in de aard van de mensen om georganiseerd en openlijk alleen maar voortdurend kwaad te willen. Daarbij had ze vooral Jan Maan zelf voor ogen, die meer en meer overtuigd communist werd en toch een beste kerel bleef. Maar zijn theorieën hadden bij haar geen succes. De jonge Katadreuffe was in wezen een opstandige, hem moest de communistische staatsleer dus wel aantrekken. Hij had er ook het type voor, in de goede zin genomen, hij had op het podium de drager kunnen zijn van een veredeld communisme, - maar hij was te verstandelijk, te berekenend om zich aan zijn diepste gevoelens over te geven. Hij kon geen staatkunde losmaken van zijn persoonlijk geval, zijn eerzucht zou zich nog met een partijschap hebben verdragen, maar niet zijn materialisme. De leer van Lenin opende voor hem geen toekomst.

Samen bezoeken hij en Jan Maan vaak vergaderingen: 'Een goed spreker kon hem voor een ogenblik meeslepen, maar als dan weer een of ander schooierig ventje optrad om in brabbeltaal te raaskallen over zijn enig geloof, voelde hij weer dat het toch niet het ware was, voor hém'. Jan Maan 'wist eigenlijk schandelijk weinig, en dat nogal voor een communist', (in de mond van de kennisbeluste Katadreuffe een compliment voor de andere communisten!)

Op p. 133 staat: 'Jan Maan ( ) raakte bezield door de wezenlijke idee van het communisme'. Hij zet er zijn baan voor op het spel. 'Katadreuffe merkte dat zijn vriend toch niet een zo zachte, vriendelijke aard had', maar 'Lenin kwam ( ) niet te staan tussen de vrienden, Katadreuffe zelf was daarvoor te trouw, ook begon hij in deze tijd nogmaals voor de beginselen van de ander te voelen.' Op p. 196, weer over Jan Maan: 'Het communisme beeldde zich in hem met steeds meer duidelijkheid uit. Hij kon over geld niet meer horen spreken, want dan zag hij dadelijk een gehate kapitalist' ... 'Ook zei hij de laatste tijd vaak bourgeois, haast evenveel als hij Jacob zei'. Dat zal op p. 214 tot een heftige, maar niet tot een breuk leidende, woordenwisseling tussen de vrienden leiden.

Eerder al, op p. 137, laat een deel van de Rotterdamse bevolking, aldus de verteller, 'zich onverklaarbaar aanblazen door een communistische wind, nog wel om een politieke gebeurtenis in het buitenland'. Het oproer wordt door politie en vervolgens leger met machinegeweren onderdrukt. Dreverhaven, deurwaarder 'in naam der wet' zet, met de tweede van de drie weerzinwekkende ontruimingen die in de roman worden beschreven, de kroon op dit onderdrukkend geweld. Onmiddellijk volgend op deze scène (p. 145) wordt een bezoek van Jan Maan, Katadreuffe en moeder Joba aan Sowjetfilms beschreven. Dit en het latere op de pagina's 248 en 249 leveren interessant materiaal:

> Jan Maan was in één verrukking ( ) en ook Katadreuffe voelde zich opgezweept, maar hij bedwong zich reeds, een communist zou hij nooit worden, het was na afloop steeds weer de Nederlandse werkelijkheid die hem met koele hand in het spoor der gematigdheid bracht.

Joba vindt de films mooi, maar haar hindert het, opeens van achter het doek de een of andere mannen- of vrouwenstem een preek te horen houden over de communistische idealen: 'Ze zei, en wist nauwelijks hoe fataal juist ze de situatie overzag: Die Russen zijn net grote kinderen' ('en wist' t/m 'overzag': opmerking van de verteller, standpunt van de auteur?). Jan Maan is beledigd door dat 'kinderen'. Als hij expres 'de bloedigste gebeurtenissen uit de communistische beweging' ophaalt, reageert Joba: 'Kinderen moet je niet met gevaarlijke dingen laten spelen'.

> Op p. 248 ziet het drietal films van Eisenstein:
> Katadreuffe, rondkijkend, verwonderde zich dat deze communisten in doorsnee toch zo echt fatsoenlijke Nederlanders bleven. Het schuim lag in hun abjecte perodieken en in enkele ongure individuen. Maar 'zij' had tenslotte gelijk, er moest in het beginsel iets goeds zitten, anders hield het geen stand - alleen het was niets voor hem.

Meegesleept door de films oppert Katadreuffe, 'die nog iets op het communisme wou afdingen, zij het slechts in zijn historische wording', dat de Russen gelukkig de wreedheden blijkbaar te boven zijn.

Al met al een beeld, genuanceerder dan we het van Bordewijk, die vaak de groteske zwart-wit tekening niet schuwt, misschien hadden verwacht. Maar ik ben dan ook van mening, dat 'het volk' in deze roman een positief tegenbeeld moet leveren voor het meedogenloos mechanisme van de 'rechtstaat' en zijn harde handen. En in zijn niet-vulgaire, menselijke vorm, als machtige culturele beweging ook, krijgt de leer die dit volk de macht wil geven bij Bordewijk opvallend veel krediet.

De tot een geestelijke bruiloft gesublimeerde liefde voor Lorna van de zich individueel en sociaal hardende Katadreuffe is minder uitgewerkt dan zijn vriendschap met Jan Maan, die naast zijn eigen persoon zijn klasse en de partij van die klasse vertegenwoordigt. In de liefdesrelatie wordt het moment suprême van vereniging en scheiding tegelijk weergegeven op p. 203:

> Niet het visioen van de zes zonnen, maar *dit* werd het machtigste moment van zijn leven. Want hij voelde zeer duidelijk, fysiek - telkens was het er even en telkens weer weg - een stroom tussen hen heen en weer gaan, ter hoogte van zijn borst voelde hij dat trillen. Maar er was ook een wand van staal, hij zag haar door de wand heen, verloren, hij voelde alleen het contact van de stroom.

Wel verdient het aandacht, dat zijn geliefde beslist niet los staat van zijn zakelijke opgang. Lorna te George is Stroomkonings privésecretaresse, verbonden met de hoogste regionen van de macht, op de hoogte van de geheimste zaken van het advocatenkantoor. Dat brengt ons naar het laatste onderdeel van dit betoog: de verhouding tussen hoog en laag.

III Het centrum van de macht

De gouden glinsterwereld waar Katadreuffe naar opstijgt krijgt in de loop van de roman in de ogen van de lezer merkwaardige trekjes. Hoe schoon zijn Stroomkonings handen eigenlijk wel?

Om dat te beoordelen is het nuttig, zijn relatie met de onmenselijke deurwaarder Dreverhaven door het boek heen te volgen. Beiden hebben te maken met de wet, ieder op zijn manier - de harde, de zachte, de ideële, de materiële - en vertegenwoordigen de maatschappelijke orde. Is het volk vol eerbiedig ontzag voor de heren van het recht, het vréést de man, die dat recht zijn sterke arm leent, de deurwaarder: 'de wet is voor het volk iets heiligs, wie geen God en geen ouders vreest, vreest altijd nog de wet. De wet in haar volle onmenselijke strengheid was één met Dreverhaven' (p. 26). De praktijken van deze figuur, man der wet en vleesgeworden onderwereld in één, zijn in het voorgaande genoeg aan de orde geweest. Nu Stroomkoning.

Al in diens uiterlijk is er merkwaardigerwijs overeenkomst met Dreverhaven. Hij is (p. 59) een 'oude leeuw met opstaande manen' ... 'de ogen van beril altijd klein, als bij een roofdier geknepen, de stem met een zacht, ver en toch machtig gegrom. Dreverhaven is 'een bloedhond ( ) een kerel als een beest (p. 34), hij 'had de slaap der roofdieren' (p. 94), hij denkt over zichzelf als 'de leeuw in zijn hol' (p. 143).

Twéé leeuwen, twéé roofdieren. En hun band? 'Dreverhaven was al sinds jaren de deurwaarder van het kantoor ( ) een scheepsbeslag had een onverbrekelijke band tussen hen gelegd' (p. 65). Nadat dit incident is verteld, volgt: 'In later jaren deden zij ook wel zaken samen die bij Stroomkoning over de grote kas moesten lopen, of, nog geheimzinniger, over zijn privéboekhouding die hij thuis hield'... 'Stroomkoning bewaarde daarbij niet voldoende afstand' ... 'Zo deden zij samen zaken, dikwijls buiten de eigenlijke praktijk, zuiver gokzaken, waarbij zij veel wonnen en veel verloren. Ook beviel hem Dreverhavens gemis aan scrupules, hij was zelf weinig scrupuleus' (p. 70-71).

Een duidelijk beeld van de soort transacties krijgen we op p. 89. Het betreft profiteren van de voedselschaarste in de eerste wereldoorlog. Niet de advocaat, de 'hogere', heeft bij deze onfrisse zaken het heft in handen, Stroomkoning loopt blind aan de leiband van Dreverhaven:

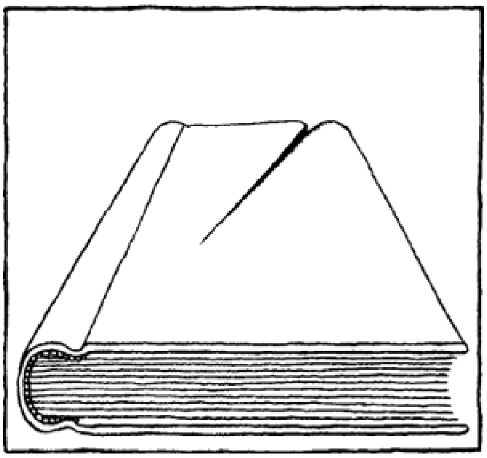
> In de oorlog had hij samen met Stroomkoning transacties gedaan in koopmansgoederen. Hij was de man die de tips gaf, Stroomkoning had groot vertrouwen en liep aan de lijn. Ze hadden zwaar gewonnen in de suiker, maar alles weer verloren, en nog meer, in de melasse. De zwaarste klap hadden ze gekregen bij hun deelname in de groentenzouterij, toen - zoals het heette - de vrede uitbrak, maar voordien hadden ze met groenten zouten ook schuw verdiend.

Later wordt dit samengevat als 'Dreverhaven, de man die hem had groot gemaakt, gelijk hij op zijn beurt was groot geworden door hem, Stroomkoning' (p. 170).

Niemand zal hierna erg verrast kunnen zijn door Stroomkonings opmerking tegen Katadreuffe: 'Naar je toerekenen kan je nog niet. En toch wil je advocaat worden?'

Door gokken, speculeren, naar zich toerekenen is deze 'zon', Katadreuffes absolute ideaal en zijn vaders diefjesmaat, groot geworden. Zo ziet de maatschappij waarin Bordewijk zijn held diens 'leerjaren' laat doormaken er uit. Aan het eind van de roman begint hij de reis om zichzelf tot heer onder heren te maken. Dat worden dan zijn 'Wanderjahre'. Hoe ironisch Goethe zijn Wilhelm Meister ook benadert, naar de maatschappelijke jungle die Bordewijk hier méér dan suggereert laat hĳ̃ zijn hoofdfiguur niet op weg gaan. Voor Goetheaans optimisme is in de crisis van de jaren '30 kennelijk geen rujmte meer.

Leiden, februari 1982



Harry Scholten
Over de strekking van de roman 'Bint' van F. Bordewijk

Bint van F. Bordewijk (1884-1965) is al bijna een halve eeuw een populair boek. Ongetwijfeld mede doordat zijn lokatie de onderwijswereld is en door zijn kortheid, maar zeker ook omdat het door zijn thematiek en kwaliteit fascineert, heeft het al decennia een vaste plaats op literatuurlijsten van studenten en scholieren. Leerlingen verwelken en leraren vergaan, maar *Bint* van Bordewijk blijft altijd bestaan.

Het is ook een druk besproken boek, zowel in de contemporaine kritiek als in die van latere jaren. Een intrigerend probleem, zowel in de jaren dertig als nu, blijkt de vraag naar de strekking van de roman te wezen. Over die kwestie gaat dit artikel, waarbij als uitgangspunt dienen enkele visies op het boek zoals die direct na verschijnen en recentelijk zijn geformuleerd.

Bordewijk heeft *Bint* voor het eerst gepubliceerd in 1934, in verschillende afleveringen der tiende jaargang van het tijdschrift De Gemeenschap. Nog in hetzelfde jaar verscheen het verhaal in boekvorm bij de gelijknamige uitgeverij, De Gemeenschap, te Utrecht. In 1937 volgde aldaar een tweede druk en na de oorlog werd deze korte roman regelmatig herdrukt, niet afzonderlijk maar in één band met *Blokken* en *Knorrende beesten*, eveneens romans van klein kaliber, waarvan de eerste publikatie bij De Gemeenschap aan die van *Bint* was voorafgegaan, in 1931 resp. 1933.

Van verschijnen in eerder genoemd tijdschrift tot de latere edities heeft de tekst, op de omspelling na, geen opvallende wijzigingen ondergaan. Wel is een stukje 'voorgeschiedenis' vermeldenswaard. In een, in 1949 gepubliceerde, brief van 26 maart 1946 aan Victor E. van Vriesland schrijft Bordewijk over de totstandkoming van *Bint*:

> Ik heb daarin brokstukken verwerkt van een fantastische vertelling die niet gepubliceerd werd en den titel had: De zieke leeraar en de spiritusvereeniging. In Den Haag deed jaren geleden een hardnekkig gerucht de ronde dat een vereeniging van brandspiritusdrinkers nachtelijke bijeenkomsten hield in het Bosch. De school van Bint (maar met een heel anderen directeur) en de jongens van de 'hel'-klasse met hun namen, alsook een enkele leeraar komen daar in voor.[1.]

Het boekje kreeg bij verschijnen een zeer gemengde ontvangst. Naast positieve, o.m. van Ter Braak en Vestdijk, waren er ook uiterst negatieve reacties, bijvoorbeeld van Garmt Stuiveling, Dirk Coster en A.M. de Jong. In de positief waarderende kritiek valt op, dat aandacht voor de inhoudelijke betekenis van het werk gekombineerd wordt met de benadrukking van Bordewijks niet realistisch-schilderende maar fantastisch-evocerende stijl. Zo schrijft Ter Braak: 'Het gehele boek heeft de toon van een uitmuntende groteske, die zeer diep peilt en volstrekt niet afgedaan kan worden met het constateren van het element overdrijving, dat in iedere groteske nu eenmaal onvermijdelijk steekt.'[2.] De negatieve beoordeling daarentegen spitst zich toe op de in deze roman beluisterde boodschap, het onderwijskundige - dan wel het politiek-maatschappelijk aspekt. Zo schrijft Stuiveling:

> Rond zijn voorlaatste uitgave, *Bint* - een blijkens een interview serieus bedoelde aanprijzing van een barbaars en meedogenloos soort opvoederij - is enig rumoer gerezen in onderwijskringen. Ten onrechte naar ik meen:

> want al zijn de literair-stilistische kwaliteiten niet zonder belang, met de pedagogisch - wijsgerige is dat wèl het geval. Uit opvoedkundig oogpunt, ook tegenover den schrijver, is doodzwijgen van de inhoud de enig verantwoorde houding.[3.]

Dirk Costers bespreking van het boek, in De Stem[4.], heet 'Bint, of de kroning der schoften' en die titel laat aan de diskwalificerende teneur van deze recensie weinig te raden over. Coster is zeer kwaad, om de inhoud van de roman die hij 'even weerzinwekkend als giftig' noemt, om de literaire kritiek die het boek aanprijst, op de katholieken van De Gemeenschap die het uitgaven, op Bordewijk zelf ook, wiens opvattingen over onderwijs, opvoeding en maatschappij-inrichting geheel worden gelijk gesteld aan die van de personages Bint en diens steeds sterker met his masters voice sprekende volgeling De Bree. Het lijkt slechts aan Costers onverwoestbaar humanistisch optimisme te danken dat aan het einde van zijn woedende tirades nog enige hoop gloort voor de Nederlandse samenleving:

> Wil de Heer Bordewijk de schoft ten troon heffen, ten koste van den normalen mensch, wil hij de sluwe sluipmoord op zwakkeren, het 'over lijken gaan', een prachtige geste vinden, wil hij kruipen voor dom en bruut geweld, wil hij ons vaderlandsche en historische verleden bezoedelen door er ideeën over te luchten, die zelfs in het brein van een polderjongen niet zouden opkomen, wil hij over moderne techniek, over opvoedkunde gedachten luchten waar elke technicus, elke vakman smakelijk om lacht, - dat zou alles nog verdragelijk zijn, er zijn meer slecht gedachte en geschreven boekjes op de wereld, - en ach, wat komt er niet allemaal op in het hoofd van een intellectueel die stikvol angsten en zenuwkwaaltjes zit, hoe droomt hij niet van de sterke man die geen kwaal en angsten kent (...) Maar dat dan deze onsmakelijke lef-droom in ons tot nogtoe gezonde Holland unaniem geprezen en deftig beschouwd wordt, dat leden uit 'de bloemenklas' in casu de Katholieken het uitgeven, dat de rest van de 'bloemenklas' dit toejuicht en prachtig vindt, dit bewijst dat ook in ons land de hysterie en de intellectueele verdomming reeds ver gevorderd is. Zouden wij dan toch dichter bij het 3de Nederlandsche rijk zijn, dan we denken? Neen, goddank, het krantenvullende, complexenverwerkende literatendom is nog lang het eenvoudige en gezonde Nederlandsche volk niet, volk der arbeiders, der ingenieurs, der leraren, der doctoren, allen die hun werk doen in een door geen reclame bezoedelde toewijding en spanning. De bloemenklas is nog sterk, contra de kleine en door den Heer Bordewijk verheerlijkte kern van ploerten en aberraten.

De uitvoerigheid, de heftigheid, maar vooral ook de suggestie van affiniteit tussen boek en nazisme en de neiging daarbij om opvattingen en gedragingen van de personages Bint en De Bree aan Bordewijk zelf toe te schrijven, brachten de auteur er toe op de kritiek van Coster en De Jong te reageren. Hij deed dat in het blad waarin hij *Bint* had voor-gepubliceerd, in De Gemeenschap van december 1935[5.].
Het stuk van Bordewijk zet enigszins raillerend-ironisch in, maar gaat, overigens met handhaving van die toon, vrij snel over tot uiteenzetting van eigen 'bedoelingen' met het boek, de voorstellingswijze ervan en de verhouding daarbij tussen auteur en personages:

> Mijn *boek Bint, roman van een zender* is in wezen de roman van een met blindheid geslagen auteur, en had dus 'Blind' moeten heeten. Te laat zijn mijn oogen geopend door D. Coster ('Bint, of de kroning der schoften', in De Stem van juli), en door A.M. de Jong (radiorede voor de V.A.R.A. van 12 October). Ik kan mijn daad niet meer ongedaan maken, - laat ik althans mogen doen blijken van mijn berouw. Bint heeft zich twee kapitale vijanden gemaakt, - laat ik alsnog die vijanden mogen begroeten als mijn vrienden.
>
> Daar denken we in enkele sobere, sprekende lijnen een man te hebben gegeven van weinig woorden en veel daden, een vijand van slapheid in opvoeding en slordigheid in taal. Hij herinnerde zich het verleden van zijn volk. Er was een periode geweest die hem machtig boeide. De essentie daarvan riep hij op in zijn kleine schoolgemeenschap. Hij werd een paladijn van de tucht van den geest, van de tucht van de taal. Maar in de tuchtiging van zijn medemensch ging hij te ver, aan zijn beginsel bracht hij al te gereed de offerande van een menschenleven. Toen lichtte het geweten dezen ruiter uit den stijgbeugel van zijn beginsel. Afgeworpen klom hij niet meer te paard, hij verdween uit de arena.
> Daar denken we een sterke persoonlijkheid te hebben geteekend, een echten 'kerel'. Maar een kerel met den bijnawaanzin van het fanatisme, met de hypertrofie van het groote die neigt naar het monstrueuse. En dan doet deze robot van staal tot zijn eigen bevreemding de ontdekking van zijn geweten. In hem is de Icarustragiek. Hij gaat niet, hij valt. Anderen, bedachtzameren, niet zoo snel en zoo loodrecht stijgend, - volgelingen zouden wellicht kunnen slagen. In Bint het oude conflict van fantasie en werkelijkheid.
> Zoo dacht ik, maar Coster en de Jong hebben me wel anders geleerd. Er moet door dit boek iets van de N.S.B. loopen. Ik ben nu fascist, zooals ik communist was in den *roman Blokken.*

Op deze beginalinea's volgt in Bordewijks beschouwing met name nog aandacht voor de wijze waarop en de gezichtspunten vanwaaruit in het boek de school van Bint en haar bevolking is getekend.

Wanneer Coster en De Jong 'struikelen' over een aantal leerlingen van de klas die 'De Hel' wordt genoemd, niet alleen over hun namen maar ook over hun monsterlijk voorkomen, merkt Bordewijk op:

> Misschien kon ik me verontschuldigen met erop te wijzen, dat de jongens bezien zijn door het oog van een leeraar die, van nature fantastisch en romantisch, en bovendien door zijn directeur voorbereid op de gevaarlijke individuen van zijn klas, dat oog niet volkomen kan accomodeeren aan

> de werkelijkheid als hij, zwaar van wil die klas in de moeilijkste omstandigheden er ònder te krijgen, bij zijn eerste contact alles te sterk vergroot ziet.

En aan het adres van De Jong, die in H.B.S.-directeur Bint de man lijkt te zien door wie de auteur zijn eigen gedachten propageert, laat Bordewijk bits en sarcastisch weten:

> Bint, Bordewijk en de Bree, zegt de Jong. En vereenzelvigt den auteur met zijn twee hoofdpersonen, met beide tegelijk nog wel. Natuurlijk, dat is zijn goed recht. Men is tenslotte zijn boek, men is al de figuren van zijn boek. De martelgang van Kromme Lindert is een autobiografie.

Ik heb deze slagwisseling tussen Bordewijk en zijn opponenten Coster en De Jong vooral gememoreerd om zijn representatief karakter. De vraag of de roman *Bint* een pleitbezorging inhoudt voor een totalitaire ideologie van fascistoïde snit - of die nou de microwereld van een school betreft dan wel de gehele maatschappij - óf dat het boek juist de ondergang van zo'n opvatting wil tonen bij overschrijding van ‘de menselijke maat’, wordt bijna vijftig jaar na dato nog altijd gesteld. En binnen deze vraagstelling naar de strekking van de roman is er in recente beschouwing over Bordewijks werk nog een specifieke kwestie aan de orde gekomen: doet er zich in het oeuvre van deze auteur geen discrepantie voor tussen de voorzittende bedoeling van de schrijver en de realisering van zijn intenties in het boek? Een onlangs gepubliceerd zeer lezenswaardig artikel over de roman *Karakter*, van Helbertijn Schmitz-Küller,[6.] eindigt met de volgende alinea's:

> Het tot in zijn uiterste consequenties doorgevoerde systeem van tucht op de school van directeur Bint voert tot diens ondergang. Bint verlaat de school omdat hij de zelfmoord van een leerling, direct slachtoffer van zijn systeem, niet kan verwerken. Maar van deze ondergang krijgt de lezer niets te zien. Bint blijkt eenvoudig verdwenen te zijn zonder opgaaf van redenen. De Bree, de eigenlijke hoofdpersoon, zet Bints bewind voort. *Bint* is de roman van de tucht en niet van de ondergang van die tucht. Zo is *Karakter*, ondanks slot, motto en later uiteengezette bedoelingen van Bordewijk, de roman van zelfzucht en macht en niet van de ondergang ervan.
> Tucht, zelftucht, macht. Niet in het minst in de jaren dertig geladen begrippen. Het lijkt erop dat Bordewijk zich zeer bewust was van de gevaarlijke kanten ervan en er daarom in zijn romans op uit was ze tot de ‘ondergang’ te laten leiden. De bewondering waarmee hij ze echter beschrijft en de geringe overtuigingskracht die de bedoelde ondergang krijgt, vormen een intrigerende contradictie.

Zowel met de opvatting van Coster, De Jong, e.a. over een strekking van ‘totalitaire tucht’ die de roman *Bint* zou hebben, als met die van Helbertijn Schmitz-Küller, waarin een contrast wordt geformuleerd tussen de auteurs - intentie en die welke het boek realiseert, ben ik het geheel oneens en het vervolg van dit artikel is bedoeld om te zeggen waarom, om mijn afwijkende mening nader te verantwoorden.

In het bovenstaande kwam Bordewijk natuurlijk niet aan het woord om zijn reactie op de opponenten Coster en De Jong als ‘afdoende’ voor de hele kwestie te laten gelden. Een uiteenzetting van de schrijver over zijn bedoelingen met en interpretatie van een boek is interessant en van belang, maar kan niet dienen als uitsluitsel over datgene wat het boek te bieden heeft. Maar er is één element in Bordewijks betoog dat van principiële betekenis is en waarin hij een onbetwistbare overwinning op zijn tegenstanders behaalt: wanneer hij er op wijst dat de aanvankelijke portrettering van de leerlingen uit 'de hel' als 'onmenselijk' plaats vindt vanuit het oog van De Bree, die 'bij zijn eerste contact alles te sterk vergroot ziet'; en als hij er in algemene zin bezwaar tegen maakt wanneer auteur/vertellervisie en die van personages verward of vereenzelvigd worden.

Van welk wezenlijk belang het onderscheid in gezichtspunt van auteur, verteller en personages is met betrekking tot de 'visie' die uit *Bint* spreekt, wordt vanaf de eerste pagina duidelijk.

De roman zet in met deze alinea:

> De Bree zijn denken was hoekig en nors. De lucht lag laag morsig roetig. Novemberochtend. De wind danste lomp om de hoeken. De boerse reuzin viel over hem met de volle vracht van natte kleren. De Bree kampte even. Dit was een voorpostgevecht. Hij wist ongeveer waar hij heen ging. Hij had er van gehoord.

In de eerste zin is er een verteller aan het woord die de lezer iets meedeelt over een zekere De Bree. Maar de vergelijking waarin de om de hoek dansende wind als een vracht natte kleren van een boerse reuzin wordt aangeduid, lijkt, als een fysieke gewaarwording van De Bree, ook *vanuit* De Bree te worden gepresenteerd. En als dan op de mededeling van de verteller ‘De Bree kampte even’ volgt: ‘Dit was een voorpostgevecht’, dan is in elk geval deze taxatie van de ongure weersomstandigheden er een van en vanuit De Bree. De vierde alinea, nog op de eerste bladzijde, luidt aldus:

> Hij belde galmend, hij had nog geen sleutel. In de stroeve hal was geen warmte. De trap omhoog lag stijf gestrekt, met dubbele houten armzwaai naar hoger. Een schepsel was daar, zwart, doodsbleek, dat toefde, keek en bij de bocht verdween.

Ik citeer deze passage omdat het daarin optredende ‘schepsel’ door het hele boek heen blijft spoken, en dan met name ook in het hoofd van De Bree. Op zijn tweede dag op de school verkent deze beginnende leraar het schoolgebouw en dan staat er dit (hoofdstuk ‘De strafdag’):

> De Bree ging voort. Hij keek in lokalen. Hij ging nog hoger. De wereld was hier onbewoond. De vertrekken waren ongemeubeld, verscheidene afgesloten. De school stierf. Aan het eind was een museum met stoffige vitrines. Hij hoorde krakelen. Hij liep de gang weer terug. Aan het andere eind zag hij het zwarte schepsel van de vorige dag tegenover een verdroogde harpij in een deur. Daarachter doemde het zware lichaam op van de beurse concierge.
>
> Op het zien van de Bree brak de feeks haar heibeltje af, de concierge zijn fijne glimlach. De deur van hun woning sloeg dicht.
>
> De werkster, op kapotte sloffen, gleed geluidloos langs hem. Ze had iets grof interessants. Het diepzwart haar was niet zonder behaagzucht gekort. De ogen waren licht in een teint van opvallend wit. De mond was anaemisch en sensueel, iets open. Ze tandelachte langs hem de trap omlaag. Vervloekt, wat een wezen, dacht de Bree. Hoe kan Bint zo'n...
>
> Hij had een herinnering aan een lenig lichaam en grove lompe tanden.

Links F. Bordewijk bij een tentoonstelling van zijn werk. Foto: Thuring.

Ook de beschrijving van de werkster in dit fragment lijkt voort te komen uit de observatie van De Bree en men kan daarbij vaststellen dat de depreciatie die hij tenslotte formuleert, met intense belangstelling gepaard gaat. Iets dergelijks is trouwens al eerder gebleken. Wanneer De Bree, in het voorafgaande hoofdstuk (‘De Bloemen’) de vredige bloemenklas betreedt en tien minuten vanaf zijn podium en met behulp van de plattegrond het voor hem zittend gezelschap ‘botaniseert’, dan heet het:

> Daar waren achterin de twee meisjes Kret, Stientje en Mabelle, de laatste een poezele madonna, donker en rose, de eerste een onschuldig schalkje, dappere vonkjes in grauwe ogen, leutige krullen van bruin. Beiden heel klein en heel vrouwelijk, al borstjes als kaasjes. (...) Daar zat vooraan op zij een jongen als een mooie vrouw, met vrouwenogen van diep aquamarijn, wenkbrauwen van geschoren fluweel, wimpers van zijde, een huid van satijn. Deze heette Jérôme Fléau. Hij had de mond van een wulp. De Bree had aanstonds de gruwelijkste hekel.

Als De Bree enige tijd op school is, weten wij een aantal dingen over hem. Hij is iemand die zich aan een wetenschappelijke studie wijdt en tijdelijk als invaller een deelbaantje heeft gezocht en gevonden op een school. Op zijn kamer, als vrijgezel bij een hospita, zit hij veelal te denken aan de vrouw, een wezen waar hij ‘een massa’ niet van begrijpt, zijn studie handelt over de geleerde vrouw in het algemeen en over de zeventiende-eeuwse femme savante Anna Maria van Schuurman in het bijzonder. Aanvankelijk leeft De Bree in twee sferen: zijn studie en ‘raisonneren’ over de vrouw thuis, zijn werk op school. Wanneer het in het schooljaar naar Kerstmis gaat lopen, wordt dat anders en in die verandering blijkt wederom de werkster een grote rol te spelen. Ik citeer uit het hoofdstuk ‘Naar Kerstmis’:

> Hij had twee ogenblikken van grote vernedering. Hij stond voor de trap naar de hel. De werkster kwam langs. Hij keek even. Het was volstrekt willekeurig. Hij keek even naar haar. Ze moest denken, dat hij òm haar keek. Met een vage lach gleed ze verder op kapotte hielen. De Bree

> voelde Bint in de buurt. Hij keek en zag Bint en zag nu voor het eerst dat Bint ook keek.
>
> Bint had nooit bepaald gekeken door zijn bril van bloed. Bints oog vonkte van spot. Vervloekt, dacht de Bree, ik heb niks gedaan! Waarom laat die lammeling dat schepsel onder schooltijd toe? Hij donderde omlaag naar de hel. Maar de hel was altijd eender en niet te verontrusten. Toen dacht hij over zijn kijken na. Het was niet zuiver geweest. Het was niet erg, maar ook niet zuiver. De sensualiteit van het schepsel trok hem. A-sexueel was hij? Morgen brengen. En hij dacht anders over Bint.
>
> Het schepsel had een paar dagen later een zwart oog. Haar kerel natuurlijk, dacht de Bree. Hij was ineens genezen. Hij maakte de fout zijn genezing te willen tonen. Het was net een week na zijn vorig kijken. De werkster had op dat uur te doen in zijn buurt. Zij kwam langs. Haar oog was bont. De Bree keek de andere kant op. Hij keek recht in het oog van Bint. Bints oog vonkte van spot.
>
> De Bree stond ziedend voor de hel. Vervloekt, had Bint dat wezen gekozen tot zijn schande? Toen dacht hij, en gaf Bint alweer gelijk. Dat was óók niet zuiver geweest. En hij ging leven alleen voor zijn werk.

Het dubbelleven van De Bree - lesaktiviteiten op school, wetenschapsbeoefening op zijn kamer - komt nu ten einde. Net als bewonderde kollega Ridderikhof wenst hij ‘zijn eigen lijf onder de stalen tucht van zijn wil’ te brengen, de door het zwarte schepsel bewerkte momenten van vernedering ongedaan te maken en een tien te halen op het rapport van mijnheer Bint. Tijdens de Kerstvakantie wordt er niks aan het proefschrift gedaan, De Bree rookt zijn kamer blauw, de werkster en vrouwelijke collega To Delorm spelen hem door het hoofd en: 'Werd hij wakker, dan had hij gedroomd, hij wist niet wat, en hij bekeek bevreemd zijn twee vechtvuisten'. Tegen het einde van de vakantie is het hem allemaal 'wat klaarder': als hij evenals de andere docenten op de laatste vakantiedag door Bint geconvoceerd wordt voor een vergadering, de volgende dag een uur vóór de lessen, zit hij direct recht op, 'een speurhond vol aandacht' en de volgende ochtend is hij een uur te vroeg op school.

De interne worsteling van De Bree naar meer 'klaarheid' tijdens het Kerstreces herhaalt zich aan het begin van de zomervakantie en krijgt eenzelfde uitkomst. Zoals hij rond Kerstmis besluit om voorlopig de studie de studie te laten en zich op zijn schoolwerk te concentreren, zo resulteert tijdens de zomer de weging om het bij dit jaar te laten dan wel om weer bij te tekenen in de keuze voor Bint en de school. Voor het aanvankelijk voornemen om maar één jaar te blijven en zich dan weer aan Anna Maria van Schuurman te wijden verzint De Bree zelf het beeld van 'een lintworm die zich in hem had vastgezet'. De uitkomst van het proces van interne 'zuivering' wordt in hetzelfde hoofdstuk ('Vacantie') aldus weergegeven:

> Het beste wat hij had was zijn wil, een sterke wil in het gedrongen lichaam, een wil niet tot bespiegelen, maar tot maatschappelijke actie. In een amerijtje purgeerde hij de lintworm. Doodsbenauwd dat Bint al naar een plaatsvervanger zoeken zou schreef hij dadelijk een briefje: Bint, ik heb er heel goed over nagedacht, maar ik wil graag het laatste jaar nog je leerling blijven.

Recht zitten, wachten op het koekje, hondse trouw aan de baas: dat is het gedrag dat De Bree na de Kerstvakantie in toenemende mate gaat vertonen. Hij schaft zich zelfs à la Bint een rietstokje aan, waarmee hij de schreeuw 'bek houden' in de klas kracht poogt bij te zetten en hij herhaalt vrijwel woordelijk Bints lessen over de noozaak van tucht voor dit 'al te bandeloos geslacht' op school en in de maatschappij.

Dit zich slaafs conformeren aan een sterke Leider, deze pleitbezorging van Bint en de 'gezuiverde' De Bree voor zelftucht en viriele kracht boven toelating van gevoelsimpulsen en 'vrouwelijke' elementen, voor maatschappelijke actie boven wetenschappelijke reflectie, voor collectieve uniformiteit boven individuele schakering, ik vind het allemaal even weerzinwekkend als Dirk Coster dat vindt en evenals bij hem roept het ook bij mij 'derde rijk'-associaties op: in onderzoek naar 'autoritaire persoonlijkheid' en vatbaarheid voor fascisme zal men de genoemde ingrediënten van de Bint/De Bree-opvattingen steeds aantreffen.[7.] Maar geheel oneens ben ik het met Coster en andere critici die het weerzinwekkend karakter van deze filosofie ook laten gelden voor auteur en boek. Wie dat doet heeft geen oog voor de perspectiefwisseling in het boek tussen dat van de verteller en dat van personages en evenmin voor het feit dat de roman met name in de persoon van De Bree, niet alleen een toenemende 'tucht en orde'-verheerlijking registreert maar ook laat zien uit welk verdringingsproces die neiging voortkomt. Niet voor niets vindt De Bree's keuze voor Bint en de school met de Kerstvakantie precies plaats op het moment dat hij zich betrapt voelt op 'troebele' belangstelling voor het zwarte schepsel. En mijns inziens heeft de lintworm waarvan De Bree zich na het eerste schooljaar poogt te 'zuiveren' dan ook een lengte die niet slechts een zeventiendeeeuwse geleerde vrouw als studie-object bemeet, maar een reeks van vrouwen die De Bree obsederen: van de metaforische 'boerse reuzin' aan het begin tot verderop de madonnaatjes en schalkjes met ‘borstjes als kaasjes’ de ‘vrouwelijke’ Jérôme Fléau, de interessante To Delorm en bovenal de niet slechts voor conciërges fatale werkster.

De samenvattende opmerkingen die Helbertijn Schmitz-Küller in haar eerder genoemd artikel maakt *over Bint* en over Bordewijks optreden als romancier in de jaren dertig, zijn voor mij aanleiding om aan het voorafgaande nog het volgende toe te voegen.

Dat Bint aan het slot van het boek ‘zonder opgaaf van redenen’ verdwijnt is heel begrijpelijk en dit zwijgen over zijn ondergang houdt allerminst in dat de lezer er niets van verneemt. Bints positie als degene aan wie zich een pijnlijk proces voltrekt, is er al niet naar om van hem verklaringen te verwachten, maar daar komt dan nog bij dat hij geen man is om redenen op te geven, terwijl zijn vocabulaire al net zo karig gemeubileerd is als zijn woning en hij het geringste verbalisme al als ‘taalprostitutie’ aanmerkt. Bints verzwakken en verdwijnen ligt ook voor de anderen niet in de orde van expliciete duiding en verklaring achteraf en zo wordt het ook in de roman gepresenteerd. De Bree signaleert en voorvoelt iets bij het eindexamen. In de laatste twee alinea's van het hoofdstuk ‘Examen’ staat dit:

> Hij keek Bint op zijn rug. Bint stond daar kaarsrecht, rietmager. Zijn handen lagen samen op zijn rug tot een knokig vlechtwerk. Zijn palmen waren gegroefd, ze zagen bruin van ouderdom. Hij was de oudste en de rechtste. Hij bewoog heel licht.
>
> De Bree zag het opeens. Bint stond doodstil, hij schommelde even naar voren, naar achteren. Hij was een blad, overgevoelig voor de zwakste luchtstroom, die de mens ontgaat. Een stalen wil, geen stalen lijf. Een schommelend blad. De Bree voelde iets te hebben ontdekt wat niet mocht. Het beklemde, vaag en dwingend.

Wanneer plaatsvervangend directeur Donkers na de zomervakantie op de docentenkamer meldt dat Bint niet terugkomt is de reactie er een van verslagenheid en van een betrokkenheid waarin geen konkrete duiding van het motief ‘waarom’ gepast wordt geacht. Als één van de leraren (Keska) de reden wél noemt (‘Het is om van Beek’, de leerling die zelfmoord pleegde), wordt hij afgeblaft door de boodschapper, niet omdat het niet waar is, maar omdat het wél waar is. Dát wordt voor de lezer van het hoofdstuk ‘Het Herbegin’ voelbaar gemaakt. Juist de ‘verzwijgende’ aanbieding van Bints ondergang laat uitkomen hoe verschrikkelijk ingrijpend die is voor degenen die hij aan zich gebonden had. De Bree kijkt ‘verdwaasd’ en ‘bauwde Donkers gewoon na:

> Bint komt niet terug. Hij keek de andere gezichten rond. Het moest waar zijn. Hij las verslagenheid in het sombere staren van Remigius, de bleekte van To Delorm. (...) De Bree dorst niet naar de reden te vragen. Hij voelde dat hij het ook al half begreep. (...) Het bleek dat zij allen iets gemerkt hadden, deze dit, die dat, allen heel weinig, niemand had de ernst doorzien. Zij keken weer naar Donkers. Donkers haalde zijn schouders op. Zij begrepen dat zij geen verklaring moesten vragen. Zij begrepen het ook zonder verklaring. De bel ging. Terwijl de Bree onwezenlijk zijn klas opzocht moest hij plots denken aan wat de verjaagde concierge van Bint had gezegd: Hij krijgt zijn streken thuis.

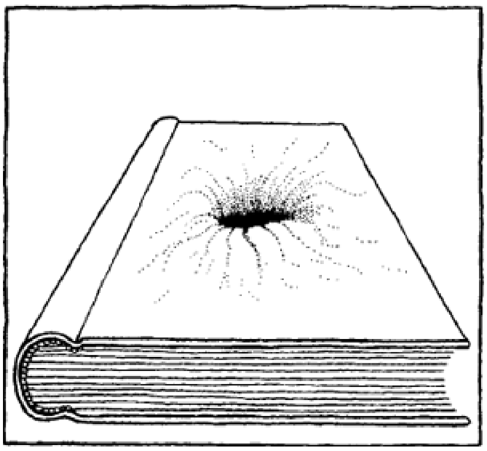
Inclusief de kracht der vooruitwijzing, zoals in deze vloek van de door Bint ontslagen conciërge, doet de manier waarop Bordewijk in *Bint* de val van de titelfiguur tekent, mij sterk denken aan de portrettering van Gerbrand Werendonk in diens laatste levensfase door Arthur van Schendel in zijn roman *Hollands drama* van 1935. Zoals het tragisch lot van deze Haarlemse grutter (met wie Bint overigens ook het motief van schulddelging deelt) niet expliciet en met een veelheid van woorden maar met de plastiek van indirectheid en understatement wordt verwoord, zo, op een ‘verzwijgende’ manier beklemmend, wordt ook Bints ondergang en de reden daarvan aangeduid: met de melding van het afnemen van diens fysieke kracht, van een beginnend vermoeden bij De Bree en anderen ‘vaag en dwingend’, van hun behoefte ook om hun verslagenheid zwijgend te verwerken.

Behalve met de mening dat Bints val te summier of te weinig overtuigend zou zijn aangegeven, ben ik het ook niet eens met de opmerking dat De Bree het bewind van Bint voortzet en dat die continuering het boek zou maken tot een 'roman van de tucht en niet van de ondergang van de tucht'.

Als argument voor deze laatste kwalificatie wordt wel het feit genoemd dat De Bree tenslotte, de school betredend als 'Bints praalgraf', ertoe komt om 'eenvoudigweg, het hoofd te ontbloten', zoals het in de laatste zin van de roman staat geformuleerd. Maar het respect voor Bint dat uit dit gebaar blijkt kan toch moeilijk anders gelezen worden dan als een vorm van eerbied voor de meester waarin diens 'val' mede is begrepen. Zoals 'de hel' in het nieuwe schooljaar als eindexamenklas de hel niet meer is, zo is De Bree in deze slotfase van het boek ook niet meer de slaafse adept van het meedogenloze tuchtprincipe, en keert hij zelfs terug tot de bespiegelende houding van de vroegere intellectueel. Een en ander staat zeer sprekend geformuleerd in het volgende fragment uit het op één na laatste hoofdstuk '5c':

> In de laagte, op zijn podium, keek hij tegen de klas aan. De klas zat als altijd. Geen was veranderd als zij, geen was vertrouwder gebleven. Na de nare uren wilde de Bree hier even komen tot rusten, tot kijken, tot denken. Hij zag meer dan hij eerst had gezien. Hun verandering was fenomenaal. Zij waren nu de ondankbare leeftijd te boven, zij waren vermenselijkt. Had hij hen misschien in de aanvang te fantastisch gezien? Waren zij nooit zulke monsters geweest? Maar ja, het kon niet worden geloochend, zij waren gerijpt. Het lag op de gelaten, dat wat de mens tot het belangrijkste scheppingsverschijnsel maakt, het menselijke. Het stond groot geschreven voor zijn ogen.

Mijn konklusie: tussen de auteursintentie die Bordewijk in 1935 aangaf en die van de roman is geen spectaculair verschil. De 'strekking' van het boek kan mijns inziens in nauwe aansluiting worden geformuleerd bij enkele slotzinnen uit het laatste citaat: dat het tucht-principe ondergeschikt is aan 'dat wat de mens tot het belangrijkste scheppingsverschijnsel maakt, het menselijke' staat in de roman *Bint* 'groot geschreven'.



Eindnoten:

1. Geciteerd naar: *F. Bordewijk*, een inleiding tot en keuze uit zijn werk door Victor E. van Vriesland, 's-Gravenhage 1949.

2. Menno ter Braak, ‘Tien maal gehoorzaamheid’, in: Het Vaderland van 27 januari 1935, Verzameld werk deel 5, p. 417-423.
3. G. Stuiveling, rubriek ‘Boekbespreking’ in Tijd en Taak, 9 november 1935, p. 2.
4. Dirk Coster ‘Bint, of de kroning der schoften’, in: De Stem, 15e jrg., juli 1935, p. 783-791.
5. F. Bordewijk, ‘Drie vijanden van Bint’, in: De Gemeenschap, 11e jrg. nr. 12, december 1935, p. 885-889.
6. Helbertijn Schmitz-Küller, ‘Kwestie van Karakter’, in: *Voor H.A. Gomperts*, Amsterdam 1980, p. 196-202.
7. Ik noem dat van T.W. Adorno e.a., *The authoritarian personality*, New York 1950, en dat van J. Weima, *Autoritaire persoonlijkheid en antipapisme* (diss.), Hilversum-Antwerpen 1963.

August Hans den Boef
Over ‘Dreverhaven en Katadreuffe’

In de zomer van 1928 publiceerde Bordewijk in 15 afleveringen in het weekblad De Vrijheid een novelle. De titel hiervan is gelijk aan die van het laatste hoofdstuk in *Karakter*: ‘Dreverhaven en Katadreuffe’. Deze novelle die vorig jaar voor het eerst in boekvorm verscheen, is dan ook te beschouwen als een voorstudie van de ‘roman van zoon en vader’. Vanuit verschillende opzichten is de verhouding tussen de twee versies interessant. Het minst misschien die verschillen die aan de genres inherent zijn. De lengte van de novelle (73 tegenover 283) beperkt de mogelijkheid voor nevenintriges.

Zo ontbreekt de moeder van Katadreuffe, die in de roman uiterst belangrijk is, niet alleen in relatie tot haar zoon, maar ook tot Dreverhaven. Slechts wordt aan het begin van het boek vermeld dat zij tien jaar tevoren is overleden en altijd geweigerd heeft te vertellen wie Jacobs vader is. Een deel van de politieke lading van *Karakter* is vertegenwoordigd in Jan Maan, ook deze figuur bevat de novelle niet. Zo ook het hele advocatenkantoor van Stroomkoning inclusief uiteraard Lorna te George, de ‘vierde persoon’ in het leven van Katadreuffe. Van het hele netwerk van persoonlijke relaties zijn slechts de lijnen Katadreuffe-Dreverhaven aanwezig: op de strijd tussen hen beiden concentreert de handeling zich. Omdat de novelle een korte en cruciale episode uit beider leven beschrijft - rondom Katadreuffe's dertigste jaar - volgen de confrontaties tussen vader en zoon elkaar veel sneller op dan in de roman, waar soms een tussenruimte van jaren ontstaat. Ook de voorvallen daaromheen zitten dichter bij elkaar. Het verhaal van Dreverhavens elkaar beconcurrerende lampenwinkels of het huzarenstukje waarin hij in één keer al zijn huurders op straat zet. Los van deze ‘indikking’ - als deze anachronistische term gepermitteerd is, in feite gaat het uiteraard om ‘toevoegingen’ in de roman - is de betrokkenheid tussen de twee veel groter. Weliswaar is het ook in de novelle Katadreuffe die zijn vader het eerst opzoekt met de bedoeling financiële steun te verwerven, maar op dat moment weet hij al dat de maatschappij door wie hij failleerde eigendom van zijn vader is. En het is Dreverhaven die de confrontatie heeft luitgelokt, door de jongeman in een anonieme brief te onthullen wie zijn vader is. Is er in *Karakter* duidelijk sprake van een opgaande lijn in de carrière van Katadreuffe, ondanks de machinaties van zijn vader, in de novelle vergaat het hem louter slechter. Net als in het gelijknamige slothoofdstuk van de roman is hij ongeveer dertig jaar, maar de voorgeschiedenis in de novelle is heel wat ongunstiger. Behalve een faillissement blijkt hij ook een maand gevangenisstraf te hebben ondergaan wegens verduistering. Het incomplete lexicon en de willekeurige verzameling boeken die in *Karakter* curator De Gankelaar zo wisten te vertederen, blijken met het gestolen geld aangeschaft. Jarenlange armoede hebben van hem een magere, ongezonde jongeman gemaakt, die al zijn best moet doen om er op het bankkantoor waar hij een onaanzienlijke functie vervult, verzorgd genoeg te blijven uitzien. Langzaam maar zeker breekt Dreverhaven zijn zoon. Het uittesten van een pasontdekte nakomeling is zijn laatste poging om de levensmoeheid te verdrijven en misschien kan hij deze zo ver krijgen hem de verlossende messteek in de rug toe te dienen. Om Katadreuffe niet geheel van de honger te laten omkomen geeft hij hem wat typwerk. Hij maakt de jongeman definitief van zich afhankelijk door diens werkgever - wederom anoniem - in te lichten aangaande de gevangenisstraf, waarop uiteraard ontslag volgt. De volkomen solitaire Dreverhaven - de assistenten Hamerslag en De Kolengrijper komen in het stuk nog niet voor - duikt bij tijd en wijle plotseling achter Katadreuffe op wanneer deze in de steegjes rond zijn Burcht rondzwerft. Al zijn minachting over de slapheid en de lafheid van de jongeman stort hij dan over deze uit, in de hoop hem te kunnen provoceren.

F. Bordewijk. Foto: J.Th. Piek.

De oude Rotterdamse binnenstad van voor het bombardement en de naoorlogse sanering met zijn feestelijke winkelstraten en zijn duistere sloppen, speelt in de novelle een veel grotere rol dan in *Karakter.* 'Dreverhaven en Katadreuffe' is een grote-stadsnovelle en op verschillende plaatsen wordt dit door Bordewijk benadrukt.

> De stad, dacht Katadreuffe, wien dit altijd weer boeide, - de stad, de grootste schepping van de menschheid. (...) Nooit komt dit kunstwerk af, maar nooit toch ook is de menschheid grooter geweest, vrijer van de natuur, die zij er hoogstens duldt, in gekluisterd water, in beperkte

> parken. Als een inktscheut over het vloeipapier vloeit de stad over het land, naar alle kanten vernielend. Maar mooi of lelijk, de stad is altijd grootsch. (p. 16)

En over de vreselijke Burcht van zijn vader (p. 42): ‘Zulk een huis - dacht hij soms - kon niet bestaan in een willekeurige stad, het was een product van de *groote* stad, gelijk ook een figuur als Dreverhaven slechts van de groote stad een schepping kon zijn.’

Wanneer Katadreuffe weer eens terugwandelt van een onbevredigende confrontatie met zijn vader, interesseert hem het avondleven in de stad ‘op dat moment meer dan zijn eigen toestand. (...) Katadreuffe, wien de wereld van het kunstlicht altijd aantrok, bleef staan, geboeid, en vergat zijn honger en zijn verdere problemen.’ (p. 44)

Bij een dergelijke gefascineerdheid, in combinatie met de beschrijvingen van het stadsleven, denkt men eerder aan het Londen en Praag uit de *Fantastische vertellingen* dan aan het Rotterdam in *Karakter*, waar juist het water, de haven zo typerend zijn.

Hoewel we, als gezegd, veel figuren en clusters van figuren missen, die tien jaar later *Karakter* zullen bevolken (maar Mr. Schuwagt verschijnt al op het appèl) zijn de meeste centrale locaties al aanwezig, vrijwel altijd met dezelfde namen als tien jaar later. De ligging van Dreverhavens kantoor, het interieur van dit gebouw, zijn al in de novelle bepaald.

Gaandeweg zijn we aangeland bij de verschillen die niets met het genre van doen hebben. In een aantal gevallen werken zij in het voordeel van de novelle. Sommige gebeurtenissen worden daar veel boeiender en grappiger beschreven dan in de roman. Een voorbeeld hiervan is de interventie van de moeder wier zoontje een ruit van de buren had gebroken en die de rechter snedig te woord staat. Dit neemt in de novelle veel meer ruimte in beslag. Het contrast met observator Katadreuffe, die hier geen beginnend jurist is maar een slachtoffer, wordt hierdoor des te schrijnender. Tekenend zijn ook de namen die zoal de revue passeren, in exuberantie en buitenissigheid slaan ze die in *Bint* met verve. Op pagina 34 leest Dreverhaven er enkele op: Kieberg, Krolis, Kasloop, Jalving, Kaarsenhout, Korlevinker, Joziasse, Jongbouw, Klinkerland, Kalkwijk. Nog mooier zijn die van de verschillende partijen in het kantongerecht: ‘Schatermans tegen Schubdevisch’, ‘Allemekinders tegen Kornau jnslijper, Braad baard tegen Lol, Tefteli en Toeteklap tegen Tajietesman’, ‘Wormer tegen Kurkeling’, ‘Oudkuik en Kuyk, en Van Nieuwkuyck tegen Pannevlek en Tjuwhuil’, ‘Schijveschuurder tegen Schapescheerder’ en als absolute climax: ‘Welles tegen Nietes’.

Ook de verteller vindt het (p. 47) ‘belachelijke namen (...) zulke waarvan het volk in engeren zin het monopolie heeft, en die nooit omhooggroeien tot wat men de bezittende klasse noemt’. Dreverhaven is dit wel gelukt, de verteller zegt althans over diens hand (p. 20): ‘de hand van een ouden heerscher die uit de volksklasse zou zijn opgekomen’. Opkomen, omhooggroeien, het zijn begrippen die in *Karakter* centraal zijn geworden. Roman van een carrière ware een betere ondertitel geweest. Gezien de afloop van de roman is Bordewijk in de tussenliggende tien jaar over het ‘vooruitkomen’ wat minder pessimistisch geworden. Maar Katadreuffe was toch ook niet iemand uit ‘het volk in engeren zin’, evenmin als zijn vader. Ook over dit volk in engere zin is Bordewijks oordeel wat genuanceerder geworden. Vriendelijke woorden wijdt hij zelfs aan de gewone Rotterdammers. Slechts de werklozen, en dan nog een deel daarvan (‘de nieuwe stadstyp’) wekken zijn afkeer. De ellende waaraan de bevolking regelmatig wordt blootgesteld, is in *Karakter* minder een erfelijk lot dan een situatie die door menselijk handelen veroorzaakt wordt en waartegen verzet begrijpelijk is. Ook wordt het volk in de roman minder als een homogene grauwe massa afgeschilderd. Naast authentieke ontwikkelingen in Bordewijks schrijversschap is dit waarschijnlijk te danken aan het feit dat in 1938 de invloed van het naturalisme op de Nederlandse literatuur veel minder groot was dan tien jaar daarvoor. ‘Dreverhaven en Katadreuffe’ is ook in dit opzicht een overgangsboek tussen de *Fantastische vertellingen* die Bordewijk in 1924 in boekvorm afrondde en werken als *Blokken* dat in 1931 verscheen. Het zou interessant zijn de novelle eens te vergelijken met ander ongepubliceerd werk uit de periode 1924-1931. Wordt de stijl ook daar al iets compacter, zijn ook daar de monsters al wat minder fictioneel?

Er is hierboven al op gewezen: de voorgeschiedenis van de dertiger Katadreuffe in de novelle is wezenlijk anders dan die in de roman. Ook de positie van Dreverhaven is anders, zijn gevoelens omtrent Katadreuffe's moeder die we later in *Karakter* zullen leren kennen, zijn volkomen afwezig. Beweegt de zoon zich in de roman globaal in een opgaande lijn en in de novelle in een neergaande, toch is de uitkomst van de strijd in de novelle identiek aan die in het laatste hoofdstuk van de roman. De zoon wint.

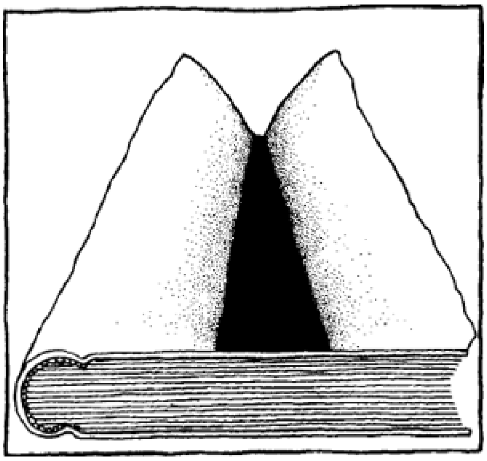
Deze tendens is in *Karakter* voortdurend aanwezig, in de novelle nooit. Niet alleen is Dreverhaven hier een grotere killer, Katadreuffe beschikt over veel meer slechte eigenschappen. De oorzaak van de onverwachte afloop is een kunstgreep die Bordewijk tijdens het schrijven bedacht. In het nawoord bij de novelle citeert Pierre H. Dubois uit een brief waarin Bordewijk zegt dat het hem niet bevredigde de vader louter als een wreedaard af te schilderen. ‘Vandaar dat hij zich ontpopt als iemand die voor den zoon ook wel goed wil zijn’. Hij vervolgt op te merken dat hij dit gegeven later in *Karakter* wat meer heeft gepreciseerd ‘door de tegenwerking van den vader aan het slot voor te stellen als een vorm van medewerking.’ De schrijver bagatelliseert hier de wijze waarop hij het bewuste idee heeft uitgewerkt, zoals hierboven hopelijk is aangegeven. Men zou zelfs kunnen zeggen dat juist door die medewerking, in laatste instantie, de vader overwint.

Los daarvan is de winnende zoon in beide versies verschillend: een kettingrokende pauper die letterlijk aan het eind van zijn krachten is beland, in de novelle - een streberige advocaat, aan het begin van een grootse carrière, in de roman.

En dan het gesuggereerde verloop ‘na het boek’. In de tv-versie van *Karakter* zagen we een sentimentele Dreveraven bij het graf van Joba Katadreuffe ronddwalen. Beter had de regisseur, wanneer hij toch buiten het boek wil treden, haar zoon sigarenrokend met de havenbaronnen kunnen registreren.

De afgebeulde pauper uit ‘Dreverhaven en Katadreuffe’ heeft naar alle waarschijnlijkheid uit de overwinning op zijn monsterlijke vader de moed geput om een eind aan zijn (eigen) leven te maken.

Leiden, februari 1982



Harry Bekkering

Een mythe opnieuw verbeeld
Over ‘Klaaglied om Agnes’ van Marnix Gijsen

Bij het verschijnen van het Verzameld Werk van Marnix Gijsen in 1978 schreef Maarten 't Hart in het Cultureel Supplement van de NRC een uiterst zure beschouwing waarin hij met name twee punten aansneed: Veel werk van Gijsen wordt ten onrechte roman genoemd, slechts door middel van een grote letter en veel wit konden ‘de verhalen’ uitdijen tot romans, en het oeuvre van deze auteur lijdt in hoge mate aan overschatting. Ik laat hem in al zijn zuurheid zelf aan het woord:

> Bij Gijsen is echter al vanaf zijn beste korte verhaal, *Joachim van Babylon*, een gestage vermindering van kwaliteit waarneembaar. Het lijkt wel of hij in dat verhaal de helft van zijn talent al had opgebruikt. In *Telemachus in het dorp* gebruikte hij de helft van het overgebleven deel van zijn talent, in *Klaaglied om Agnes* nog weer eens de helft van wat toen nog restte en zo verder. Wie zo werkt heeft na vijf boeken nog maar 1/32 van zijn talent over. ('t Hart 1979)

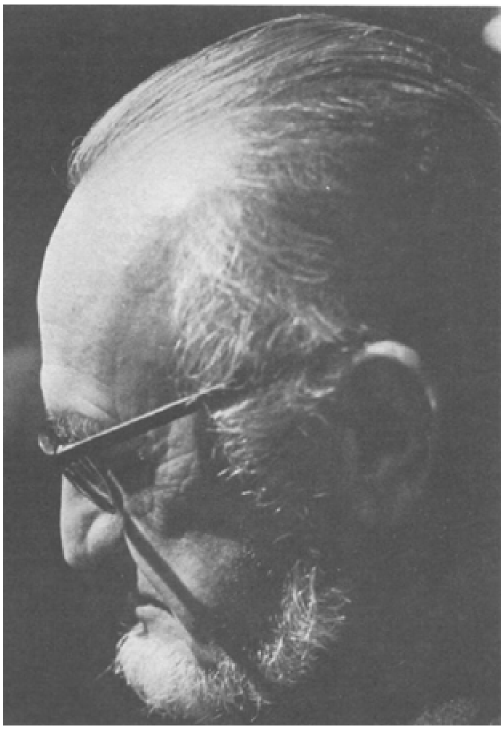
Dit negatieve oordeel staat in schrille tegenstelling tot de grote waardering, die in vrijwel alle recensies bij het verschijnen van de roman *Klaaglied om Agnes** naar voren kwam. ‘Het zuiverste en dus ook oprechtste dat Gijsen tot nu toe publiceerde’ (J. Roeland Vermeer), ‘de beste Vlaamse roman van het voorbije jaar’ (André Demedts), ‘*Klaaglied om Agnes* behoort tot de roerendste liefdesromans die ooit werden geschreven’ (Karel Leroux).

De gronden, op basis waarvan men tot dat positieve oordeel kwam, varieerden uiteraard, al is het zo, dat heel veel critici hun ver- en bewondering erover uitspraken, dat Gijsen in staat was gebleken aan een betrekkelijk mager gegeven een dergelijke uitwerking te geven. Is de inhoud en het gegeven van de roman, ik blijf het toch maar een roman noemen, tenslotte staat dat ook op de titelpagina, werkelijk zo mager?

Een ik-figuur, zijn naam leren we niet kennen[1.], vertelt zijn levensverhaal, dat wil zeggen hij kijkt op oudere leeftijd terug op een bepaalde periode van zijn jeugd, die van existentieel belang voor hem is geweest. Deze ik-figuur groeit op in een kleinburgerlijk milieu, waar het familiedevies is ‘Het leven is geen lach’. De verhouding tussen hem en zijn moeder is slecht. Met zijn leeftijdgenoten op school kan hij helemaal niet opschieten daar ze voor hem op afstotelijke wijze over ‘het leven’ spreken. Meisjes zijn voor hem vrijwel zonder uitzondering giechelende gansjes. Slechts voor zijn klasgenoot Alfred, die op jonge leeftijd een platenboek over het menselijk lichaam onder ogen kreeg en daaraan een obsessie heeft overgehouden én een uiterst cynische kijk op zijn eigen (kleinburgerlijk) milieu, voelt hij een soort vriendschap, omdat hij ook bij zichzelf die afstand tot zijn milieu bespeurt. Hij is zeventien jaar (tijdens de Duitse bezetting van Antwerpen, Eerste Wereldoorlog), wanneer hij op een zondagmiddag in de parochiale bioscoop Agnes ontmoet. Ze worden verliefd op elkaar en na korte tijd zijn ze onafscheidelijk. Wanneer de oorlog is afgelopen vindt hij een betrekking op de redactie van een weekblad. Hij verricht zijn werk naar behoren en van zijn baas ontvangt hij op een dag voor zijn vlijt twee kaarten voor een uitvoering van Glucks opera *Orpheus.* De muziek is voor hem een openbaring, Agnes en hij worden er geheel door meegesleept. Deze opera doet hem beseffen dat het verlies meer dan het bezit de mens veredelen moet. Gluck bekeert hem definitief tot de eredienst van het verlies.

---

* De paginaverwijzing met betrekking tot de roman is gebaseerd op de uitgave van het *Verzameld Werk*, samengesteld en geannoteerd door dr. Marc Galle en drs. Willy Devos, 's Gravenhage/Amsterdam 1978.



Marnix Gijsen. Foto: Peter Camping.

Hij gaat in militaire dienst en wordt hulp van de dokter bij de geneeskundige troepen. Hier komt hij voor het eerst in aanraking met de dood. Het grijpt hem erg aan. Weer heeft hij, net als op school, nauwelijks contact met zijn omgeving. Voor de bronstige jongens rondom hem voelt hij een soort medelijdende genegenheid, voor zijn baas voelt hij geen enkel respect. Hij zoekt steun en toeverlaat bij zuster Beatrix en er ontstaat tussen hem en haar een geestelijke intimiteit die hem soms verwart. Hoewel hij veel aan Agnes schrijft, vervreemdt zijn omgeving hem van haar. Op zekere dag wordt er een stervende jongen binnengebracht. Omdat hij meent bij zuster Beatrix een zachte glimlach om de mond te zien, voelt hij een onbedwingbare haat in zich opkomen tegen deze berusting en sombere zekerheid. Hij zegt tegen haar: ‘On dirait que cela vous fait plaisir.’ Voor deze onvergeeflijke grofheid wordt hij overgeplaatst naar de hoofdstad. Daar heeft hij een rustige tijd. Zijn omgeving houdt zich zoals altijd bezig met erotiek. Hij wordt zelfs gedwongen de schulden van kolonel Tussort (zijn meerdere) te betalen in een bordeel.

Door al deze ervaringen begint hij het leven te zien als een soort klucht waarin hij onvrijwillig optreedt. Het is Agnes die hem steeds wijst op de hardheid en de romantiek van zijn oordeel, dat onrechtvaardig is.

Na zijn diensttijd werkt hij eerst als redacteur bij een dagblad. Agnes vertrekt om gezondheidsredenen naar Doorwaarden. Daar stelt de dokter een begin van tuberculose vast. De ik is wanhopig.

Hij wordt ontslagen bij de krant en wordt secretaris bij een zeer onpolitiek (en (dus?) integer politicus. Agnes wordt geopereerd en gaat eerst voor herstel naar de Kempen. Daarna wordt ze in een sanatorium opgenomen, een gruwelijke, andere wereld. Van die dag af leeft hij in vriendschap met de dood. Hij ondervindt dat één gruwel erger is dan de dood: het leven met een knagend gemis. Van die dag af klinkt de klacht van Orpheus zonder ophouden in hem. Agnes vertrekt naar Zwitserland en daar in die geheel andere wereld ontgroeit ze hem langzaam. Bij zijn laatste bezoek aan haar snikt ze: ‘Ik ben nog zo jong’. Agnes' zuster Carla brengt hem het droevige nieuws van haar dood. Hij reist met haar naar Davos. Hij begrijpt niet waarom Agnes zo jong moest sterven. De roman sluit dan af met de woorden: ‘Ik heb geweigerd de Heer te zien als een ijdele dwingeland en, het hart bitter als alsem, ben ik godslasterend het leven ingegaan, omwille van Agnes, mijn kuise bruid, mijn dode zuster, gelijk Euridice tweemaal verloren.’

Gijsen heeft dit betrekkelijk ‘magere’ gegeven, zo mag uit de inhoudsweergave blijken, knap uitgewerkt door met tegenstellingen te werken. De anti-these tussen de zuivere liefde van Agnes en de ik-figuur enerzijds en de bekrompenheid en vuilheid van de diverse milieus anderzijds staat centraal in deze roman.

Dit thema van een idyllische jeugdliefde in een verziekte en verdorven omgeving werd door vele recensenten om zijn authentieke uitwerking geprezen en hoezeer een waardering kan verschuiven leert ons wederom een uitspraak van Maarten 't Hart, waarin hij een beschrijving geeft van de thematiek van Mamix Gijsen:

> Zie ik het goed, dan is het hele oeuvre van Marnix Gijsen gebouwd op één gegeven. Een man, aristocraat van de geest en omringd door allerlei proleten (soms zijn die uit het volk afkomstig, soms zijn het ook proleten uit een hogere klasse) wordt verliefd op een vrouw die de allure heeft van een kuise non maar onder wier habijt allerlei hartstochten woelen. Ze is kuis en wellustig tegelijkertijd. Nu is dat een thema waar iets mee te doen valt en er zijn bij Gijsen ook wel varianten op te merken, maar toch verkommert het onder zijn handen, ('t Hart 1979)

Niet zonder opzet gebruikte ik de term ‘authentiek’ omdat het een algemeen bekend feit is dat *Klaaglied om Agnes* teruggaat op gebeurtenissen, die in het leven van

Jan-Albert Goris hebben plaatsgevonden. Misschien daarom ook noemt Gijsen het de roman waarin men hem het best leert kennen. ‘In deze roman’, zo zegt hij tegen een verslaggever,

> vertel ik de geschiedenis van een jeugdliefde, beginnend tijdens de Eerste Wereldoorlog en eindigend met de dood van Agnes. Het hoort tot het meest doorleefde van wat ik geschreven heb: ook is het autobiografisch, ten eerste doordat Agnes werkelijk bestaan heeft (ik blijf haar nagedachtenis in ere houden), ten tweede door de beginnende breuk met de waarden die mij in mijn jeugd zijn voorgehouden. Wie met mijn werk kennis wil maken, weet met deze roman waar hij aan toe is.[2.]

Toch is het opvallend dat er tot nu toe betrekkelijk weinig aandacht is besteed aan de mythologische aspecten van de roman, hoewel die mijns inziens de ‘meerwaarde’ van de roman bepalen. Orpheus en Euridice worden in de kritieken uiteraard wel genoemd, logisch ook omdat Gijsen zelf ze expliciet in de roman vermeldt, maar er wordt weinig of niets mee gedaan.

De roman ontleent in mijn ogen voor een groot gedeelte zijn waarde aan de ‘actualisering’ van het mythologische gegeven, Gijsen vertelt de mythe opnieuw en anders. In het hiernavolgende zal ik nagaan op welke wijze Gijsen de Orpheus-mythe heeft verwerkt en aangeven hoe de roman aan spankracht wint door de wisselwerking tussen de eerste, zie de inhoud van de roman, en de tweede, symbolische, verhaallaag.

De symboolwaarde Van Agnes

Pierre H. Dubois schrijft in een essay, geschreven ter gelegenheid van Gijsens 75ste verjaardag: ‘Zij (de figuren in Gijsens proza) zijn geen realiteit, maar teken, symbool. Hun werking als zodanig echter is wel een gevolg van hun realisme’ (Dubois 1974, p. 45).[3.]

Agnes figureert in deze roman inderdaad op twee niveaus als symbool, in de eerste plaats als een soort heilige. Het tweede, Euridiceniveau, komt hierna afzonderlijk aan de orde.

Het feit dat Gijsen zijn vrouwelijke hoofdfiguur de naam Agnes toebedeelt, wijst reeds in een bepaalde richting. Ze kan gekozen zijn omdat deze verbonden is aan die van de heilige Agnes, die ten tijde van Diocletianus in 304 stierf als martelares, toen ze nauwelijks dertien jaar oud was (stierf dus ook uitermate jong). Zij werd reeds in de vierde eeuw plechtig vereerd.

Belangrijker wellicht in verband met de inhoud van de roman is de Grieks/Latijnse oorsprong van de naam. Agnes is afgeleid van ἁγυὴ, hetgeen ‘heilig, rein, zonder schuld, kuis, onbevlekt’ betekent. Ook wordt de naam in verband gebracht met het Latijnse woord ‘agnus’, dat ‘lam’ betekent, waaraan een religieuze connotatie niet vreemd is. De heilige werd reeds in ± 565 in S. Apollinare van Ravenna uitgebeeld met het lam als gezel, niet alleen als toespeling op haar naam, maar ook in aansluiting op de legende, volgens welke haar ouders haar de achtste dag na haar dood aanschouwen te midden van een maagdenstoet met een sneeuwwit lam (Christus) aan haar rechterzijde. Zelfs kunnen we, uitgaande van de betekenis ‘lam’ nog denken aan ‘als een lam ter slachtbank geleid worden’, waarvan de betekenis ‘weerloos zijn ondergang tegemoet gevoerd worden’ zeer wel van toepassing geacht mag worden op de gebeurtenissen, die er met de Agnes uit de roman plaatsvinden.

Het kan in dit verband, dunkt me, geen toeval meer heten, dat de mannelijke hoofdfiguur als verslaggever in plaats van een Olympische voetbalwedstrijd iets geheel anders gaat bezoeken, tegen de orders van zijn werkgevers in:

> Ik was op kosten van het blad naar de hoofdstad gereisd en had bij aankomst vernomen dat op het moment van de voetbalmatch, voor het eerst sedert een eeuw het lam Gods van Van Eyck in zijn geheel te zien zou zijn in het Museum. Ik had het lam Gods gekozen (p. 746).

Hieruit mag afgeleid worden dat Gijsen onmiskenbaar de bedoeling heeft gehad zijn vrouwelijke hoofdfiguur van een bepaald aureool te voorzien. Dat de naam niet zonder opzet gekozen kan zijn, blijkt overduidelijk uit de karakterisering en omschrijving, die de ik-figuur in de roman van Agnes geeft. Wanneer hij haar voor het eerst ontmoet in de parochiale bioscoop en hij toevallig naast haar terechtkomt, bekijkt hij haar van opzij en komt dan tot de volgende beschrijving:

> Ik raadde dat zij blond was, haar ogen blauw waren. Haar profiel was niet groots maar zeer regelmatig en haar voorhoofd zoals bij vele onzer meisjes, lichtelijk gebold, hetgeen mij onmiddellijk de primitieve *Madonna's* onzer schilderkunst te binnen bracht. (p. 657).

Agnes' uiterlijk - van haar innerlijk komen we uiteraard niet zoveel te weten, aangezien het perspectief uitsluitend bij de ikfiguur ligt en we derhalve Agnes slechts door zijn ogen zien en door zijn oren horen - wordt verder zodanig beschreven, dat we bij voortduring een bevestiging vinden van haar ‘heiligen’- karakter. Zo wordt zij tegenover haar zuster Carla gesteld:

> Agnes' oudste zuster, Carla, was een krachtige verschijning met een open, rond gezicht, een landelijke figuur, die sterk contrasteerde met de tengerheid en de *witte* gelaatskleur van Agnes. (p. 674).

De kleur ‘wit’ - van oudsher symbolisch voor zuiverheid, reinheid, kuisheid - wordt de gehele roman door met Agnes verbonden en dan steeds in verband met haar kleding. Wanneer de ik-figuur een pleziertocht met haar maakt op de Schelde draagt zij ‘een geheel wit kleed’. Bij hun bezoek aan de opera zit Agnes naast hem ‘tenger en schuchter in haar witte blouse’. Tijdens Agnes' bezoek aan zijn militaire verblijfplaats draagt zij ‘een kleedje dat ik nooit tevoren gezien had. Het was heel en al wit’.

De connotatieve waarde van de kleur wit komt zeer duidelijk naar voren tijdens een weekendbezoek van de ik-figuur aan haar woonplaats. Hij vertelt haar één van zijn avontuurtjes met zijn militaire meerdere, voor wie hij een bezoek aan een bordeel heeft moeten afleggen:

> ‘Waren ze mooi?’ vroeg Agnes. ‘Iedere vrouw met een doorschijnend hemdje tot aan haar knieën is mooi,’ zei ik tergend.
> ‘Ik draag een lange wollen nachtjapon,’ zei Agnes. ‘Als je braaf bent, zal ik je die eens tonen.’ ‘Is het een rode baai?’ vroeg ik. ‘Wit, jongen,’ zei Agnes, ‘maagdelijk wit. Je verdient niet dat ik hem toon.’ (p. 734/35)

Wanneer duidelijk is geworden dat Agnes aan een in die tijd nog ongeneeslijke tuberculose (ook wel de *witte* dood genoemd) lijdt, en de ik-figuur haar in het dorpje, waar ze hoopt te genezen, bezoekt, ziet hij haar op de volgende wijze verdwijnen:

> Die dag zou ik met genoegen gestorven zijn en toen Agnes mij zwijgend terug had gebracht naar de boot en ik haar kleine witte gestalte niet meer op de kleine rede kon bemerken ... (p. 743).

Ook Agnes' gedrag wordt in termen beschreven die de nadruk leggen op elementen van zuiverheid, reinheid en kuisheid. De ik-figuur zit in dienst en weet zich via een handigheidje een dag vrij te maken van zijn militaire werkzaamheden. Om ongemerkt op de plaats van afspraak te komen is hij helaas genoodzaakt een tocht te maken door de vuilnisbelt (symbolischer kan het bijna niet) van het dorp waar hij gelegerd is. De geur die hem vervolgens omgeeft, is verre van aangenaam, vandaar dat hij zich bij de eerste de beste kapper overgiet met eau de cologne van een betrekkelijk goedkoop soort. Hij ruikt dus dubbel vies:

> Ik wist dat Agnes door dit alles zou heengestapt zijn zonder zich ook maar in het minst te bevuilen, van nature verwerpende wat haar vreemd was. Ik had het gevoel, dat ik in weerwil van mijn ervaringen der laatste maanden, naast haar kracht en zuiverheid, een wankel en zwak mens was (p. 715)

De indruk zou nu gewekt kunnen zijn, dat Agnes zich als een bovenaards wezen door deze roman beweegt, dat zij geen enkele voeling heeft met de (harde) realiteit. We moeten wel bedenken dat zij dit hemelse wezen is in de ogen van de ietwat dichterlijke en romantische hoofdfiguur. In werkelijkheid is zij degene van de twee die met beide benen op de grond staat, die hem laat inzien hoe de realiteit is. Dat zij die houding aanneemt, hangt in hoge mate samen met het milieu waaruit Agnes voortkomt: 'Agnes' vader was onderwijzer geweest in een parochiale instelling en had met christelijke gelatenheid een gezin van zes grootgebracht, met heldenmoed jaar aan jaar vechtend tegen de armoe' (p. 673). In dat milieu moest een onderwijzer een meneer zijn, diens kinderen moesten deftig zijn en niet hun brood verdienen met vulgaire handenarbeid. Dat zou een devaluatie van het gezin en het hoofd van het huishouden impliceren.

Door deze sociale achtergrond is Agnes beter in staat de dingen te beoordelen op hun werkelijke mérites en zij kan daardoor ook de ik-figuur wijzen op het onwerkelijke en onrechtvaardige van zijn oordeel.

Wanneer zij door de stad (Antwerpen) zwerven en samen de toren van de kathedraal beklimmen, waar hij haar voor het eerst zijn verliefdheid bekent, wordt hij geheel lyrisch van het vergezicht dat hun geboden wordt. Hij uit zich dan ook op hoogdravende wijze, maar Agnes weet zijn geëxalteerdheid te beteugelen door de dingen te laten zien zoals ze zijn:

> Agnes was veel meer dan een onderdanige schim naast een opgeschroefde romantische slungel. Zij was zichzelf. Zij kende beter dan ik de nood der mensen. Zij onderging zoals ik de exaltatie van dit grootse toneel, maar terwijl ik, rijzend boven het detail en niets ziend dan het enorme en nobele van het schouwspel, in de wolken bewoog, voelde zij met een onzeglijk begrijpen het leed en de ellende die ons verborgen bleven door onze lijflijke afscheiding van de stad. Ik hoorde haar door de windvlagen heen zeggen: 'Schoon maar droevig,' omdat zij de volkswijken had bezocht en de verschrikkingen der oude buurten kende (p. 682/83).

Deze corrigerende houding, deze van realisme getuigende opstelling behoedt de ik-figuur er vaak voor in een onwerkelijke wereld op te stijgen of, paradoxaal genoeg uit hetzelfde gevoel voortspruitend, de realiteit in cynische bewoordingen te beschrijven. Heel dikwijls doet Agnes dat via een enkele opmerking. Hij maakt in dienst de wonderlijkste dingen mee en ervaart daardoor het militaire leven als één groteske klucht, waarin hij onvrijwillig optreedt:

> Het leger was voor mij een onderneming om aan de officieren gratis kindermeiden, boodschaplopers en kamerknechten te bezorgen. Agnes zei me daarop eenvoudig, dat haar broer aan het front gesneuveld was (p. 731/32).

En zo zijn we weer terug bij de uitspraak van Dubois, die de symboolwaarde van de figuren benadrukt, maar daar op hetzelfde moment aan toevoegt dat ze die werking alleen maar kunnen hebben door hun realisme: Voor de ik-figuur is zij onmiskenbaar een symbool en dat blijft ze ook, ondanks haar van werkelijkheidszin getuigende opmerkingen, misschien wel juist daardoor, want haar zuiverheid wordt er niet door aangetast, maar versterkt.

Een hedendaagse Orpheus met klassieke en middeleeuwse trekken

Het, in een aantal opzichten, symbolische karakter van de roman wordt nog eens benadrukt, doordat Gijsen expliciet de mythe van Orpheus en Euridice erin verwerkt heeft. De meeste critici hebben daar uiteraard op gewezen, maar meestal besteedden ze uitsluitend aandacht aan het Euridice-gedeelte van de mythe en niét aan de rol die Orpheus in de mythe én in de roman speelt[4.]. Om dat goed te kunnen beoordelen laat ik hier uiterst summier de inhoud van de mythe volgen.

Orpheus is de zoon van de Thracische koning Oeager, of van Apollo en de muze Kalliope; hij is de oudste mythische *zanger* en *dichter* van Griekenland. Apollo schonk hem de *lier*, die niet alleen de mens tot zachtheid stemde, maar waarnaar ook wilde dieren kwamen luisteren; zelfs de onbezielde natuur werd er door bewogen. Toen zijn vrouw aan een slangenbeet was gestorven, waagde hij het in de onderwereld af te dalen en zelfs Hades en Persephone zo te roeren, dat Euridice hem mocht volgen, op voorwaarde, dat hij niet om zou zien, vóór ze op aarde waren. Hij overtrad dat bevel en zag haar voor eeuwig verdwijnen. Eenzaam zwierf hij vervolgens rond en vermeed de omgang met vrouwen, waarom hij door de Maenaden aan de Hebrus in Thracië werd verscheurd.

Hier wil ik in eerste instantie één aspect van de symboolwaarde van Orpheus in het licht stellen. Uit zijn verwantschap met Apollo en Kalliope én zijn meesterschap op de lier is zijn symboolwaarde als dé dichter afgeleid.

Omdat men in de bespreking en kritieken van en op deze roman te zeer aandacht heeft geschonken aan de vrouwelijke hoofdfiguur, als men de mythe in de beschouwing betrok - wel begrijpelijk overigens, omdat Gijsen Agnes uitdrukkelijk gelijkstelt aan Euridice - is het Orpheuselement in de mannelijke hoofdfiguur verwaarloosd.[5.]

De hoofdfiguur bezit onmiskenbaar Orphische trekken. In de allereerste plaats is daar reeds de titel van de roman, '*Klaaglied* om Agnes', de ik-figuur heeft het boek geschreven als ware het een *elegie.* Ook in het motto van de roman, ontleend aan Schiller, bevindt zich dat klaagliedelement. Dat motto luidt:

> *Siehe, es weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt, Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich*, Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

De betekenis van dit motto laat zich overigens niet moeilijk raden. Agnes keert hierin terug als 'das Schöne' en 'das Volkommene'. De roman is het klaaglied, geschreven door de geliefde, de gestorvene blijft voortleven in deze elegie, want Agnes verdwijnt bepaald niet als 'das Gemeine' en zeker niet 'klanglos' in de onderwereld ('Orkus'). Een minder dichterlijk iemand zou zeker een andere titel en een ander motto aan zijn roman geschonken hebben.

De ik-figuur beschouwt zichzelf aanvankelijk ook als dichter, kleedt zich daar ook naar, want hij schaft zich een lavalièredasje aan, dat hem een min of meer artistiek uiterlijk geeft. Bovendien heeft hij 'een paar versjes over de natuur' in een studentenblaadje gepubliceerd en denkt zich voorbestemd voor een letterkundige loopbaan.

In het begin van hun prille verliefdheid, bij de beklimming van de kathedraal, wil de ik-figuur, zoals het een dichter betaamt, zijn liefde in fraaie bewoordingen verklaren:

> Ik weet dat ik in hoogdravende bewoordingen heb trachten te zeggen aan Agnes wat in mij omging. Later las ik het grapje van de jonge dichter die met zijn liefje langs het strand wandelt en tot de zee roept: 'klots voort, o zee, klots voort,' waarop het meisje met bewondering uitroept: 'Waarachtig Jaap, ze doet het!' Misschien was ik zoals de dichter en Agnes zoals zijn liefje (p. 680).

Het bestijgen van de toren van de kathedraal heeft in deze situatie een bijna thematische functie. Hierin verbeeldt Gijsen, wat hij in de rest van zijn roman uitwerkt, namelijk het volledig uitstijgen van de mens boven de massa door de liefde. Tijdens deze tocht is er echter steeds de bijgedachte aan de werkelijkheid waaraan niet te ontkomen valt, ik wees daar reeds op bij de realiteitszin van Agnes.

Misschien zou je nog verder kunnen gaan en zeggen dat deze bestijging en ook weer afdaling een spiegeling is van wat de ikfiguur in zijn relatie met Agnes nog door moet maken. Immers na de bestijging volgt onvermijdelijk de afdaling naar de grauwe wereld, en nu citeer ik Ivo Wuyts, die soortgelijke opmerkingen maakt:

> de grauwe wereld waarin de geliefde opgelost wordt totdat haar gestalte volledig verdwijnt en alleen het heimwee rest in het besef dat het bestaan sinds die tocht 'voortaan een verweer zou zijn tegen de wereld, zelfs tegen de elementen' (Wuyts 1971, p. 286).

Terug naar het dichterschap van de ik-figuur. Enig dichterlijk vermogen kan hem ook niet ontzegd worden wanneer hij werkzaam is op de redactie van een weekblad. Hij gaat dan samen met een collega de advertentie van een sigarenfabriek berijmen en wel op een zeer speciale wijze: Middeleeuwse versregels worden ge- of misbruikt ter meerdere eer en glorie van een sigarenmerk. Dit mag echter niet lang duren, want na een 'rokerige' actualisering van het Halewijnslied en Suster Bertken volgt veel protest van de lezers, waardoor ze genoodzaakt zijn Egidius met rust te laten.

Bovendien kan erop gewezen worden, dat de ik-figuur zich bij herhaling betitelt als een romanticus, een karakteristiek, die evenzeer als dichterlijk aangeduid mag worden: 'Ik was een romanticus, en de harde werkelijkheid, die sommigen opzweept tot grote daden, liet mij koud' (p. 646/47).

In hoeverre Gijsen, en nu verlaat ik het dichteraspect van de ik-figuur, op de hoogte mag worden geacht van het 'Nachleben' van de Orpheusmythe, is mij onbekend; feit is wel, dat de ontwikkeling van de mythe, zoals die beschreven wordt door John Block Friedman (1970), elementen bevat, die overeenkomst vertonen met de kenmerken die de ik-figuur aan zichzelf toeschrijft. Friedman beschrijft onder andere de grote invloed die Boethius (± 480-524) heeft gehad, via zijn De *Consolatione Phüosophiae*, op het denken in de Middeleeuwen. In dit werk zingt Vrouwe Philosophia de geschiedenis van Orpheus voor haar leerling Boethius. Die geschiedenis heeft hier de functie van een parabel: Het grootste geluk bereikt men alleen als de ziel zich bevrijd heeft van aardse verlangens. Het verhaal van Orpheus is waarschuwend, gericht namelijk tegen de kracht, die de lagere hartstochten bezitten over de verhevenheid van de geest. Ook in het werk van Remigius van Auxerre (904) komen we een dergelijke opvatting tegen. In zijn voor scholen bedoelde commentaar op de *Consolatio* vinden we Orpheus terug als allegorische figuur, die moet kiezen tussen geestelijke en materiële zaken. Deze opvatting blijft domineren in de tijden die volgen.

Op welke wijze vinden we deze elementen terug in de roman? De mannelijke hoofdfiguur is, gelijk de Middeleeuwse Orpheus, voortdurend bezig met die strijd tegen de lagere hartstochten, die in zijn liefde geen rol behoren te spelen. Deze houding ten opzichte van de liefde wordt door Gijsen voorbereid door zijn hoofdfiguur zich uitsluitend te laten bezighouden met 'zaken des geestes', studie en literatuur:

> Zo was het mij mogelijk mij geheel te concentreren op de dingen van de geest, waardoor tenslotte de uiterlijkheden van het bestaan hun belang gingen verliezen (p. 662)... Toen ik Agnes ontmoette was ik dus geheel onthecht van de stoffelijke dingen. Ik was ijl, bereid tot grote daden en tot een grote liefde, zo sprak ik hoogdravend tot mijzelf (p. 662).

Heel duidelijk wordt het verband met de *middeleeuwse* Orpheus, wanneer de ik-figuur zijn eigen denkbeelden stelt tegenover die van zijn 'vriend' Alfred, sprekende over de 'zaken des vlezes':

> 'In zoverre kon ik hem volgen dat ik met de lage techniek der driften niets gemeen wilde hebben en mij bereid hield voor grote heldere dingen, voor een eredienst der vrouw, zoals de ridders der verre Middeleeuwen die pleegden' (p. 668).

Friedman vermeldt namelijk dat de Orpheusfiguur zich in de loop van de Middeleeuwen ontwikkelt tot een hoofse ridderfiguur.

Ook tegenover Agnes - dat zal na het bovenstaande geen verwondering wekken - houdt hij zich verre van een zinnelijke doortastendheid; hij wil zich door die houding onderscheiden van zijn leeftijdgenoten. Zelfs wanneer de liefde in een gevorderd stadium is gekomen blijft hij tegenover Agnes op een soortgelijk standpunt staan. Op het moment dat Agnes over haar maagdelijk nachtjapon spreekt voelt hij zich in zijn etherische denkwijze bedreigd en wordt dan ook woedend:

> ‘Ik had nooit zinnelijk naar haar verlangd, tenzij onbepaald en kuis. Plotseling werd ik woedend omdat deze allereerste vermelding van iets wat haar persoonlijk leven betrof, dat voor mij onbereikbaar was, moest gebeuren naar aanleiding van een bordeeltoneel’ (p. 735).[6.]

Het is duidelijk dat er zowel vanuit de traditionele Orpheusmythe als vanuit de Middeleeuwse Orpheusopvattingen voldoende aanleiding gevonden mag worden de ik-figuur als een volwaardige hedendaagse Orpheus te betitelen.[7.]

De mythe opnieuw verteld

De slotzin van de roman kan ons de weg wijzen naar de verwerking van de mythe bij Gijsen: ‘... ben ik godslasterend het leven ingegaan, omwille van Agnes, mijn kuise bruid, mijn dode zuster, gelijk Euridice tweemaal verloren’ (p. 770). Dit betekent mijns inziens dat Agnes, het reeds na acht weken gestorven zusje, als de ‘oer-Euridice’ beschouwd moet worden[8.]. Een bevestiging hiervan kunnen we wellicht zien in de bewoordingen, die Gijsen in het begin van zijn roman gebruikt, wanneer hij over zijn zusje spreekt:

> Toen mijn moeder het mij onmogelijk maakte ‘der ganze Goethe’ aan te schaffen, leefde ik in de eredienst van Agnes, mijn dood zusje, en misschien was mijn verder bestaan niets meer dan een jacht op deze *bleke schim*, op dit wankele kind dat in de gruwelijke verstarring der stuipen had moeten sterven (p. 648).

Dat de wereld waarin hij dan leeft, trekken vertoont van die andere wereld, waarvan in de mythe sprake is, blijkt ook uit de omschrijving die de ik-figuur van zijn realiteit geeft: ‘Zo leefde ik in een *gesloten, erg begrensde wereld*’ (p. 649).

Wanneer hij later in contact komt met het meisje, dat eveneens de naam Agnes draagt, en verliefd op haar wordt, legt niet alleen de lezer, maar ook de ik-figuur verband met het gestorven zusje. De laatste is zoals gezegd te beschouwen als de ‘oer-Euridice’ en de geliefde is haar ‘herverschijning’:

> Zij was anders, zij was enig. Zij was Agnes. Zij was mijn dode zuster. Ik weet niet hoe ik die verschuiving van het dode kind naar het levende in mij bewerkte. Alleen omwille van de naam? Ik leefde in een sfeer waarin alleen het *abnormale* mij natuurlijk en vanzelfsprekend voorkwam. Ik tastte rond in een *duistere wereld waarvan ik het grondplan niet kende* (p. 664).

Dit duisterheidsaspect, waarvan de connotatieve betekenis in dit verband voor de hand ligt, komt vaker ter sprake. Hij ontmoet Agnes namelijk in de bioscoop, die bijna mythische dimensies krijgt:

> Zo zat ik in het halfduister der zaal, niet wetend dat ik mijn lot niet ontgaan kon, onzeker of het mij tot grootheid of tot laagheid zou leiden (p. 671).

Nadat zijn dode zusje in 'schimmige' termen is omschreven, vinden we dezelfde karakteristiek toegepast op Agnes, wanneer ze samen op de trans van de kathedraal staan: 'Agnes was veel meer dan een onderdanige *schim* naast een opgeschroefde romantische slungel' (p. 682).

Aan deze 'toren'-scène kunnen verschillende opmerkingen worden verbonden. Ten eerste staat vast dat de bioscoop en de gewone alledaagse wereld (waarover hieronder meer), de wereld 'beneden', als de onderwereld gezien mogen worden. De ikfiguur tracht Agnes hieruit weg te voeren, te verheffen als het ware; hij neemt haar mee uit de bioscoop en bestijgt met haar de toren van de kathedraal (een ruimtelijke symbolisatie). Deze interpretatie wordt bevestigd door het feit dat Agnes als schim wordt aangeduid, waarbij de kleur 'wit' dat schimaspect nog versterkt, maar zij juist boven op de toren 'veel meer dan een schim' is, dat wil zeggen: geen schim. Duidelijk is dat de hele scène, het hele gebeuren als een 'opvoeren uit' beschouwd mag worden.

Tot nu toe is steeds sprake geweest van indirecte verwijzingen naar het mythologische gegeven. Anders ligt dat in het volgende gedeelte, waar de mannelijke hoofdfiguur van zijn patroon toegangskaarten krijgt voor Glucks opera *Orpheus.* Hij en zijn geliefde genieten daar zeer intens van, maar hij voorvoelt de betekenis van het verhaal voor zijn eigen leven, een emotievolle reflectie, die alleen maar mogelijk is bij een verteller op oudere leeftijd, die 'op zoek is naar de verloren tijd'.

> ... maar daarbij zou ik Orpheus aanhoren als een *profetische verkondiging*, een duister voelen dat dit drama, alhoewel blij eindigend terwille van de eisen van een bedorven publiek, de droefheid van mijn leven wijding en diepte zou verlenen' (p. 698).

Het vrij expliciete verband met de mythe wordt nog versterkt, wanneer de ik-figuur zich naar aanleiding van het vertoonde tijdens de operavoorstelling identificeert met de hoofdfiguur. De oudere schrijver van het 'klaaglied' herinterpreteert zijn jeugd:

> ... hij voelde toen hoe, meer dan het bezit van de geliefde, haar verlies de mens veredelen moest. Het thema van de opera 'j'ai perdu mon Euridice' was wel de hoogste klacht, maar niettemin een triomf.

Wanneer de tweede Agnes ofwel de tweede Euridice aan tuberculose blijkt te lijden, kan de ik-figuur dit, begrijpelijk, heel moeilijk aanvaarden. In een artikel[9.] over de klassieke motieven in het werk van Marnix Gijsen heb ik de tuberculose als de pendant geïn terpreteerd van de slangebeet uit de oorspronkelijke mythe. Dit nu lijkt me bij nadere beschouwing niet geheel juist, aangezien de wereld, waarin de ik-figuur leeft als de andere wereld gezien moet worden. De nadruk die op de duisternis gelegd wordt, het herhaaldelijk gebruik van de term 'schim', maar ook de uiterst merkwaardige milieus[10.], waarin hij en zij terechtkomen, het milieu van het weekblad, het milieu van de zakenwereld, het bronstige dienstmilieu, maken dat hij met Agnes in de onderwereld verkeert. Alleen, hij is zich dit nog niet ten volle bewust. Het volledig besef hiervan onstaat pas, wanneer hij zich de consequenties van de ernstige ziekte van Agnes realiseert.

Hij bevindt zich in een situatie - en daardoor wordt het Orpheuskarakter des te sterker geaccentueerd - waain hîj nog terug kan, maar zij niet, zîj bevindt zich definitief in die andere wereld:

> Het was of zij met enkele woorden (het bericht nl. dat zij tuberculose had) een muur had opgetrokken tussen haar en mij: de scheiding tussen gezonden en zieken, tussen hen die naar het leven toegaan en *hen die zich in de duisternis terugtrekken* (p. 742).

Hij kan dit uiterst moeizaam verwerken en een werkelijke identificatie met Orpheus vindt dan ook snel plaats. In het volgende citaat is heel duidelijk de 'belevende ik' aan het woord, Gijsen laat zijn 'ik' voortdurend pendelen tussen de zogenaamde 'vertellende ik' (de oudere) en de 'belevende ik' (de jongere, verliefde, figuur). Het citaat is een prachtig voorbeeld van het spanningsveld dat er tussen die twee bestaat:

> Het is toen dat mij de gezangen van Orpheus weer voor de geest zijn gekomen en ik betrapte mij erop, toen ik na mijn werk door het romantische stadspark liep, waar enkele rotspartijen aan het décor van de opera herinnerden, dat ik de klacht van Orpheus zong (p. 748).

Hij gaat zich naarmate de tuberculose van zijn geliefde verergert steeds meer vereenzelvigen met Orpheus. Hij beseft dat er een gruwel erger is dan de dood: het leven met een knagend gemis. Vanaf dat moment leeft hij 'met de zoete klacht van Orpheus' in zich. Hij is gelijk Orpheus bereid met haar de tocht door de duisternis te maken, 'want hij had zijn eigen leven opgegeven met het hare en was volkomen bereid voor de dood' (p. 756).

Agnes/Euridice is zich ook van die andere wereld door haar ziekte bewust, wanneer zij in het sanatorium is opgenomen:

'Zij voelde zich geplaatst in een midden, waar geen *normale wetten* meer golden' (p. 755/56). Dat sanatorium (hoe ironisch als we de etymologie van het woord in ogenschouw nemen) wordt ook inderdaad omschreven als de wereld van Euridice, waar hij haar nauwelijks meer zal kunnen volgen: 'Ik kende geen van die mensen en het was mij of Agnes verkeerde tussen de *ombres, spectres, larves terribles*[11.] van een verre onderwereld' (p. 764). Hij is daar dan ook niet meer op zijn plaats, zowel gezien vanuit zichzelf als vanuit de anderen, hij behoort tot een andere wereld: 'Maar ik was in dit midden een *vreemde, een bezoeker* gekeurd door Agnes' vrienden...' (p. 766).

Agnes wordt een aantal bladzijden verder onmiskenbaar geïdentificeerd met de mythologische figuur: 'Ik klampte me echter vast aan de *verre* geliefde, aan de onberoerde, maagdelijke Agnes, aan de Euridice, die niet meer weer zou keren' (p. 768).

Vrijwel aan het einde van de roman is het onontkoombare - sprak de ik-figuur hiervoor niet van een lot, dat hij niet zou kunnen ontgaan? - gebeurd: 'Voor alle dagen die komen zouden had ik Euridice verloren' (p. 769).

Zoals Orpheus Euridice verliezen moet, doordat hij zich haar niet waardig toont - te gering is zijn vertrouwen en zelfbeheersing - zo is ook Gijsens moderne Orpheus zijn bijna goddelijke Euridice onwaardig, omdat hij te dikwijls aan zichzelf denkt en zichzelf voorwerp van reflectie maakt in plaats van al zijn geestelijke aandacht aan haar te schenken. In het volgende citaat wordt hiervan het meest treffende voorbeeld gegeven:

> 'Agnes sterft', zei ik tot mezelf. Wat doe jij? Jij leeft. Je bent gezond. Je kunt jezelf niet beletten te genieten van het park, dat in prachtig groen staat te bloeien. Je geniet van de kinderen die dartelen in het park en van het gezicht van de mooie zwarte honden die sprongen maken op het enorme gazon. Je geniet zelfs van het leed dat je overkomt. Kun je aan Agnes denken zonder aan je zelf te denken? Bij dat laatste zelfverwijt stond ik stil. Ik leunde aan de balustrade van de brug hoog boven de vijver van het park. Ik antwoordde mijzelf: 'Neen', (p. 748).

Het is in dit verband niet zonder betekenis dat de ik-figuur zich op deze plaats, in deze situatie het dragen van een Nessuskleed toeschrijft. Nessus, evenals Orpheus en Euridice een figuur uit de Griekse mythologie (Gijsen kende zijn klassieken!), was de centaur, die - in liefde voor Deianeira, de gade van Heracles, ontstoken - door de laatste gedood werd. Stervend raadde Nessus Deianeira aan het bloed dat aan de pijl kleefde, waarmee hij gedood werd, te bewaren als tovermiddel van liefde. Later, toen zij vreesde dat Heracles haar zou verstoten, zond zij hem een met dat bloed bestreken kleed; zodra Heracles het aan had, verteerde het gif zijn lichaam, zodat hij in ontzettende pijnen stierf. 'Een Nessuskleed dragen' betekent dan zoveel als: je niet kunnen ontdoen van iets dat pijn of smart veroorzaakt. In de context van de roman komt het er dan op neer dat de ik-figuur beseft dat hij zich niet van dat kleed kan ontdoen, met andere woorden hij zal op deze wijze over en aan zichzelf *blijven* denken.

De ik-figuur/Orpheus moet verder leven zonder geliefde, gehuld in het Nessuskleed, 'godslasterend is hij het leven ingegaan, omwille van Agnes, zijn kuise bruid, zijn dode zuster, gelijk Euridice tweemaal verloren.' Of hem hetzelfde harde lot van de verscheuring door de Maenaden zal treffen wordt aan de verbeelding van de lezers overgelaten, al wijst de godslasterende houding in zijn latere leven op een *innerlijke verscheurdheid*, die vrijwel gelijk te stellen is aan de verscheuring door de Bacchanten.

Bibliografie

1. Harry Bekkering, *Marnix Gijsen en de oudheid*, Ons Erfdeel 1978, p. 219-231.
2. André Demedts, *Nieuw werk van Marnix Gijsen*, Dietsche Warande en Belfort 1952, p. 110-113.
3. Pierre H. Dubois, *Marnix Gijsen en het schrijversschap*, in Voor Marnix Gijsen, 's Gravenhage/Amsterdam/Rotterdam 1974, p. 39-48.
4. John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Harvard University Press, Massachusetts 1970.
5. René Goris en Marnix Gijsen, *Grafzuil voor Agnes*, Manteau Marginaal z.j.
6. Marnix Gijsen, *Zelfportret, gevleid natuurlijk*, Leuven 1972.
7. Maarten 't Hart, *De faam van Marnix Gijsen blijft een groot raadsel*, Cultureel Supplement NRC/Handelsblad 16-2-1979.
8. Karel Leroux, *Klaaglied om Agnes*, Vooruit 4-1-1952.
9. Top Naeff, *Klaaglied om Agnes*, Boek van Nu 1951/52, p. 139.
10. J. Roeland Vermeer, *Elegische jeugdherinneringen van Marnix Gijsen*, Kultuurleven 1952, p. 159-162.
11. Jeanne van Schaik-Willing, *Agnes-Euridice*, Critisch Bulletin 1952, p. 106-109.
12. Ivo Wuyts, *Tragiek van de werkelijkheid*, Nieuwe Stemmen 1971, p. 285-286.

Eindnoten:

1. Het zou in dit geval bijna geoorloofd zijn hier de naam Gijsen of Goris in te vullen, aangezien zowel de auteur zelf (o.a. in *Zelfportret gevleid, natuurlijk*, p. 61) als zijn broer René (*Grafzuil voor Agnes*, p. 20) aangeven dat de roman 'nagenoeg vrij is van verdichtsel. Het is de harde geschiedenis'.
2. Elseviers magazine, 28-3-1981, p. 69.
3. Top Naeff 1951/52, p. 139 wijst ook op de symboolwaarde van de Agnesfiguur middels een wel enigszins negatief geladen opmerking: 'De jonge man ... maakt het meisje meer tot symbool dan tot een geliefd wezen van vlees en bloed'.
4. Slechts Jeanne van Schaik-Willing 1952, p. 107 en Top Naeff 1951/ 52, p. 139, besteden er, zij het slechts summier, aandacht aan.
5. André Demedts 1952, p. 110 wijst hier zijdelings op.
6. Een aantal critici voert de kuisheid in de relatie terug op het feit dat de ik-figuur in Agnes zijn gestorven zusje terugvindt. Die identificatie leidt ertoe, dat hij haar op zulk een kuise wijze bemint. Het lijkt bijna zo te zijn dat hij zich uitsluitend wel bevindt in een relatie van deze aard, want ook zijn verhouding met zuster Beatrix, die hij ontmoet in 'de onderwereld' van het militaire hospitaal, kenmerkt zich door een geestelijke intimiteit. Deze Beatrix zal echter, zoals bekend, niet tot een 'danteske' Beatrix uitgroeien. De echte 'Beatrice' is Agnes.
7. Dat de abstinente houding van de mannelijke hoofdfiguur op het verhaalniveau onder meer gemotiveerd wordt door diens strenge katholieke opvoeding doet mijns inziens niets af aan de overeenkomsten met de Middeleeuwse Orpheus zoals die door mij geconstateerd zijn.
8. Curieus is dat Gijsen in het later verschenen verhaal *Onze zuster Alice* in de bundel *Allengs gelijk de spin* (1962) spreekt over de mythologie rondom zijn zusje. Dit onverbloemd op Gijsens biografie teruggaande verhaal laat zien dat de moeder het verlies van het dochtertje niet kan verwerken. Zij gebruikt het zusje voortdurend als tegenwicht voor het gedrag van de beide zoons: 'Telkens wanneer wij iets ondeugends hadden uitgericht, werd haar schim opgeroepen om te getuigen dat zij zich niet schuldig gemaakt zou hebben aan de gewraakte euveldaad. We namen het haar niet kwalijk, omdat ze een meisje was en dus verondersteld werd zich goed te gedragen.

Ik herinner mij niet meer op welk tijdstip mijn broer en ik (vandaar ook het “onze” in de titel; het verhaal is opgedragen aan Gijsens broer René, H.B.) Alice van moeder hebben overgenomen, wanneer we haar mythologie hebben voortgezet en aangevuld’ (*Verzameld werk*, III, p. 400). Dat de werkelijke mythologisering plaatsvond in *Klaaglied om Agnes* is evident.

9. Zie H. Bekkering 1978, p. 219-238.
10. Die milieus functioneren niet alleen op dit niveau, hun functie is ook en in misschien nog belangrijker mate de zuiverheid van de verhouding ik-figuur-Agnes des te sterker te doen uitkomen.
11. Gecursiveerd, omdat het hier een citaat betreft uit de opera van Gluck, dat ook eerder vermeld is in de roman.

Roeland Fossen
Drie gedichten

Zeeland opnieuw

In weerwil van betreden paden
stapt je naam als nieuw
over de akkers van je vlakke land
de kaders van mijn denkvermogen binnen

Zeeland, sinds ik de steden
van het verstand bewoon
bedacht ik voor hiaten in mijn geheugen
een verhullend woord: verborgenheden
De boekhouding sloot nagenoeg

Iemand las je naam van mijn gezicht
vermoedde de omtrek van handen om mijn hoofd
Nog wilde ik niet van je weten, bedolven
onder Zuidwestenwind rook je nog teveel
naar dood en de gevolgen, mijn gedachten
overvol, bangtastend naar de golven,
wachtend op een frisse wind

Vanaf de kant wierp ik een kiezelsteen
die tsjak tsjak tsjak het water streelde
Ik hoorde later later later voor hij zonk
Plots klonk je naam voluit: een mikpunt
voor het ongewisse

Woorden verzonken op de bodem, vogels
vliegen over in formatie, een hofhond
blaft de tweestrijd van je naam

St. Ives Bay, Cornwall, 1974

Noem het alleen als je wilt

Wind draagt je even
Zwaarder zul je dalen, landen
Op het water, gedreven
Meedeinen op de golven
Noemen kan ik met mijn handen

Noem het alleen als je wilt

Er is veel koren achter mij
Dat fluistert, als wil het
Iets verkeerds weerleggen
Het kan me niet meer storen
Noemen heeft me niets te zeggen

Noem het alleen als je wilt

Toen ik eens met mijn hoofd
Bovenaan je benen lag
Kon ik in de reuk mijn moeder horen
Geen liefde kon mij meer bekoren
Noemen is benoemen wat het onvermogen zag

Noem het alleen als je wilt

Ik voel je borsten zwellen in het zand
Eens maakten wij gaten en kastelen
Op het strand bij Oostkapelle
Nu zal ik je in mijn slaap zacht strelen
Noemen is een foto, het geweest gestand

Noem het alleen als je wilt

Morgen laat ik een leven
Met heimwee en andere fragmenten achter
Nu nog komen zwanen even
In de schoot van deze baai een indruk vragen
Maar de afdruk van woorden moet veel zachter
Want noemen kan geen naam verdragen.

Zeearm

Kijk die macho macho golven dreigend
zich verheffen, schuimende blaaskaken
in struise minne met de wind
tegen de dijk aanlullend

De oude garde uit het dorp kent geen
verbazing meer, ongezien verwaait
hun Silver shag, het dagelijks turen
naar het einde is tastbaar als hun zwijgen

Men weet een rand gekloofd door het jaren
dragen van een pet, de verloren haren in de klei
verwerkt, de lust geloosd in 't bed
alles zeker zonder het te zeggen

Een fles hoeft niet meer aangespoeld
staat in de kast; wacht tot Neeltje Jans
daarginds de dop op de oude Bokma schroeft
de pas afsnijdt, het ritme breekt

Een dam ontneemt de zee haar arm, geen emotie
meer, de mannen op de dijk in levensnood
denken nostalgisch aan verdrinkingsdood
aan hoe het voelde dat te overleven

Anton Constandse
Colombia

De republiek Colombia (28 miljoen inwoners) wordt door haar regeringen een parlementaire democratie genoemd, hoewel sinds 1949 het bestuur wordt uitgeoefend met behulp van de staat van beleg. De publieke belangstelling voor de verkiezingen is ook zo gering, dat in maart 1980, voor de gemeentelijke en provinciale stemmingen slechts twintig procent van het electoraat opkwam. Toen op 4 juni 1978 de 'liberale' candidaat Turbay Ayala tot president werd gekozen geschiedde dit met 2,2 miljoen stemmen van de 12,5 miljoen stemgerechtigden. Twee partijen slechts regeren in feite: de conservatieve (semi-feodale) en de liberale (grootkapitalistische) partij, die sinds 1958 zorgen voor een stembusoverwinning en dan de ministerszetels onder elkaar verdelen, wie er ook president is geworden. Het kabinet van Turbay (1978) bestond uit zeven liberalen, vijf conservatieven en een generaal op het departement van defensie. Voortdurende stakingen, onlusten en guerrilla-activiteiten (van bijv. de 'communistische' FARC en de 'revolutionair-democratische' M-19) golden als aanleiding tot moorddadige vormen van repressie. Men schatte het aantal doden als gevolg van politiek geweld ('la violencia') in de periode 1949-1962 op tweehonderd duizend, van wie er tienduizend tot de politie en het leger behoorden. In 1966 sneuvelde de priester Camilo Torres aan de zijde van de 'castristische' guerrilla-groep ELN; zes jaar later werd de geestelijke Laín Sanz gedood, omdat ook hij de guerrilla rechtvaardigde. Om het verzet der arme boeren en landarbeiders te verminderen richtte in 1967 president Lieras Restrepo de boerenbeweging ANUC op en beloofde hij (opnieuw!) landhervormingen, die wederom niets bleken te betekenen. In 1972 wendde de ANUC zich af van elke regering, tweehonderd duizend boeren bezetten illegaal braakliggende akkers maar botsten op een gewelddadige krijgsmacht. De sociale toestanden zijn erbarmelijk. Tot kinderarbeid gedwongen door armoe zijn drie miljoen jongens en meisjes, zelfs in de mijnen.

De slums aan de rand van Bogotá.

Tegenover anderhalf miljoen boeren die geen eigen stuk grond hebben (met hun grote gezinnen een derde der bevolking) staan vijfduizend semi-feodale families die beschikken over zeven miljoen hectaren. Hun voornaamste exportproduct is koffie, terwijl het voortbrengen van voedsel voor de bevolking zeer verwaarloosd wordt. Wel wordt grote aandacht geschonken, mogelijk door de wijdverbreide corruptie, aan de teelt van marihuana, cocaine en andere 'drugs', die volgens sommige schattingen aan de grootgrondbezitters veertig procent van hun winsten opleveren. De stad Medellín is een centrum van nauwelijks clandestiene handel en misdaad. Andere bronnen van hoge inkomsten voor de bevoorrechte kasten zijn de mijnen, de industrie en de oliewinning, waarin de lage lonen vloeken met de weelde van de 'elite'. Vier samenwerkende vakcentrales kunnen door de staat van beleg geen werkelijke strijd voeren, hun leiders worden - zoals vastgesteld is door Amnesty International - veelvuldig gemarteld. Politieke gevangenen, in 1980 geschat op een totaal van zesduizend, zijn vaak zonder vorm van proces doodgeschoten.

Op 27 februari 1980 heeft een groep van de guerrilla-beweging M-19 de ambassade van de Dominicaanse Republiek bezet, toen daar een receptie werd georganiseerd, en alle gasten in gijzeling gehouden, onder andere de ambassadeur van de Verenigde Staten en de pauselijke nuntius. In ruil voor hun vrijlating verkregen de rebellen de vrijheid voor meer dan veertig politieke gevangenen en een losgeld van 2,5 miljoen dollar. Dezelfde organisatie had in 1979 vijfduizend wapens buitgemaakt in de omgeving van de hoofdstad Bogotá. In januari 1980 kregen de politie en de militairen toen de vrijheid te schieten op demonstranten en ‘verdachte personen’.

Wat het buitenlandse beleid aangaat is Colombia een trouw lid van de Organisatie van Amerikaanse Staten, onder leiding van de Verenigde Staten in 1947 ontworpen als een kleine Verenigde Naties voor het Westelijk Halfrond. Wel heeft het in maart 1975 formeel de diplomatieke betrekkingen met Cuba weer aangeknoopt, maar deze bleven zeer koel. Het heeft de aanspraken van Panamá op meer zeggenschap over het kanaal ondersteund. Internationaal stelde het zich minder bloot aan kritiek dan bijvoorbeeld de dictaturen van Chili, Argentinië of El Salvador, maar zijn bewind was volkomen autoritair.

Ineke Phaf

Literatuur in Latijns-Amerika XV (slot) Colombia

1. Volksliteratuur

De meest bekende Colombiaanse schrijver is ongetwijfeld Gabriel García Márquez, een naam die borg staat voor literair vakmanschap. In Nederland is bijna al zijn literaire werk vertaald en zijn er meerdere kranteartikelen en skripties aan de universiteit over hem geschreven. Voor het succes van Márquez speelt het feit, dat hij uit Colombia komt, niet zo'n bijzondere rol. Zijn manier van vertellen spreekt zo aan dat iedereen zich daarbij zijn eigen belevenissen of dromen kan voorstellen zonder dat het geboorteland van de schrijver of de literaire tradities daar er iets toe doen.

Voor Márquez zelf zijn die wel heel belangrijk zoals uit een recent interview met Jan Brokken blijkt[1.]. Zijn laatste boek *Kroniek van een aangekondigde dood* werd in een enorme oplaag in Colombia op de markt gebracht en de schrijver neemt zelf in verband daarmee het woord ‘volksliteratuur’ in de mond. Moet dat aan zijn dichterlijke overdrijving worden toegeschreven, of bedoelt hij wel degelijk, dat zijn werk aan een algemene behoefte tegemoet komt? Het is in ieder geval de moeite waard om aan de hand van deze vraag eens na te gaan in welk kader van de Colombiaanse literaire traditie de *Kroniek* kan worden gezien. Bij ons is daarover zo goed als niets bekend, want er zijn nauwelijks vertalingen van andere Colombiaanse schrijvers te vinden. Dat komt niet, omdat deze er niet zijn.

De literatuurgeschiedenis grijpt terug tot in de zestiende eeuw, de tijd van de Spaanse verovering en de kolonisatie, en kwam vooral in de afgelopen twee eeuwen in een stroomversnelling terecht. Hoe kon men de Europese ontwikkelingen verwerken en vooral, wat hadden die in de nationale Colombiaanse traditie te zoeken?

Natuurlijk is de plaats van de literatuur in de samenleving er een andere dan bij ons. Nu nog kan ongeveer vijftig procent van de bevolking nauwelijks lezen, laat staan schrijven en al bestaan er meer dan veertig hogere opleidingen, dan betekent dat nog niet dat deze voor iedereen openstaan. Toelatingsnormen en financiële voorwaarden impliceren een rigide selektie van eventueel geïnteresseerden, want er is sprake van enorme inkomstenverschillen. In het dagelijkse leven spelen ook kulturele faktoren een grote rol, wanneer het om sociale erkenning gaat. Dit komt vooral door de historisch gegroeide etnische heterogeniteit van de Colombianen, die voor 20% als blank, 65% als mesties (blank-indiaans) en voor de rest als ‘zuiver’ Indiaans of mulat te boek staan. Onder de laatste twee kategorieën vindt men de meeste analfabeten en sociaal laagst geklasseerden, terwijl onder de mestiezen en vooral onder de blanken de levensvoorwaarden en de algemene ontwikkeling veel beter zijn.

Zo op het oog dus typisch een land waar literatuur ‘elitair’ heet te zijn, omdat zo weinig mensen er direkt iets aan hebben. Wat bedoelt Marquez dan met zijn volksliteratuur?

2. De Spaanse kolonisatie

Het woord *Kroniek* doet al onmiddellijk terugdenken aan het begin van de Spaanse kolonisatie, toen Spaanse ‘verslaggevers’ de roemrijke veldslagen tegen de Indianen voor de koning in het moederland moesten beschrijven. Daarmee begon de literaire traditie, zoals wij die kennen, in de Nieuwe Wereld. De Spanjaarden stichtten eerst steden aan de Caraibische kust, waar vooral Cartagena een centrum voor de slavenhandel werd. En van daaruit trokken zij het land binnen via de Magdalena-rivier, waar in het hoogland Sante Fe de Bogota werd gesticht[2.]. Hier bedreigden geen gevaarlijke tropische epidemieën of pirateninvallen het leven van de afstammelingen van de Spanjaarden (=kreolen), die leefden van inkomsten uit mijnbouw, veeteelt en handel. Aanvankelijk bestond er nog veel kontakt met de Indianen in de omgeving en met het kustgebied, zoals blijkt uit het eerste boek over het leven in Bogotá. Juan Rodríguez Freyle (1566-1640) vertelt in *Het schaap*[3.] over de gebeurtenissen tijdens en na de verovering, over de konflikten tussen de Indiaanse caciques (=stamhoofden) en over de, tot vervelens toe opgesomde, voorvaderen van de verschillende inwoners van de stad. Dit werk is al geen typische kroniek meer, want de feitelijke informatie wordt vaak afgewisseld met grappige anekdotes over amoureuze verwikkelingen, die het boek ook nu nog lezenswaard maken. Freyle herhaalt de aan iedereen in die tijd bekende verhalen, die een bijgelovige klank hebben en niet overeenkomen met de strenge katholieke moraal. De schrijver schijnt bevriend geweest te zijn met een zoon van een belangrijke Indiaanse bestuurder. Deze toenadering tussen Kreolen en Indianen was tijdens de koloniale tijd niet uitzonderlijk. Hoewel het katholicisme tenminste in het publieke leven de leidraad betekende, belette dit niet dat men op de hoogte was van de Indiaanse gewoontes en gebruiken. Er werden talloze beschrijvingen van Indiaanse talen en godsdiensten samengesteld, meestal door geestelijken die deze wetenschappelijke belangstelling met hun missionaire ijver verbonden. Ter ontspanning schreef men dan poëzie, die zich op de literaire stromingen in het moederland oriënteerde. Het bekendste werd Hernando Domïhguez Camargo (1606-1656), die eerst Jezuïet was en daarna als *gewoon* geestelijke zijn leven in het provinciestadje Tunca sleet. Hij dichtte in de barokke en gekunstelde stijl van de Spanjaard Luis de Góngora, een omstreden persoon in Spanje vanwege zijn voorkeur voor wereldse geneugten zonder daarbij de moraliserende houding te tonen, die wees op het belang van het hiernamaals voor het leven van de mens. Camargo's beroemdste gedicht over het leven van Ignacio van Loyola werd pas postuum in Spanje gepubliceerd en laat zijn konflikt tussen de smaak van zijn tijd en zijn eigen voorkeur duidelijk zien. Natuurlijk staan de heldhaftige belevenissen van Loyola op de voorgrond, maar daarnaast besteedt de dichter ook veel aandacht aan de beschrijving van het landschap, de banketten, tuinen, mensen en dieren. Er is weinig over het leven van Camargo bekend, maar men suggereert dat hij vanwege die wereldse neigingen uit de Jezuïetenorde werd gezet. De levensstijl van de kreolen in de steden was namelijk zeer besloten. De Kerk speelde een enorme rol in het dagelijkse leven en de katholieke moraal was de norm voor het zedelijke handelen. Vooral in het hoogland was men overtuigd van de barbaarsheid van de Indiaanse en Afrikaanse gewoontes en probeerde met het leven van de kreoolse families tenminste naar buiten een voorbeeld te stellen. Bogotá was het bestuurlijk en geestelijk centrum, daar stonden de scholen waarop de zonen van landbezitters uit het hele land een paar jaar studeerden. In de achttiende eeuw werd het ook nog een hofstad, toen de Spaanse koning het tot centrum van het nieuwe vice-koninkrijk Granada benoemde. Vanuit Spanje werd een bijzondere interesse aan de dag gelegd voor het verbeteren van de landbouwmethoden. De Spaanse natuurkundige Mutis[4.] kreeg daarom de vrije hand om de natuur van het land te onderzoeken en in kaart te brengen. Deze wetenschappelijke bijdrage tot verbetering van de ekonomie ging echter niet met een interesse voor onafhankelijkheid van Spanje gepaard en sloot daarom niet aan bij de belangen van de kreolen. Deze hadden zo langzamerhand genoeg van de patriarchale handelswijze van de Spanjaarden en wilden zelf regeringsfunkties en justitiële verantwoordelijkheid om de ekonomie en de sociale verhoudingen in het land te verbeteren. Hun ontevredenheid werd vooral aangewakkerd door de ideeën van de Franse Revolutie en vanaf 1790 vonden er steeds meer geheime bijeenkomsten in ‘salons’ in Bogotá plaats, waar behalve literaire ook politieke problemen werden besproken. Ook de aktiviteiten van de vrijheidsstrijder Simón Bolívar werden op de voet gevolgd en ondersteund en toen in 1810 de Spaanse koning door de inval van het leger van Napoleon zijn macht verloor, werd in Bogotá onmiddellijk de onafhankelijkheid uitgeroepen.

3. Het Colombiaanse nationalisme

Bij de onafhankelijkheid en ook in de woelige jaren erna speelden literaire teksten al een grote rol in het leven van de stad. Men leerde er de geschiedenis door kennen en oefende er zijn retorische gaven mee. Het werd nu belangrijk om de trots op de onafhankelijkheid uit te drukken en José Joaquín Ortiz (1814-1892) werd de dichter die dit het meest konsekwent heeft doorgevoerd. Hij ging dan ook als patriarch van de Colombiaanse literatuur de geschiedenis in en heeft dit te danken aan zijn beschrijvingen van de Colombiaanse natuur en van de heldenmoed van de voor het vaderland gevallen strijders.

De weg was vrij voor politieke journalistiek. Al sinds de invoering van de ‘salons’ waren daar niet alleen filosofie en literatuur, maar ook beeldende kunsten en wetenschap belangrijk geweest. Er bestond zelfs al een Weekblad van het Nieuwe Koninkrijk, waarin de nieuwe uitvindingen werden vermeld. Maar nu kon men ongestoord ook Franse en Engelse schrijvers bestuderen en op hun merites voor de Colombiaanse letteren beproeven. Zo was er bij Ortiz na zijn nationalistische, neoklassieke en retorische periode al een romantische toon te bekennen, een tendens die vooral door Rafael Pombo (1833-1912) werd voortgezet. Deze dichter was gedeeltelijk van Ierse afkomst (O'Donnell) en schreef vrijuit over zijn emoties bij alles wat hij zag of beleefde. Soms waren deze aan politieke of sociale motieven gebonden, zoals aan zijn afkeer van de slavernij of aan zijn reisindrukken in de Verenigde Staten, het land van de Vrijheid. Soms ook verwerkte hij fabeldieren of beschreef de stemming op feesten of banketten. Hij werd de bekendste van een grote groep romantische dichters, vaak uit een oud kreools geslacht, die ook in proza de familiegeschiedenis vasthield. De enorme variëteit van de geschreven teksten kwam tot uidrukking in de naam van een literair tijdschrift Het Mozaiek, dat in 1858 in Bogotá werd opgericht.

De belangrijkste mentor daarvan was José María de Vergara y Vergara (1831-1872), die een hele groep literatoren, om zich heen verzamelde. Bepaalde gewoontes uit afgelegen streken van het land werden in kostumbristische verhalen beschreven en ook reisverslagen uit binnen- en buitenland waren zeer geliefd. Daarbij ging het niet uitsluitend om literaire kwaliteit, maar was vooral ook de informatieve kant van groot belang.

Vergara ontdekte in zijn kring het talent van de eeuw, Jorge Isaacs, die door zijn toedoen kon publiceren. Isaacs was zoals zovele zonen van grootgrondbezitters voor zijn studie naar Bogotá gekomen en werd eerst als romantisch dichter populair. Werkelijk beroemd werd hij echter met zijn roman *Maria* (1867), waarin hij zijn lyrische kwaliteiten met de beschrijvende prozatraditie verbond. Tot in de kleinste finesses gaat hij daar in op de liefdesverhouding van Efraín en zijn nichtje María, die beiden op het landgoed van de familie wonen. De tragische achtergrond van de opbloeiende genegenheid tussen die twee wordt gesuggereerd door de beschrijving van de natuur van de streek (de Cauca-vallei), waar stormen of zwarte vogels het onheil aankondigen. Dit komt aan het eind van het boek, wanneer Maria tijdens een studieverblijf van Efraín in Londen, aan een dodelijke ziekte bezwijkt. Behalve aan de geliefden besteedt Isaacs ook veel aandacht aan het leven en de gewoontes van de boeren en bedienden. In een raamvertelling wordt het lot van een Afrikaanse vrouw eruit gelicht en verteld over haar leven als prinses in Afrika, het kontakt met de slavenhandelaren, de overtocht naar Amerika, haar behandeling in Cartagena en het nobele gedrag van de vader van Efraín tegenover haar. In de roman liggen de accenten op geromantiseerde menselijke kwaliteiten en de katholieke oprechte levenshouding van de personen, die gepaard gaat met een interesse in verbeteringen van de levenssituatie en de produktiewijzen op het land. Hiermee trof Isaacs precies de gevoelige snaar van de kreoolse families in heel Spaanssprekend Amerika, vooral in Mexico, waardoor zijn roman een bestseller werd. Al toen hij het boek zat te schrijven, kwamen er herhaaldelijk afgezanten uit Bogota, die gestuurd waren om te kijken hoever hij was. Ze lieten zich fragmenten voorlezen en berichtten daarover in de stad.

Toen Isaacs twee weken voor publikatie van zijn boek in de schouwburg van Bogotá een operavoorstelling bijwoonde, kreeg hij bij zijn verschijnen minutenlang een staande ovatie van het publiek! Tot ver buiten Colombia werd hij beroemd. Na dit succes wijdde hij zich meer aan de politiek dan aan de literatuur en werd in zijn streek als liberaal politicus aktief. Zijn roman werd ook als bewijs voor de positieve waarden van de christelijke beschaving gezien, een beschaving die in de Colombiaanse realiteit dikwijls ver te zoeken was. Het land werd onophoudelijk door burgeroorlogen geteisterd. Regelmatig ontvlamden er gewapende konflikten tussen de liberale en konservatieve partij die in de regeringswisselingen en de herhaaldelijke naamsverandering van het land tot uitdrukking komen: Colombia, Groot Colombia, Nieuw Granada, Granadese Bond, Verenigde Staten van Colombia en in 1886 weer definitief Colombia. In Bogotá en overal in de provinciesteden deden er verschrikkelijke verhalen de ronde over gruwelijkheden, begaan door kleine legertjes onder leiding van een caudillo, een vaak ongeletterde aanvoerder die de macht over zijn manschappen op persoonlijke invloed en kracht baseerde. In 'beschaafde' kringen oriënteerde men zich daarom in toenemende mate aan de ideeën over de vooruitgang op technisch, wetenschappelijk en artistiek gebied, die door de Engelse maar vooral door de Franse kultuur werden gesymboliseerd. Parijs werd de stad die de fantasie van de jongeren bevleugelde en meerdere verbleven er enige tijd om van haar inspiratie te profiteren. Zo ook José Asunción Silva (1865-95), een belangrijke Colombiaanse dichter. Hij koncentreerde zich in zijn gedichten op het vastleggen van sterke menselijke emoties temidden van de vluchtigheid van het leven en legt daarbij sterke erotische accenten. Van invloed op hem was de symbolistische Franse schilderkunst en poëzie, die ook in Bogotá rondom het tijdschrift De Colombiaanse Parnassus opgeld deed. De melancholieke toon in de gedichten van Silvia was vooral voor de jongere generatie belangrijk en zijn gedicht ‘Nocturne’ werd na zijn dood in heel Spaanssprekend Amerika beroemd. Daarbij speelde ook de tragiek in het leven van Silva een rol, waarmee men zich identificeerde. Zijn vader was, toen hij jong was, failliet gegaan en gestorven, waardoor hij al vroeg voor zijn moeder en zusters moest zorgen. Men vermoedde een incestueuze verhouding van hem met een van zijn zusters, die ook op jonge leeftijd stierf. Bovendien verloor hij een groot deel van zijn manuscripten tijdens een schipbreuk en pleegde zelfmoord, een reeks van gebeurtenissen die een romantisch waas rondom de dichter en zijn werk legde. Zijn poëzie was het hoogtepunt van een ontwikkeling die steeds meer de nadruk op de individuele gevoelswereld legde en vooral in literaire kringen in Bogota populair was.

4. De invloed van de Verenigde Staten

Aan het accent op deze intieme poëzie kwam rond de eeuwwisseling verandering, toen de politieke situatie onder invloed van de Verenigde Staten veranderde. Na de grote burgeroorlog van duizend dagen (1899-1902) begon er een lange periode van vrede en kwamen er steeds meer kontakten tussen de hoofdstad en de verschillende streken in het land. In deze tijd meldde de Verenigde Staten zich als nieuwe machthebber aan de noordelijke grenzen. Eerst speelde ze een grote rol bij de onafhankelijkheid van Panama, dat tot 1903 bij Colombia hoorde en daarna werd er door de United Fruit Company een geheel nieuw economisch systeem in het Caraïbische kustgebied geïntroduceerd, de bananenplantages. Deze lokten een heleboel arbeiders van de Caraibische eilanden aan en verstoorden de bestaande sociale verhoudingen in de streek.

Tegen deze Noordamerikaanse invloed kwam luidkeels protest van de kant van een telg van een van de beste families in de hoofdstad. José Marïa Vargas Vila (1860-1940) keerde zich in zijn literaire werken tegen alles wat volgens hem barbaars was: oorlog, caudillos en yankees. Hij trok ten strijde om de klassieke Europese waarden te verdedigen. Zijn stijl heeft een extroverte en extravagante toon en het gaat hem er niet om iets uit te leggen maar om uit te roépen wat de wereld nodig heeft. Zijn humanistische idealen verdedigt hij op pamflettistische wijze, een propagandatoon die het gevolg was van zijn afkeer tegen de Noordamerikaanse materialistische manier van doen en die op de Caraibische eilanden veel succes had.

Heel anders dan in deze nadrukkelijke spreektrant van Vargas Vila schreef Tomâs Carrasquilla (1850-1940), die zijn leven lang in een provinciestad woonde en een indrukwekkende reeks romans op zijn naam heeft staan. Hij kwam uit een familie die in de streek verworteld was en bekend was met alle gebeurtenissen die gedurende de laatste generaties hadden plaatsgevonden. Carrasquilla schrijft hier weliswaar over, maar daarbij richt hij zijn aandacht niet op de personen als resultaat van hun milieu, maar laat hij hen met scherpe intuïtie voor psychologische nunances als zelfdenkende en handelende personen optreden. Zijn hoofdpersonen komen uit de betere kringen en de bedienden of boeren spreken in het dialekt van hun streek. In zijn bekendste roman *De Markiezin van Yolombo*[5.] is zijn vrouwelijke hoofdpersoon het totale tegendeel van de Maria van Jorge Isaacs. Het jonge meisje Barbara uit een gegoede kreoolse familie is niet ziekelijk, beeldschoon en meegaand, maar aktief, resoluut en vastberaden. Ze neemt haar lot in eigen hand en begint te werken, iets ongehoords voor dames uit haar milieu in die dagen. Als bezitster van een goudmijn wordt ze schatrijk en als beloning voor haar verdiensten krijgt ze van de Spaanse koning de titel markiezin. Ze werkt nauw samen met haar overwegend zwarte bedienden en mijnwerkers, en ook met de plaatselijke notabelen heeft ze goede relaties. Wanneer ze trouwt met een volhardend pretendent, blijkt dit een oplichter te zijn die er met al haar bezittingen vandoor gaat. Hierdoor verliest ze tijdelijk haar verstand, dat pas tegen het einde van haar leven weer terugkomt. Dan wordt ze een begripvolle oude dame in de stad, die gratis lezen en schrijven leert aan ieder die wil. Carrasquilla schildert precies de sociale verhoudingen in Antioquia in de verhoudingen tussen de markiezin en de anderen gedurende het einde van de Kolonie. Zijn schrijfwijze staat in sterke tegenstelling met het verstarde formalisme in de hoofdstad, waar ook Vargas Vila ondanks zijn anarchistische toon nog een slachtoffer van was. Carrasquilla hoorde, ondanks zijn leeftijd, eerder bij de zogenaamde ‘Generatie van de Eeuw’, een generatie van schrijvers die rond 1910, een eeuw na de onafhankelijkheid, begon te publiceren.

In het middelpunt van hun belangstelling stonden de sociale verhoudingen in Colombia, vooral de tegenstelling tussen de stedelijke normen en de gewoontes en gebruiken in de voornamelijk agrarische streken of het nog onontdekte oerwoudgebied. Van industrialisatie was nog geen sprake, hoogstens brachten de bananenplantages of de koffieaanplantingen de economie in direkt kontakt met de schommelende prijzen op de wereldmarkt. De jonge intellektuelen waren bezield met idealen om hun land de vooruitgang te brengen, en waren zich ook bewust van hun onbekendheid met de daar heersende situatie. Het duidelijkst werd dit motief in de roman *De draaikolk* van José Eustasio Rivera (1889-1928) uitgewerkt. Het is een gedeeltelijk autobiografisch verhaal over het schokeffekt tussen het leven in de stad en het leven daarbuiten. De hoofdpersoon Arturo Cova, evenals Rivera zelf een dichter van romantische verzen, moet door omstandigheden de stad verlaten en komt in het hoogland eerst bij veeboeren terecht. Met hen kan hij zich nog enigzins identificeren, maar wanneer hij daarna in het oerwoudgebied van Casanare terecht komt, verliest hij iedere voeling met de hem vertrouwde werkelijkheid. De Kariben-stam en de uitbuiting van de in het oerwoud werkende rubberzoekers maken zo'n diepe indruk op hem dat hij erover een rapport schrijft voor de regering in de stad. Arturo zelf gaat aan het oerwoud te gronde, zoals de laatste regel van het boek uitdrukt: en het oerwoud verslond hem. Hiermee wordt echter niet alleen aan de vernietigende natuurlijke kracht geappelleerd, maar ook aan de ontregelende invloed daarvan op de menselijke geest, die tot de barbaarse verhoudingen in dit gebied heeft geleid. Rivera promoveerde met dit romanverslag aan de universiteit, waarmee het belang wordt geillustreerd dat men toentertijd aan dergelijke berichten hechtte.

De belangstelling voor het eigen land en de sociale omstandigheden werd bevorderd door de internationale politieke gebeurtenissen. Behalve de nationale ‘belediging’ door de inmenging van de VS, die een kritische houding tegenover de noorderburen met zich meebracht, werden ook de banden met Europa vanwege de Eerste Wereldoorlog losser. De sociale revoluties in de Sovjet Unie en Mexico (1910-1918) maakten grote indruk en wekten interesse voor de levenswijze van de boeren in het eigen land. Omdat er van sociologisch onderzoek toentertijd nog geen sprake was, werd er aan literatuur over dit thema veel meer waarde gehecht dan tegenwoordig. De informatieve waarde was erg belangrijk en dit was de intellektuele atmosfeer in die dagen, waarmee de jonge schrijvers te maken kregen. Tegen deze achtergrond wordt ook het omvangrijke werk van Germán Arciniegas begrijpelijk, die een van de belangrijkste essayisten en kultuurhistorici van het hele kontinent werd, en vlak na de eeuwwisseling in Bogotá werd geboren. Hij beschreef de geschiedenis van de verschillende volkeren in Spaansamerika en in het Caraibische gebied mede in de Europese kontekst. Zijn literaire belangstelling werd duidelijk in zijn medewerking aan de oprichting van het tijdschrift De Nieuwen (1925), dat zo heette om de behoefte aan het zoeken naar nieuwe wegen uit te drukken.

Een van de medewerkers was León de Greiff (1895-1976), een dichter uit Medellín met Noordeuropese voorvaderen. De Greiff doorbrak de tot dan toe bestaande regels voor grammatikale opbouw en woordkeus in de Colombiaanse poezie, waardoor hij door het gros van zijn landgenoten niet erg serieus werd genomen. Bovendien stelde hij zich ook nog antireligieus op. Het belangrijkste in zijn gedichten is het zoeken naar zijn plaats in dit land als individu met een heel andere voorgeschiedenis de meeste Colombianen. Hoort hij nu weer in Europa thuis of liggen zijn wortels in zijn vaderland? Hij beschreef zijn rusteloosheid tijdens reizen en liet in sterk ritmische gedichten de namen van plaatsen of streken, waar hij opgroeide, doordringend doorklinken.

Het heeft lang geduurd voordat men deze poëzie in de formele katholieke kringen van de hoofdstad kon waarderen. Daar ergerde men zich echter ook aan het andere Colombiaanse 'enfant terrible' in de poëzie, Miguel Angel Osorio (1833-1942), maar in dit geval meer vanwege zijn levensloop dan vanwege zijn levenshouding. Deze autodidakt was namelijk diep religieus en beschrijft vooral de dialoog met de dood tijdens het leven, waardoor hij als 'dichter van de dood' bekend werd. Talloos zijn de anekdotes over het leven van Osorio, die de bijnaam Porfirio Barba-Jacob aannam. Vanaf 1907 heeft hij nauwelijks nog in Colombia gewoond en verbleef hoofdzakelijk in Mexico, waar hij als bohémien leefde.

Dit subjektieve zoeken naar een zin van het eigen leven in de werken van De Greiff en Osorio en ook de overdaad aan realistische prozaliteratuur inspireerde een groep dichters om een hele andere richting op te gaan. Rondom het tijdschrift Steen en Hemel (1939), genoemd naar een werk van de Spanjaard Juan Ramón Jiménez, groepeerden zich in Bogotá enkele jonge intellektuelen, die zich aan diens mystieke en spirituele beelden oriënteerden en deze in verbinding met Colombiaanse symbolen brachten. De meest markante vertegenwoordiger van hen was Eduardo Carranza (1913), die mede door zijn diplomatieke loopbaan de verbondenheid met het vroegere moederland demonstreerde.[6.]

5. De periode van de 'violencia'

Vanaf 1948 begon er een periode die in de geschiedenis van Colombia bijna als een traumatische belevenis zou kunnen worden gekarakteriseerd. Zij wordt aangegeven als de 'violencia', tien jaren van geweld en terreur. Alhoewel er na 1902 geen openlijke burgeroorlog meer was uitgebroken, waren de konflikten tussen liberalen en konservatieven niet opgelost. Deze eskaleerden integendeel zozeer dat er na de moord op de liberale politicus Jorge Eliecer Gaitán in 1948 een golf van geweld losbarstte, vooral op het platteland. De werkelijke konflikten, meestal met een ekonomische achtergrond, waren onzichtbaar achter het gordijn van wederzijds wantrouwen en vooroordelen, waar iedere partij zijn voordeel mee deed. Het kwam niet zelden voor dat priesters op de preekstoel preekten dat het geen zonde was om liberalen te vermoorden. De schattingen rond het aantal doden tijdens de 'violencia' schommelen tussen de 150.000 en de 350.000. De meeste universiteiten gingen dicht en er werd op de pers een scherpe censuur uitgeoefend. Vele jongeren die normaal gesproken in Bogotá zouden zijn gaan studeren, bleven nu in hun geboortestreek of vertrokken naar het buitenland.

In de Caraibische kuststreek was men als vanouds liberaler dan in het hoogland en heerste er in de pers nog enigszins een tolerant klimaat. In de loop van eeuwen had men een relatieve onafhankelijkheid van de centrale regering weten te behouden en in de dertiger jaren was de bevolking van de steden aan de zee enorm gegroeid. Hier trok men heen, nadat de hoogkonjunktuur van de bananenplantages ineen was gestort. In de stad Barranquilla woonden mensen van de meest verschillende nationaliteiten en achtergronden. Op marktdagen zaten de Indiaanse verkopers uit het moerasgebied naast afrokaribische inwoners van de eilanden, die met andere buitenlanders het straatbeeld en het uitgaansleven hun eigen karakter gaven. Een wat oudere ingezetene van de stad en een verstokt liberaal was José Félix Fuenmayor (1885-1966), toen direkteur van de plaatselijke krant. Fuenmayor gaf meerdere jonge schrijvers een kans om bij hem als redakteur te werken of om grappige stukjes te schrijven, die de verkoop van de krant moesten stimuleren. Rondom zijn persoon formeerde zich de later beroemde ‘Groep van Barranquilla’, bestaande uit een aantal vrienden die alles samen deden en deelden. Een van hen was Gabriel García Marquez, bij wie in deze periode zeker de grondslag voor al zijn latere werk werd gelegd.[7.] Márquez en zijn vrienden voelden zich weliswaar machteloos tegen de heersende terreur in het land en de perscensuur, maar werden daardoor wel des te alerter op de mogelijkheden die er desondanks nog waren om informatie te verspreiden. Vooral Márquez en Alvaro Cepeda Samudio raakten geobsedeerd door de kansen die er door de journalistiek geboden werden. Cepeda bestudeerde het vak zelfs aan een universiteit in de VS en keerde terug met nieuws over de meest recente ontwikkelingen. Het interesseerde de beide vrienden vooral hoe men met journalistieke kneepjes de door de officiële pers verzwegen gebeurtenissen zou kunnen mededelen. Daardoor begon Márquez in zijn dagelijkse kolom ‘De Giraf’ een manier van vertellen te ontwikkelen, waarin hij alledaagse grappige anekdotes met zo'n ironische ondertoon uit de doeken deed dat een goed verstaander wist waar hij op doelde. Hiervoor werden er aan de fantasie wel hoge eisen gesteld, want er waren vaak fantastische metaforen voor nodig om de verbinding tussen de realiteit en het ‘toevallig vertelde’ te leggen. Dit procédé interesseerde Marquez zozeer dat hij zelfs op eigen kosten een week lang een krantje liet drukken dat gratis op straat werd uitgedeeld. Hij noemde het de kleinste en tegelijkertijd eerste metafysische krant ter wereld. Ook trok Marquez een tijdlang als handelsreiziger voor boeken en tijdschriften door de streek en leerde zo, waar je op moest letten bij het verkopen van lektuur. Met Bogotá had de ‘Groep van Barranquilla’ niet veel kontakt. De belangrijkste schrijvers leefden of publiceerden in het buitenland. In 1952 werden er in Argentinië twee werken gepubliceerd die een duidelijke kritiek op de ‘violencia’ als inhoud hadden. De roman *Christus op de rug gezien* van Eduardo Caballero Calderón liet de pogingen van een priester om de vijandige dorpsbevolking met elkaar te verzoenen zien, een tot mislukking gedoemde onderneming en het boek eindigt met de verzuchting: Heer vergeef hun want zij weten niet wat zij doen. De katholieke moraal ontbreekt bij Jorge Zalamea, die al eerder was begonnen in De Nieuwen te publiceren. Hij probeerde de ‘violencia’ meer symbolisch als verhouding tussen heersers en onderdanen te verwerken. Voorop staat de persoon van een diktator en in zijn langere novelle *De grote Burundún Burundá is dood* beschreef hij diens machtswellust. Het begint met zijn begrafenis, waarna de door hem uitgeoefende terreur uit de doeken wordt gedaan. Evenmin als zijn tijdgenoot Miguel Angel Asturias[8.] spreekt Zalamea in zijn werk over een bepaald land of een bepaalde tijd maar in tegenstelling tot Asturias concentreert hij zich op de systeem-immanente mechanismen van een diktatuur. Voor Burundún is het heel belangrijk dat zijn onderdanen niet spreken, want sprekende onderdanen zijn niet gehoorzaam. Zelf maakt Burundûn gebruik van de meest welluidende retoriek en zijn toespraken vormen de basis van zijn macht. Zalamea oriënteerde zich hierbij niet zozeer op de Colombiaanse situatie, maar ook op de Duitse-onder Hitler, wat zijn nadruk op het partijapparaat en de S.A. ter ondersteuning van de militaire operaties verklaart. In een eerder gepubliceerd verhaal

‘De metamorfose van zijne excellentie’ beschreef hij de allergie van de diktator voor iedere menselijke geur, die hem herinnerde aan de dood en het verderf, die hij had gezaaid. Om zich daarvan schoon te wassen bezocht hij de ‘blauwe vijver’ uit zijn jeugd, waarin hij echter ten onder ging en als een dier stierf. Dit satirische proza van Zalamea bevat door de woordkeus ook een sterke kritiek op de dichters die ondanks deze bloedschuld van diktators doorgingen met te doen alsof zulke gruwelijke zaken helemaal niet bestonden, en zich op geen enkele wijze daaraan verplicht voelden.[9.]

6. De laatste 25 jaar

Het lijkt wel of de Colombiaanse schrijvers deze kritiek van Zalamea ter harte hebben genomen, want na de terugkeer naar een demokratische regeringsvorm is er bijna geen auteur te vinden die zich niet bezighoudt met het analyseren van de eigen sociale situatie. Daar draagt ook de Cubaanse Revolutie sinds 1959 heel veel toe bij, die het zelfvertrouwen van de jonge aankomende schrijvers enorm stimuleerde door het publiceren van het werk en het aanmoedigen van hun sociale engagement.

Om de desoriëntatie van de jonge generatie in 1958 te illustreren, riep de al wat oudere dichter Gonzalo Arango het 'Nadaisme'[10.] uit, een stroming die zich aan het Franse existentialisme oriënteerde en pleitte voor een permanente revolutionaire geestelijke houding. Dit betekende het konstante kritische bekijken van de vastgelegde normen in de maatschappij, een houding die veel jongeren inspireerde en voor hen een bevrijding bevatte van een beperkende moralistische benadering. Arango werd de mentor voor een nieuwe beweging, die zich weliswaar niet direkt politiek opstelde maar wel tegen vastgeroeste ideeën en gebruiken vocht, en door dichters, schilders of toneelspelers gelijkelijk gedragen werd.

Mede onder invloed van de massamedia kwam er een doorbraak in de verteltechniek tot stand, en werd het accent steeds dichter bij de dagelijkse realiteit gelegd. De eerste stap in die richting betekende de publikatie van *Het grote huis* in 1962, geschreven door Alvaro Cepeda Samudio, de vriend van Marquez uit Barranquilla. Uit deze roman spraken duidelijk invloeden van Noordamerikaanse schrijvers zoals Faulkner. Cepeda beschrijft flarden van gesprekken tussen fiktieve personen die tijdens de grote staking op de bananenplantages in 1928 gevoerd zouden kunnen zijn. Hij gaat niet dieper op psychologische of historische achtergronden in, maar dokumenteert - bijna als met een bandrecorder - de gebeurtenissen met dialogen tussen naamloze soldaten of bewoners van een huis in de streek.

Tijdens de genoemde staking op het terrein van de United Fruit Company waren er door het Colombiaanse leger duizenden mensen vermoord, een gebeuren waaraan in de nationale pers geen enkel woord mocht worden vuilgemaakt. Deze ware historische achtergrond speelde ook een rol in de roman *Op de afgesproken dag* van Manuel Mejfa Vallejo, die twee jaar later uitkwam. Ook Vallejo neemt het thema bloedig geweld als motief, nu echter op het platteland tussen streekgenoten. Weer zijn daarbij dialogen de beste hulpmiddelen om de gedachtengang van de verschillende personen in een dorp te volgen. Vallejo beschrijft weliswaar meer dan Cepeda de gewoontes in de streek, maar ook bij hem ontbreekt de diepgang, het verklaren vanuit historische of psychologische voorwaarden voor het geweld. Dit was ook moeilijk, want in de literatuur waren er bijna geen schrijvers die hen tot voorbeeld konden dienen. Weliswaar bestond er in Colombia vanaf het einde van de achttiende eeuw een lange traditie van historische literatuur, maar deze was voornamelijk vanuit een moraliserend katholiek perspektief geschreven die de mensen in goed en slecht indeelde. Omdat de beste katholieken in het hoogland meestal de welgestelden waren (tenminste in de literatuur), kwamen de andere bewoners niet al te vaak aan bod. Deze waren echter in de loop der tijden meestal het slachtoffer van gewelddaden geworden, en hadden daar zelfs zelf aan deelgenomen. Om dit te verklaren moest de geschiedenis van het land dus vanuit hun perspektief worden geschreven, wat een totaal nieuw uitgangspunt betekende en ook een nieuwe verteltechniek vereiste om het interessant te maken.

Fanny Buitrago
Fanny Buitrago en Olga (pseudoniem voor geïnterviewde vrouw door Löw, zie noot 13). Twee vrouwen, die in Bogota leven, uit een totaal verschillend milieu en zoekend naar een alternatief om aan het hem opgedrongen rolpatroon te ontkomen.

Olga
Fanny Buitrago en Olga (pseudoniem voor geïnterviewde vrouw door Löw, zie noot 13). Twee vrouwen, die in Bogota leven, uit een totaal verschillend milieu en zoekend naar een alternatief om aan het hem opgedrongen rolpatroon te ontkomen.

Vanuit dit allesomvattende perspektief werd *Honderd jaar eenzaamheid* geschreven, de roman waardoor Márquez overal bekend werd. De geschiedenis van zijn geboortestreek en haar bewoners wordt in het kader van de nationale geschiedenis verteld, waarbij echter steeds de tegenstellingen tussen de hoofdstad en de daar heersende sfeer onderstreept worden. Voor het dorp Macondo en de daar wonende familie Buendía betekent de integratie in het nationale apparaat - door burgemeesters en verkiezingen - een vermindering van haar invloed en het toenemen van het gewapend verzet. Toch weet ze zich na enkele tegenslagen met deze nieuwe situatie te verzoenen en behoudt haar vooraanstaande positie in het dorp. Als echter de Noordamerikanen hun bananenplantages in de streek installeren en er een enorme immigratie van vreemdelingen op gang komt, verliest ze haar greep op de gebeurtenissen. Weliswaar profiteert ze ook van de grote welvaart, maar na de staking en het vertrek van de onderneming is ze al haar macht en energie kwijt. Ze heeft haar invloed verloren en geen funktie meer in het sociaal-economische leven van de streek. Was in dit boek de reële geschiedenis van Colombia in de negentiende eeuw tot aan de bananenstaking van 1928 nog heel goed herkenbaar, in *De herfst* *van de Patriarch* wordt deze al veel symbolischer voorgesteld. De macht van de patriarch, de president van het land, wordt beschreven. Deze klimt van dorpsjongetje via caudillo op tot president van het land, een funktie, waarin hij nauwelijks werkelijke macht kan uitoefenen. Veeleer wordt hij gemanipuleerd door kerkelijke en militaire ambtenaren en daarna vooral door buitenlandse ambassadeurs. De centrale macht zetelt in dit geval echter niet in Bogotá, maar aan de Caraibische zee in het paleis van de patriarch, dat aan het einde zelfs aan buitenlanders wordt verkocht.

In het laatste boek *Kroniek van een aangekondigde dood* is van historische banden met het hoogland al helemaal niets meer te merken, maar gaat het alleen over een uur in de geschiedenis van een vergeten dorpje en over de oorzaken van de gebeurtenissen die dan plaatsvinden.

Al spreekt Márquez daar zelf nooit over, toch moet hij wel een van de trouwste lezers van de Colombiaanse literatuur van de laatste 25 jaar zijn. Zijn werk en de motieven vormen bijna een inleiding daarop. Zo komen veel thema's uit *Honderd jaar eenzaamheid* in de beschrijvingen van Arciniegas voor, en is het begin van de *Patriarch* precies zoals het begin van *Burundún.* Ook staat het bezoek van de bisschop, zoals in de *Kroniek*, centraal in de roman *In november komt de aartsbisschop* van Hector Rojas Herazo, ook een vroeger lid van de Barranquilla-groep. Maar binnen deze verzameling van herkenningspunten met de werken van Colombiaanse schrijvers tekent zich wel heel duidelijk de eigen problematiek van Márquez af. Het gaat hem altijd om de verbinding van zijn literatuur met de aktualiteit van de lezer, of liever gezegd, met dat waarmee hij wil dat de lezer zich bezighoudt. Als rasjournalist vertelt hij niet zomaar een verhaal, maar hij vertelt een verhaal, omdat het op dit ogenblik volgens hem belangrijk is. Het is precies het konflikt, dat ook zijn literaire techniek bepaalt. Dit blijkt uit zijn drie bekendste romans. In *Honderd jaar eenzaamheid* betrekt Márquez aan het einde zowel zichzelf als ook de lezer persoonlijk bij de geschiedenis van Macondo. De schrijver hiervan blijkt Melquíades te zijn, dus Márquez, en degene die deze leest is Aureliano de Bastaard, identiek dus aan iedere lezer die het boek van Márquez leest.

In de *Patriarch* is er sprake van de verbinding met een politiek motief. Het uiterlijke beeld van de diktator wordt gerelativeerd. Niet alleen dringt de schrijver door tot zijn diepste verlangens, maar ook laat hij zien wat de mensen in zijn omgeving van hem denken. Zo wordt het duidelijk dat de patriarch in een totaal onwerkelijke wereld leeft en niet begrijpt wat er om hem heen gebeurt. Als symbolische Caraïbische diktator staat hij in zijn dementie lijnrecht tegenover de toenemende politieke macht van de Noordamerikanen (de ambassadeur), maar ook van het volk! Daarbij is het feit dat de patriarch altijd alleen maar zevenmaandskinderen bij zijn vrouwen heeft verwekt, belangrijk. Dit is ongetwijfeld een associatie met een essay van de Cubaan José Martí (1853-1895)[12.], die die bestuurders van Amerika als zevenmaandskinderen betitelde, die zich niet behoorlijk met het besturen van hun eigen land bezighielden. Gezien de grote belangstelling van Márquez voor Cuba kan dit verband tussen een demente Caraibische diktator en de Cubaanse politiek niet toevallig zijn.

In de *Kroniek* is Márquez niet teruggegaan tot het begin van de geschiedenis of naar de toppen van de macht gestegen, maar beperkt hij zich tot het beschrijven van de meest alledaagse feiten in een klein dorp aan een rivier. Met de akribie van een regisseur van westerns of detektiveverhalen laat hij de gebeurtenissen die bij de moord op Santiago Nasar een rol hebben gespeeld, de revue passeren. Vanaf het tijdstip waarop de hoofdpersoon 's morgens zijn bed verlaat tot aan zijn dood worden precies zijn gangen nagegaan. Márquez werkt hier verder uit, waarmee hij in de *Patriarch* al was begonnen, de verschillende perspektieven van waaruit de hoofdpersoon wordt bekeken. Hierdoor leert men Nasar beslist niet als grote held of interessante persoonlijkheid kennen, maar eerder als een doorsneeburger met tamelijk vaste en gedeeltelijk vervelende gewoontes, die echter op geen enkele wijze de moord op hem rechtvaardigen. Hoe het daartoe kwam probeert de detektive/journalist in de eerste persoon uit te vinden. Hij keert na 27 jaar terug naar zijn geboortedorp om de reden van de moord op zijn jeugdvriend te weten te komen. Hij ervaart dat alle mogelijke faktoren daarbij een rol hebben gespeeld: stomheid, gekrenkte trots, teleurstelling, verbetenheid, hulpeloosheid. Bovendien wordt ook de aanleiding tot de moord teniet gedaan door het feit dat de in de huwelijksnacht naar huis gestuurde bruid uiteindelijk toch met haar bruidegom - al is het dan minstens twintig jaar later - gaat samenwonen.

In dit boek heeft de schrijver Márquez evenals de journalist Márquez de synthese gevonden die hem al tijdens de periode in Barranquilla bezighield. Het betreft zijn zoeken om openlijk over het zinloze geweld te kunnen berichten en dit tegelijkertijd een literair niveau te geven dat niet ontoegankelijk is voor het merendeel van de bevolking.

Met dit zoeken naar een verbinding tussen literatuur en journalistiek staat Márquez alleen in de Colombiaanse traditie. Zijn wereldsucces heeft aanvankelijk op de andere schrijvers verlammend gewerkt, zoals ze vaak in interviews toegeven. Want wat moesten ze nu met zo'n wereldberoemde landgenoot, hem imiteren of juist niet, maar wat dan? Hoezeer dit in Colombia de gemoederen heeft beziggehouden, beseft men pas, wanneer men de overstelpende secundaire literatuur over Márquez doorleest. Over geen enkele auteur is zoveel slechts en zoveel goeds geschreven. Al zijn gangen werden nagegaan en op hun waarde beoordeeld. Zijn geëngageerde houding tegenover de Cubaanse Revolutie werd verguisd, leugens over zijn persoonlijke leven rondgestrooid, kortom, er was nauwelijks iemand die zo de emoties liet opleven.

Ook zijn vrienden uit Barranquilla zijn allemaal min of meer bekende auteurs geworden, die hun thematiek in dezelfde lijn als Márquez kiezen, zonder echter diens woordprecisie te bereiken.

Het wordt duidelijk dat de jongere generatie prozaïsten daar aanzet waar bij Márquez nooit de nadruk op ligt: de innerlijke gevoelswereld. Deze staat bij Oscar Collazos in het middelpunt, zijn eigen zoeken naar de redenen voor zijn onzekerheden en twijfels, zijn individuele identiteit. Dit betekent echter niet dat Collazos de debatten over de verantwoordelijkheid van de schrijver tegenover de maatschappij in Latijnsamerika ontvlucht, maar hij kiest duidelijk voor een ander uitgangspunt dan dat van de kollektieve samenhangen. Ook bij Fanny Buitrango is dit het geval. Als jong meisje ontmoette zij de Nadaist Arango en begon als bohemiène naar Frans voorbeeld met haar werk. Dit bevredigde haar echter niet en in het begin van de jaren zeventig vertrekt ze uit de stad om op een klein eiland in de Caraibische zee te gaan wonen. De konfrontatie met het leven daar is het thema van haar verhalen, waarbij de vraag naar de zin van het leven in de stad steeds weer een rol speelt. Deze individualistische richting, die aansluit op de Europese literaire smaak, staat in tegenstelling tot die literatuur, die aansluiting zoekt bij de werkelijkheid van zoveel mogelijk mensen in Colombia zelf. Voor het eerst heeft de romancier Manuel Zapata Olivella de tradities van de zwarte Colombianen behandeld en hun sociale positie met die van de zwarten in de Verenigde Staten en Midden Amerika vergeleken. Deze auteur is tegelijkertijd medewerker van een folkloristisch instituut in Bogota en organiseert theateropvoeringen, waarbij de orale traditie van de afrocolombiaanse bevolking de hoofdrol speelt. Zapata werkt daarom niet met geschreven teksten, maar laat zijn akteurs improviseren met zang en dans op hun bekende thema's.

Ook bloeit sinds de zestiger jaren de beweging van het Nieuwe Theater, vooral in de grotere steden. Dit is vergelijkbaar met het vormingstheater in Nederland en probeert met de mensen in een bepaalde wijk typische problemen en frustraties in een toneelstuk om te zetten, zodat ze erover met anderen en met elkaar kunnen praten. Ook is er al sprake van testimonio-(=getuigenis)-literatuur, die echter meestal in het buitenland wordt gepubliceerd. Interessant op dit gebied is het pas verschenen boekje *Wat moet er van ons worden als niemand iets onderneemt*,[13.] waarin tien vrouwen uit verschillende sociale milieus over hun leven en opvattingen vertellen.

Wat de literatuur betreft, daarover heeft misschien de jeugdvriend van Márquez, Hector Rojas Herazo zich het duidelijkst uitgedrukt. Hij meent in de roman een synthese van expressieve mogelijkheden te zien, die het geïsoleerde individu in kontakt brengt met de buitenwereld. Dit kiest zelf wat voor soort kontakt het tot stand wil of kan brengen.

Een schrijver kiest dus zijn thematiek en zijn vormgeving overeenkomstig zijn doelstellingen en zijn behoefte aan kommunikatie.

In dit licht bezien zijn de doelstellingen van Márquez duidelijk. Het gaat er hem niet om een individuele interpretatie te geven van iets dat hem toevallig bezig houdt. Hij plaatst zijn werk in de kontekst van de historische, politieke en sociale problematiek van zijn Caraibische kuststreek. Met de *Kroniek* heeft hij daarmee de grootste aktualiteit bereikt. Op de voorplaat is een lijk te zien, waarover snel een laken is geworpen dat rood is van de bloedvlekken, een beeld dat sterk doet denken aan de dagelijkse krantefoto's of televisieopnamen uit Midden Amerika. Maar de *Kroniek* doet meer dan de krant. Haar oplage is groter, deze bedroeg bij de eerste uitgave 1.050.000 exemplaren, en ook gaat ze veel dieper op de gebeurtenissen in dan de dagelijkse pers. Ze schildert de vooroordelen en vastgelegde gewoontes in een doorsneedorp, waardoor deze moord met deze samenloop van omstandigheden overal had kunnen gebeuren waar dergelijke verhoudingen bestaan. Dat was het dus, wat Márquez met volksliteratuur bedoelde. De overweldigende responsie in Colombia bewijst dat hij daarvoor een juiste formule heeft gekozen![11.]

Eindnoten:

1. ‘Door een boek moet je het leven leren begrijpen’, een interview met Márquez door Jan Brokken in de *Haagse Post*, nummer 50, 12 december 1981, blz. 52-59.
2. Santa Fe de Bogota werd in 1538 gesticht en krijgt in 1540 stadsrechten van de Spaanse koning. Bogotá ligt op een plateau van 2700 meter.
3. *Het schaap* werd geschreven in 1636 en niemand weet, waarom het boek zo heet.
4. Alexander von Humboldt bezocht Bogota in 1891 en was enthousiast over het werk van de Spaanse natuurkundige José Celestino Mutis, dat hij met zijn eigen studies vergeleek in *Alexander von Humboldt*, door Herbert Scurla, Berlijn 1980.
5. *De markiezin van Yolombó* speelt aan het einde van de achttiende eeuw, dus tijdens de koloniale periode. Carrasquilla publiceerde de roman in 1926.
6. Van 1952 tot 1958 werkte hij als kultureel attaché aan de Colombiaanse ambassade in Madrid.
7. Over deze periode in het leven van Márquez geeft Jacques Gilard in *Textos costenos*, Barcelona 1981, een preciese dokumentatie.
8. Miguel Angel Asturias uit Guatemala publiceerde in 1946 de roman *Mijnheer de President*, uitgegeven bij Van Gennep.
9. Blauw, en in bijzonder azurenblauw was het symbool voor de generatie dichters rond de eeuwwisseling die zich in een ivoren toren voor de dagelijkse realiteit terugtrokken.
10. Nadaisme komt van nada=niets.
12. Zie voor een beschrijving van deze zevenmaandskinderen het essay *Ons Amerika* van José Martï in het BZZLLETIN nr. 70, november 1979, blz. 98-101.
    Er verscheen in 1979 ook een vertaling van jeugdverhalen van José Martï over de geschiedenis van Amerika, Sjaloom 1979.
13. *Was wird aus uns, wenn kein sich wehrt?*, met kassetterecorder verzamelde interviews door Angelika Löw, Hamburg 1982.

Alvaro Cepeda Samudio
Het grote huis

‘Slaap je?’

‘Nee.’

11. Ook vóór *Honderd jaar eenzaamheid* had Márquez al drie romans gepubliceerd. Dit waren:

    Afval en dorre bladeren 1955
    De kolonel krijgt nooit post 1961
    Het kwade uur 1962
    Alle drie spelen ze in zijn geboortedorp, maar hebben technisch nog niet die tendens, welke later bij Márquez vanaf *Honderd jaar eenzaamheid* (1967) een rol gaat spelen.
    De herfst van de patriarch verschijnt in 1975
    De *kroniek van een aangekondigde dood* in 1981.

‘Ik kon ook niet slapen, mijn deken is drijfnat van de regen.’

‘Waarom regent het zo hard? Het is niet eens regentijd. Waarom denk je dat het zo hard regent?’

‘Ik weet het niet. Het is inderdaad geen regentijd.’

‘Wil je een sigaret?’

‘Verrek. Ze zijn allemaal nat.’

‘Kan mij het schelen.’

‘Maar zo kun je ze toch niet roken?’

‘Ach, kan mij het schelen.’

‘Wat kan jou nou wel iets schelen? Ik durf te wedden dat het je ook niet kan schelen dat we door de regen niet konden slapen.’

‘Ik heb geen last van de regen.’

‘Waarom kon je dan niet slapen?’

‘Ik lag te peinzen.’

‘Waarover?’

‘Over morgen.’

‘Ben je soms bang? Volgens de luitenant hebben ze wapens, maar ik geloof er niks van.’

‘Ik vroeg me af, waarom ze ons gestuurd hebben.’

‘Heb je dan niet gehoord wat de luitenant zei, ze willen niet werken, ze zijn weggelopen van de hacienda's en plunderen nu de dorpen.’

‘Het is een staking.’

‘Ja, maar ze hebben er geen recht toe. Ze willen ook een hoger dagloon.’

‘Ze staken.’

‘Inderdaad, en wij zijn hierheen gestuurd om aan die staking een eind te maken.’

‘En dat is nou juist wat me niet lekker zit. Dat is onze taak niet.’

‘Wat niet?’

‘Een eind aan stakingen maken.’

‘Wij zijn overal voor. Ik vind het wel leuk dat we hier zijn. Ik ken “La Zona” niet. En je kunt beter op missie zijn dan in de kazerne, geen inspekties, geen reveille, en ze kunnen je niet in de cel stoppen.’

‘Dat kunnen ze wel.’

‘Hoe dan? We zijn toch op missie?’

‘Hoe weet ik niet, maar ze doen het gewoon.’

‘Het is hier in ieder geval beter dan in de kazerne.’

‘Ja, maar het blijft verkeerd.’

‘Wat kan het je nou schelen of het goed of slecht is, we zijn op missie en niet in de kazerne.’

‘Het kan me wel schelen.’

‘Nu opeens kan het je wel schelen, weet je wat het is, je bent bang!’

‘Bang? Ik? Kom nou.’

‘Waar maak je je dan druk om?’

‘Nou, als het een staking is dan moeten ze daar respekt voor hebben en ons er buiten laten.’

‘Zíj moeten respekt hebben.’

‘Voor wie?’

‘Voor de autoriteiten, voor ons.’

‘Wij zijn geen autoriteiten, wij zijn maar soldaten. De politie, dat zijn autoriteiten.’

‘Goed, jij je zin, maar de politie is niets waard. Daarom sturen ze ons.’

‘Dat komt omdat de politie hen niet aankon.’

‘Jij ... jij bent bang.’

‘Je kletst. Ik ben helemaal niet bang, ik vind het alleen vervelend dat we een eind aan die staking moeten maken. Misschien hebben die stakers wel gelijk.’

‘Maar ze hebben er geen recht toe.’

‘Waartoe niet?’

‘Tot die staking.’

‘Wat weet jij daarvan?’

‘Dat zei de luitenant.’

‘Die weet niets.’

‘Daar heb je gelijk in.’

‘Hij herhaalt alleen maar wat de commandant zegt.’

‘Toen we vanochtend onze ransels op de rug bonden zei hij: Alleen de dunne dekens en de slaapmatten, anders niets. Maar vlak voor het vertrek moesten we onze ransels open maken en de dekens en matten eruit halen. En toen werden we naar het magazijn gestuurd voor dikkere dekens. Jullie gaan niet meer op het schip, maar op de vlotten, zei hij. Die vent weet niets.’

‘Maar wie zei dan dat ze gewapend waren?’

‘De luitenant, toen we in de rij gingen staan voor de instrukties. Heb je dat dan niet gehoord?’

‘Nee.’

‘Hoe komen ze volgens jou aan die wapens?’

‘Ze hebben helemaal geen wapens, alléén kapmessen.’

‘Hoe weet je dat?’

‘Het zijn dagloners.’

‘En zouden ze daarom geen wapens hebben?’

‘Daarom, ja.’

‘Help me even met het uitwringen van deze deken, want zodra we het kanaal in varen komen de muskieten. Pak jij de andere kant vast. En jouw deken? Heb je die niet gebruikt?’

‘Nee.’

‘Je moet drijfnat zijn.’

‘Kan mij het schelen.’

‘Wat heb je met je deken gedaan?’

‘Daar heb ik mijn geweer in gewikkeld om het niet nat te laten worden.’

Die middag hadden ze van de kazerne naar de haven moeten lopen. Het was wel niet zo ver, maar ze hadden nieuwe hoge laarzen aan en het nieuwe leer van de patroontassen en de ransels was nog niet zacht geworden door het zweten. In de haven moesten ze urenlang wachten. Er waren veel soldaten en voordat ze aan boord konden gaan moesten de vlotten worden vastgelegd. Het inschepen ging langzaam. Ze moesten via de achtersteven lopen en de spijkers onder hun nieuwe laarzen gleden voortdurend weg over de gladde planken. Toen ze stonden te wachten hadden ze opdracht gekregen hun geweer schuin voor hun borst te houden, maar de lopen kwamen tegen de lage palen en omdat ze met hun veldflessen en ransels de loopplanken naast het ketelhuis niet over konden, moesten ze alles afdoen en over het schip naar de vlotten gaan met hun uitrusting in de hand. Het inschepen verliep langzaam en rommelig. De laatsten kwamen pas na enige uren wachten aan de beurt. Ze namen plaats op de zitplanken van de bootjes en zetten de geweren tussen hun knieën.

Sommigen werden bang tijdens de tocht over de rivier, het waaide hard zoals altijd in december, en de schepen bewogen uitermate traag, met een ander ritme dan de bootjes, en de touwen hingen nu eens strak, dan weer slap, waardoor er splinters sloegen van de zijkanten van de vlotten. Degenen die op de voorsteven zaten werden nat.

Voordat ze het kanaal in gingen konden ze aan de overzijde de stad zien liggen, volledig, en badend in het licht. Zo hadden ze hem nog nooit gezien.

Ieder dacht de lichten van vertrouwde plekken te herkennen. Door de eerste verwondering kwamen ze in groepjes bij elkaar te staan, vrienden zochten elkaar over de andere hoofden heen, die ook reikhalzend naar hun vrienden uitkeken. Ieder zei: daar ligt de kazerne, maar hun armen wezen alle kanten uit. Ze voeren het kanaal binnen als in een tunnel. Omdat de schepen veel te breed waren en de vlotten met de planken te lang, botsten ze steeds tegen de met riet begroeide oevers, en daardoor vielen de soldaten over elkaar heen en moesten de rechtopstaande geweren ontwijken om zich niet te stoten.

Al het nieuwe: de onvoorstelbare brandende fakkels van de fabrieksschoorstenen, de onbeholpen bewegingen van de boten die volmaakt overeenstemden met de veranderlijke klanken van de scheepsklok, de oevers met hier en daar een opening waardoor een huisje of een klein kampvuur zichtbaar werd en waar het geblaf van een hond te horen was, al het nieuwe werd monotoon, herhaald, bekend. Overmand door de slaap vielen ze over hun geweren heen, tegen de randen van de planken aan, tegen elkaars schouders, ruggen en heupen. Opeens begon het te regenen.

‘Ik heb honger. Zijn we er al?’

‘Ja.’

‘Al lang?’

‘Nee, net.’

‘Ik viel al in slaap toen we nog maar net het kanaal in gevaren waren. Ik heb niets gemerkt.’

‘Heb jij geslapen?’

‘Nee.’

‘Waren er veel muskieten in het kanaal?’

‘Nee helemaal niet.’

‘Dus het is niet waar dat er zwermen muskieten in de kanalen zitten. Ik wist wel dat het niet waar was.’

‘Het is wel waar.’

‘Heeft het de hele nacht geregend?’

‘Ja.’

‘Waarom zijn we hier gestopt?’

‘Ze maken ons vlot los.’

‘Waar gaan we eigenlijk ontbijten? Ik heb honger.’

‘Geen idee, misschien in het station.’

‘Waarom in het station?’ Is hier dan geen kazerne? We moeten ook onze dekens laten drogen, als de zon vandaag tenminste wil schijnen. Jij moet ook je uniform nog laten drogen.’

‘Ik denk niet dat we gelegenheid zullen krijgen om ook maar iets te laten drogen.’

‘Zijn de anderen al aan wal?’

‘Nee, wij zijn de eersten.’

‘Kom sta op. Ze gaan al van boord. Ik ben helemaal stijf. Die rotregen ook.’

‘Ach, we hebben tijd genoeg.’

‘Maar de mannen aan de voorkant gaan al van boord. We zouden eigenlijk moeten wachten tot het wat lichter wordt. Je ziet geen barst.’

‘Ze hebben haast.’

‘Waarom? O ja, dat is waar ook, om een eind te maken aan de staking.’

‘Wie weet lukt het ons niet een eind te maken aan de staking.’

‘Natuurlijk wel.’

‘Misschien niet.’

‘Jij denkt dus ook al dat ze gewapend zijn.’

‘Nee, ze zijn niet gewapend.’ ‘Die rotzooi lossen we zo op.’

‘Wie weet.’

‘Sta op, want nu moeten wij van boord.’

‘Heb jij ook al haast?’

‘Nee, die staking interesseert me geen donder, ik ben alleen zo stijf als een plank en ik rammel van de honger.’

‘Lopen maar.’

‘Nee, wacht. Ik ga hier eerst even pissen, dan is tenminste alles nat.’

Toen de vlotten tegen de begroeide oever stootten en stil bleven liggen werden de soldaten die nog lagen te slapen wakker. Het was nog steeds niet licht. Ze werden heel langzaam wakker, eerst merkten hun armen, benen en lijven dat er andere armen, benen en lijven in de buurt waren, daarna kwamen hun handen los en omklemden de geweren om de vorm en het gewicht weer in zich op te nemen, tenslotte begonnen hun ogen bepaalde punten in het donker te herkennen.

De schijnwerpers van de schepen streken minutieus over het dek van de vlotten. Het was bijna een aanranding. Het licht was zo fel dat het leek of ze een vlakke brandende klap op hun ogen kregen. Sommigen sloegen beschermend een arm voor hun gezicht, anderen keken nauwelijks op en het licht gleed over hun natte petten en nekken. Iedereen was nu wakker. Het ontschepen ging vlugger en minder rommelig. Het kon hun niet schelen dat ze het donkere water, dat de voorsteven van de vlotten scheidde van de oever, in moesten. Ze wilden graag bewegen. Ze sprongen het water in en de bodem week onder het dubbele gewicht van lichamen en uitrusting. Hun benen zonken weg in de klotsende stinkmodder. Maar ze gingen snel van boord, ze liepen bijna gehaast door het stuk water dat hen van de oever scheidde, en leunend op hun geweerkolven klommen ze de steile helling op.

‘Het enige dat nog droog aan me was waren mijn laarzen, maar nu is echt alles nat. Ik zal ze maar uittrekken.’

‘Maar we moeten nog naar het station lopen.’

‘Ik wil alleen het water eruit gooien, ik sta te soppen.’

‘Het station is nog ver.’

‘Hoe ver?’

‘Ruim vijf kilometer.’

‘En waar gaan we dan ontbijten, verdomme?’

‘In het station.’

‘We zouden hier moeten bivakkeren en ontbijten, daarna mogen ze ons voor mijn part naar de maan sturen.’

‘We moeten in het station zijn als de trein aankomt.’

‘De trein? Welke trein?’

‘De trein die ons naar “La Zona” brengt.’

‘Dat is waar ook. Dat heb je me gisteravond al uitgelegd, maar ik was het vergeten. Met deze honger kun je niets onthouden.’

‘Hoe laat vertrekt de trein?’

‘Volgens mij is er geen trein vandaag. Het personeel staakt.’

‘Zij ook al? Wat hebben die lui te maken met de dagloners?’

‘Niets.’

‘Zij kijken vast de kat uit de boom.’

‘Nee. Ze zijn ook nergens zeker van. Ze laten de treinen niet rijden om de stakers te helpen.’

‘Wie moet de trein dan besturen?’

‘Dat weet ik niet. Ze zullen wel een peloton sturen om ze op te halen en ertoe te dwingen.’

‘Prima.’

‘Prima? Waarom?’

‘Nou, hoe moeten we anders in de dorpen komen om een eind te maken aan de staking?’

‘Het zou beter zijn als we niet naar die dorpen konden. Het zou beter zijn als we niemand hoefden te doden.’

‘Het enige dat beter is, is dat we niet in de kazerne zijn, zoals nu. Kijk eens hoe zacht mijn laarzen zijn geworden door het water, ik voel ze nauwelijks. Het vervelende is dat ze zodra het warmer wordt weer zo stijf als een plank worden.’

‘De machinisten zouden moet onderduiken.’

‘Wat zei je?’

‘Niks.’

‘Voel deze laars eens, zie je hoe zacht hij is. Maak jouw laarzen ook nat, dan worden ze ook zacht.’

‘Ze zijn al nat.’

‘Trek ze toch uit en maak ze schoon zoals ik heb gedaan, je dompelt ze gewoon in het water en haalt ze er weer uit, en dan nog eens en nog eens, zo worden ze zacht en schoon. Doe maar, dan zie je 't zelf.’

‘Daar is geen tijd meer voor, de sergeant komt er al aan om ons het bevel te geven aan te treden.’

‘Waarom moeten wij aantreden?’

‘Voor inspektie.’

‘Ben je gek, ze zijn vast bang dat er een rekruut in het water is gevallen. Ze hadden geen rekruten moeten sturen.’

‘Nee, niet dat er eentje in het water is gevallen, wel dat er een vogel is gevlogen.’

‘Gevlogen? Waarom zou iemand er vandoor gaan nu hij buiten de kazerne is, daar heb je geen lol aan, je wilt er alleen vandoor als je erin zit.’

‘Dat er iemand gedeserteerd is.’

‘Een deserteur, bedoel je dat er een deserteur is?’

‘Goed, jij je zin.’

‘Maar er zijn geen deserteurs als je op een missie bent. Deserteurs heb je alleen in tijden van oorlog, en nu zijn we niet in oorlog, we zijn op missie.’

‘Nou ja, dat hij gevlucht is dan, dat hij gevlucht is omdat hij hier niet aan wil meewerken.’

‘Honderdvierentachtig.’

‘Honderdvijfentachtig.’

‘Wil je nog koffie?’

‘Ik heb geen trek meer.’

‘Eerst laten ze ons tijden wachten en dan krijgen we alleen maar koffie. Ik heb nog steeds honger.’

‘Drink mijn koffie maar op.’

‘Wil je echt niet?’

‘Nee, geef mij maar een sigaret.’

‘Die zijn nog steeds nat.’

‘Geeft niet. Geef me er maar een.’

‘Wat is er nu voor leuks aan pruimen?’

‘Dan heb ik tenminste wat te doen.’

‘Mijn buik is met niets stil te krijgen. Ik rammel van de honger. Raak je je honger kwijt als je tabak pruimt?’

‘Ja.’

‘Dan neem ik een beetje om te zien of het helpt. Waar heb je dat geleerd?’

‘In ons dorp, lang geleden.’

‘Ook om de honger te verdrijven?’

‘Ja, er was nooit genoeg eten.’

‘Dezelfde ellende dus als in de kazerne.’

‘Hier is nooit genoeg eten omdat de sergeanten het geld inpikken. Bij mij thuis was het omdat er geen geld was.’

‘Zij pikken het geld in èn het eten, ik heb eten gekocht bij de foerier. Ze zeggen dat de vrouw van de sergeant een winkel heeft waar ze de spullen verkoopt die ze uit het magazijn halen.'

'Degene die het ontbijt heeft geregeld moet er behoorlijk wat aan over hebben gehouden, ze hebben er zelfs geen broodje bijgedaan.'

'Ik zal eens informeren bij de vrouwen die de potten koffie hebben gebracht.'

'Waarvoor? Als de sergeant erachter komt dat je aan het snuffelen bent, gooit hij je in de cel.'

'Hier kan hij mij niet in de cel gooien, want we zijn niet in de kazerne.'

'Dan legt hij je een straf op.'

'Ze moeten het tegen de commandant zeggen.'

'De commandant steelt ook.'

'Daar geloof ik niets van.'

'Hij is juist de grootste dief.'

'Goed, ze stelen allemaal, maar de sergeant is de gemeenste, want hij steelt van ons. Hij steelt het geld van ons eten en laat ons honger lijden. Als de commandant steelt doet hij dat van de regering, en dat is niet erg.'

'Dat is juist erger, want hij steelt van het vaderland.'

'Het vaderland is niet de regering, het vaderland is onze vlag. De regering bestelen is geen stelen, dat weet iedereen. Laten we maar naar de anderen lopen. Ga je mee?'

'Nee, ik moet mijn geweer schoonmaken, het is onder de modder gekomen toen we van boord gingen.'

'Mijn geweer is ook in de modder gezakt, maar ik ga het nu niet schoonmaken.'

'Ik wel. Ik ga niet met een verroest geweer lopen.'

'Weet je, er zitten hier "vrouwtjes" in het dorp.'

'Wie heeft je dat verteld?'

'Niemand, ik heb ze gezien.'

'Waar?'

'In het huis op de hoek, tegenover het gebouw waar hotel op staat. Ik ging op zoek naar de vrouwen die de koffie hadden gezet om te kijken of ze nog wat te eten hadden, het raam stond open, en toen zag ik de "vrouwtjes".'

'Misschien heb je het mis.'

'Nee, het zijn echt hoeren. Ze dragen lange jurken en ze hebben zich allemaal opgemaakt. Bovendien is de salon versierd met crêpepapier als voor een bal. Natuurlijk zijn het hoeren. Denk je dat we tijd hebben om een bezoekje af te leggen.'

'Ik weet het niet.'

'Alleen lijken het geen Françaises, ze lijken van hier.'

'Dan zijn het geen hoeren.'

'Die trein komt nooit!'

'Maar beter ook.'

'Waarom?'

'Dan hoeven we tenminste niet te gaan.'

'En als we lopen moeten? Hij kan maar beter komen.'

'Ze laten ons niet lopen.'

'Hoe weet je dat?'

'De dorpen liggen een heel eind weg.'

'Ben jij al eens in die dorpen geweest?'

'Nee.'

'Naar welk dorp gaan we?'

'Geen idee. Naar allemaal denk ik.'

'Wordt in alle dorpen gestaakt?'

'De hele "Zona" is in staking.'

'Liggen al die dorpen in "La Zona"?'

'Ja.'

'Hoeveel dorpen zijn het?'

'Geen idee.'

'Veel?'

'Ja, heel wat. Goh, wat stel jij een vragen, zeg!'

'Vind je het niet leuk dat ik je vragen stel?'

'Maakt me niet uit.'

'Maar goed dat er een hoop dorpen zijn, dan doen we er langer over om de staking te beëindigen en hoeven we niet naar de kazerne terug. Ik word doodziek van het wachten. Waarom komt die trein nou niet?'

'Ze zullen de machinisten wel niet gevonden hebben. Misschien konden ze hen er niet toe dwingen te komen.'

'Wij zouden ze met geweerslagen gehaald hebben. Ze hebben natuurlijk weer een stel klootzakken gestuurd. Wij zouden ze allang hierheen gehaald hebben.'

'Dat denk jij.'

'Inderdaad, ja, ik had ze met geweerslagen hier gekregen. Ik geloof niet dat die kerels gewapend zijn.'

'Jullie hebben geen recht ze te slaan. Jullie mogen ze niet dwingen te komen als ze niet willen.'

'Natuurlijk hebben we dat recht wel, daarvoor zijn we immers hier.'

'Ze zijn in staking.'

'Ja, dat weet ik ook wel, maar dat doet er niet toe.'

'Dat doet er wel toe.'

'Jij je zin. Waarom komt die rottrein niet?'

'Denk je dat we gelegenheid krijgen om een bezoekje af te leggen bij de "vrouwtjes"?'

'Geen idee. Ik denk van niet.'

'Maar de trein komt toch niet. Ze moeten ons ergens heen brengen, we kunnen niet de godganse dag in het station blijven.'

'Als de trein vandaag niet komt zullen we de nacht wel in de kazerne moeten doorbrengen.'

'Is er dan een kazerne in dit oord?'

'Ja.'

'Maar geen soldaten.'

'Een paar maar.'

'Waar is die kazerne?'

'Op het plein, tegenover de kerk.'

'Ken je dit dorp?'

'Nee.'

'Hoe weet je dat dan?'

'Kazernes en kerken liggen altijd vlak bij elkaar, altijd op het plein.'

'Als we hier overnachten knijp ik er even tussenuit voor een vluggertje.'

'Ik heb nog nooit in een trein gezeten. Jij?'

'Ik wel.'

'Vaak?'

'Ja.'

'Ik vind het leuker hem langs te zien rijden.'

'Ik heb ze wel langs zien komen, maar ik heb er nog nooit in gezeten.'

'Wij hebben een tijdlang vlakbij een halte gewoond.'

'Zoals hier?'

‘Nee, dit is een station. Bij ons stopte ie niet altijd, alleen maar als er passagiers waren. We gingen er iedere dag heen om vijgen te verkopen. Als hij niet stopte aten we de vijgen 's avonds zelf op.’

‘Dan kon hij dus beter maar niet stoppen.’

‘Nee, want als hij stopte konden we wat vijgen verkopen en dan wisten we zeker dat we weer een paar dagen koffie bij het ontbijt hadden.’

‘Ik heb liever vijgen dan koffie. Jij niet?’

‘Ik weet het niet. Ik heb al in geen tijden vijgen gegeten en er waren zoveel ochtenden zonder koffie dat ik het verschil vergeten ben.’

‘Hoe waren die vijgen?’

‘Groot en paars met een boel pitjes van binnen.’

‘En de treinen?’

‘Vrolijk en lang, en wanneer ze niet stopten zwaaiden de mensen vanuit de wagens, dat was nog het leukste.’

‘De enige trein die ik heb gezien is die uit Puerto Colombia, maar die is maar heel klein en ik heb hem nooit zien rijden. Als hij stil staat zwaaien de mensen niet, hè?’

‘Nee, dan zwaaien ze niet, dan kijken ze alleen maar.’

'Wat een lelijk dorp is dit.'

'Alle dorpen zijn hetzelfde.'

'Maar dit dorp is lelijker. Ik had nog nooit met zout bedekte wanden gezien. Hier hoef je geen zout te kopen, je hoeft alleen maar de muren af te krabben.'

'Dit zout kun je niet eten.'

'Waarom niet?'

'Geen idee, maar je kunt het niet eten.'

'In die kazerne hoeven ze zeker niet te werken, alles is verroest en met zout bedekt.'

'Ja, dat is waar.'

'Heb je gemerkt dat er niemand naar buiten kwam toen we langs marcheerden, zelfs geen kinderen.'

'Ze weten natuurlijk waarom we hier zijn, ze haten ons vast.' 'Waarom zouden ze ons haten, het is onze schuld toch niet?' 'Misschien wel.'

'Het is de schuld van de stakers.'

'Nee, niet van de stakers, maar van de maatschappij.'

'Goed, onze schuld in ieder geval niet.'

'Misschien toch wel.'

'Heb je het huis hiernaast gezien? Het is groot en komt uit op de andere straat, via dat huis kunnen we vannacht wegglippen. Alles zit dicht. Denk je dat er iemand is?'

'Vast wel.'

'Ach, geeft niet. De binnenplaats grenst aan de binnenplaats van de kazerne en er is maar een laag muurtje tussen, daar kunnen we over wegglippen.'

'Ik niet, ik heb er geen zin in.'

'Ik wel, ik knijp er tussenuit vannacht.'

(fragment)

Vertaling: Truus van Delft en Manuel Menan

Oscar Collazos
Zomaar een ochtend in de wereld

Nu hij onder de douche stond was het niet het moment om na te denken over de omstandigheden die hem ertoe gebracht hadden het zo bruusk te zeggen alsof het andere niet belangrijk was. Het nare was dat hij toen de indruk wekte dat het hem teveel was geworden, om de vreemde redenen waaraan hij nu niet kón noch wilde denken. Die lusteloosheid en onmacht van hem, die plotselinge onverschilligheid beheersten hem op onverklaarbare wijze. Toen had hij zijn schouders opgehaald en gezegd: 'Wat kan mij het ook schelen.' Bovendien kwam hij bijna nooit uit zijn bed, hele dagen lag hij daar, woelend tussen de lakens en steeds zijn kussen verplaatsend wanneer hij het warm kreeg of er last van had. Er drong maar weinig licht naar binnen, de paar voorwerpen die er stonden waren niet meer dan schaduwen, vormen waarvan de contouren geen enkele samenhang leken te hebben. Ze bestonden trouwens nauwelijks voor hem, ze waren er eigenlijk niet eens. Hij had ze nooit aangeraakt of verschoven en het interesseerde hem ook niet of er stof of schimmel op kwam of dat er in sommige schalen ongelooflijke hoeveelheden kakkerlakken, ander ongedierte en dode vliegen kwamen.

Wanneer hij wakker werd draaide hij zich om in zijn bed, hij gaf er de voorkeur aan de kraan van de wastafel te laten lekken, of liet het waterreservoir van de w.c.

dat indringende geluid van doorstromend water produceren, dat geluid dat zo gelijkmatig terugkwam dat het op 15 of 20 seconden leek afgesteld. Hij hoorde liever elke druppel water vallen dan op te staan om de kraan dicht te draaien of de pomp van de w.c. te herstellen, - wat kan mij het ook schelen dat er water verspild wordt of dat plotseling het hele huis onderloopt of dat het geluid nog erger wordt -. Hij strekte zijn hand uit, pakte zijn sigaretten, stak er een aan en rookte tot hij zijn nagels brandde en dacht dat het misschien wel slecht weer was (buiten) of dat de zon - wie weet - stond te branden aan de hemel, op het moment dat hij eraan dacht. Maar goed of slecht weer, dat maakte geen enkel verschil. In de kamer (en in het bed) was het aangenaam, de dekens waren lekker warm en je hoefde ze alleen af en toe recht te trekken als ze op de grond gleden. Hij had al eens een hele ochtend (wanneer was het ook weer?) liggen kijken naar een rat die in een van zijn schoenen was gaan zitten, die voor het voeteneind van zijn bed lagen. Hij had zich toen alleen zorgen gemaakt bij het idee dat de rat plotseling zou kunnen opspringen om naast hem te komen liggen. (Niet dat hij een fysieke angst had voor ratten, nee, wel voor padden, daarvoor had hij een panische angst, herinnerde hij zich.) Toen hij zag dat de rat rustig in zijn schoen bleef zitten, alsof hij in zijn eigen huisje zat, dacht hij, nou ja, wat kun je daar nu tegen doen, waarom zou je zo'n beestje lastig vallen? Hij was daarna in slaap gevallen en toen hij tegen twaalven wakker werd kreeg hij het gevoel dat de rat was opgesprongen en op zijn bed lag, maar hij zat nog steeds in zijn schoen. Toen dacht hij dat hij daar wel abnormaal lang bleef zitten en besloot hem weg te jagen. Hij was dood, hij had zijn schoen uitgekozen om te sterven. ‘Ze strooien boven zeker nog steeds vergif voor ze,’ dacht hij. ‘En dan komen ze hier sterven, in mijn schoenen.’ Hij wist al niet meer precies hoeveel dagen hij hier lag en *Pielrojas* rookte die hij tussen zijn vingers of tegen de rand van de asbak platdrukte, of blikjes sardines openmaakte, of een sterke kop Nescafé zette die een zware smaak op zijn tong en gehemelte naliet. Hij wist niet meer hoelang het geleden was dat Matilde de kamer had verlaten, - de kamer mocht hij houden, ze liet haar spullen ook achter, die zou ze wel een keer komen halen, maar dan wel met gesloten ogen en dichtgeknepen neus om niet te hoeven zien en te ruiken wat daarbinnen opgesloten lag en stonk: de bakken met opgehoopt vuil in de keuken, de stofklitten onder het bed, de stank van vuile kleren, van onder het bed gegooide sokken, van het bloemenwater in de vazen, en de verdorde rozen die zo wreed op de tafel uitelkaar vielen. ‘Ik raak hier niets aan,’ zei ze. ‘Vreselijk, wat een troep.’

En zelfs die laatste woorden had hij vergeten, zelfs de klank van haar stem die hij anderhalf jaar lang elke dag had gehoord, elke dag, - 's morgens (wanneer ze hem vroeg om op te staan om iets te doen) of 's nachts (je kunt toch tenminste wel even de dekens recht trekken), maar het had geen zin, hij was koppig, dat was waar, en hij wist niet of ze het opzettelijk deed, of dat het haar bedoeling was hem te pesten, tegen hem in te gaan, zoals het geval was bij zoveel stellen die hij kende, maar het waren die eeuwige opmerkingen van Matilde, waar hij het zo benauwd van kreeg, dat voortdurende gezeur van haar, die machine vol goede raad, aanbevelingen en berispingen, die nooit stilhield. En nu? Hoe was haar stem ook weer? (Je kunt uren bezig zijn om je een gezicht voor de geest te halen en soms lukt dat ook, maar een stem... vergeet het maar!) Hoe hard praatte ze ook al weer, hoe hard krijste ze in de momenten van woede die werden gevolgd door momenten van machteloze stilte? Ja, dacht hij, wanneer was Matilde eigenlijk vertrokken? Was het in de ochtend, 's middags, of kon je beter zeggen dat het zomaar een ochtend in de wereld was geweest, hij wist het niet, ze was vertrokken met niets anders dan de kleren die ze aanhad en een klein bundeltje in haar hand, nee, (hij wist het niet), misschien wilde hij het ook wel niet weten, want dat gezeur over ijver en dat je bepaalde aspiraties moest hebben in je leven, dat kon hij niet langer aanhoren; eerst zweeg hij, maar toen kwam onvermijdelijk het moment dat hij kwaad werd en van ergernis moest ontploffen, want het was niet meer te verdragen, en dat was echt niet overdreven, dat gezanik was hij zat.

'Ik heb geen zin om met jou te worden begraven,' ze ze toen ze wegging.

Nou, wat kon hij daar tegen doen, hij was zich helemaal niet aan het begraven en wat zij dacht moest zij weten, zoveel reden had je ook weer niet, meisje, om te zeggen dat hij zich aan het begraven was, terwijl hij zo lekker in zijn bed lag en er nog peukjes waren die je weer kon oprapen en met een beetje behendigheid weer aan kon steken, en die kop hete bittere koffie (want bitter was die koffie) en een tijdschrift waarin je eeuwig kon blijven bladeren, en een paar herinneringen om te koesteren, om over te peinzen, en die je met een beetje inspanning of verbeeldingskracht zelfs tot leven kon wekken, een publiek dat losbarstte in applaus of nachtenlange enthousiaste feesten waaraan nooit een eind leek te komen. Daarna (een of twee dagen) had het hem zelfs pijn gedaan dat ze zo was weggegaan, want het was niet juist, ze was immers een maand voor de geboorte van het kind, het was niet juist dat ze zo was weggegaan. Bovendien hield hij erg van haar buik in die vorm, hoe graag raakte hij hem 's morgens niet aan, hoe graag luisterde hij niet naar die wonderlijke geluiden daarbinnen en voelde die voortdurende warmte waaraan hij sinds de vierde maand zo gehecht was.

'Niemand wil meer zo'n klarinetspeler als ik,' zei hij tegen haar op een van die momenten waarop hij zich in staat voelde een verklaring, zij het een zeer minieme, te geven. 'Overal zijn klarinetspelers in overvloed en bovendien val ik niet zo in de smaak, ze houden niet van mijn muziek, er zijn nu orkesten met andere muziek; ik kan alleen maar spelen als ze naar me luisteren.' En daar lag de klarinet, in een hoek van de kamer naast het etui. De laatste keer dat hij erop had gespeeld (hij wist echt niet meer wanneer dat was), die laatste keer had hij het wèl met plezier gedaan, als God zelf, een paar flessen brandewijn hadden altijd een goede uitwerking op hem, niet dat hij zich wilde bezuipen, hij wilde zich lekker warm voelen en weten dat de zaal vol zat met mannen en vrouwen die het ritme met hun voeten volgden of met hun vingers tegen de rand van hun glas tikten (om er een melodie uit te halen of dat althans te proberen, of die op tafel sloegen om het ritme te begeleiden dat hij er nu werkelijk uithaalde met zijn wild geblaas, wild, ja, dat was het woord), en zo hun steentje bij te dragen aan zijn meeslepende trotse enthousiasme, en geschreeuw paste daar zeker bij, de tafels mochten dan over de grond rollen, de dronkemannen mochten elkaar voluit beginnen te slaan, want dat wilde hij zo graag: dat alle kracht van de wereld zou losbarsten in de geestdrift van de lichamen en hij was van mening (hij was er zelfs zeker van) dat een dergelijke sfeer alleen bereikt kon worden door een klarinet als die van hem (mijn liefje, mijn schat, zei hij er soms tegen, terwijl hij er zachtjes op tikte met de palm van zijn hand), bespeeld door zijn mond en met dat ritme binnenin dat hij moest vasthouden, dat hij aanvoelde wanneer een nieuwe serie tonen opkwam. Die nacht, zoals zoveel andere nachten, had hij tot zes uur 's morgens rondgedanst tussen de verdwaasde paartjes, zonder het instrument dat hij zo goed kon bespelen los te laten, het instrument dat hij zelfs herkende aan de valse tonen, die hij zo gebruikte dat er opzettelijke en op grillige wijze bijeengeraapte decomposities en dissonanten uit ontstonden. Wannneer de zaal daarna leegstroomde had hij het gevoel dat niet de mensen weggingen, maar dat hij alleen achterbleef, en hij kreeg zo'n slaap dat hij wel moest gaan liggen. ‘Ik ben dronken, verdomme.’ En dan viel hij in slaap.

Ja, hij had Matilde gemist, vooral de eerste paar dagen, en haar buik die al ruim acht maanden heen was, of haar benen die de zijne omstrengelden, tot ze beiden wakker werden en zij het bed uitstapte om koffie te halen: ‘De koffie is bloedheet, maar dat is goed voor je kater. Ik snap niet waarom je je moet bedrinken als je speelt.’ Wat wist zij ervan wat droog spelen betekende, met een keel als van vuur, met kurkdroge lippen zonder speeksel of zonder die geur die als een bedwelmend middel tussen zijn mond en het instrument bleef hangen. En nu? Voor mijn part stort de hele boel in. Voor mij is geen oplossing, ze willen mijn muziek niet meer, ze willen alleen nog orkesten, alsof mijn klarinet niet klinkt als duizend instrumenten bij elkaar. En inderdaad, hij was het zat er overal mee rond te moeten sjouwen, hij had geen zin het lot te ondergaan van de velen die de hele dag op het station zaten, hardnekkig spelend voor mensen die toch niet stopten, hij had geen zin naar een hoed te moeten staren om te zien of het daarin zo liefdadig geworpen geld toenam, nee, dat lot wilde hij niet ondergaan. Hij was het zat te moeten vertellen dat hij wel wist wat muziek aanvoelen betekende. Hij zou zich niet langer voor niets aanbieden of op een straathoek spelen voor nog geen hond.

Toen Matilde met het nieuws terugkwam dacht hij dat hij zou stikken, dat hij zich nooit meer zou kunnen bewegen, dat zijn luiheid (was het wel luiheid) zou overgaan in verlamming. ‘Het is dood,’ zei ze. ‘Hoe kon het ook levend geboren worden met zoveel ruzies en ellende?’ En ze begon haar spullen in de kast bijeen te zoeken, zonder iets te zeggen gooide ze alles op de grond en stopte het vervolgens in haar koffer. En hij lag maar in bed en rookte de ene na de andere sigaret, hij zag haar door de kamer heen en weer lopen, tweemaal ging ze de w.c. in (zomaar) en van daaruit (de tweede keer) zei ze iets: ‘Jĳ zult er wel blij om zijn, maar ik niet!’ En toen voelde hij dat hij nu wel moest losbarsten en even dacht hij dat hij de klarinet op haar hoofd zou kunnen breken of dat hij haar zou willen dwingen het ongedierte uit de rondslingerende schalen op te eten. Maar toen hij haar zo over haar koffer gebogen zag, begreep hij dat dat vreemde gevoel dat hem overspoelde tederheid was voor haar (hij zou dat gevoel niet onverwacht kunnen noemen), natuurlijk, het was tederheid. Toen hij zag dat ze naar de deur wilde lopen, slikte hij een paar maal diep. ‘En, waar wou je heengaan?’ Misschien hoopte ze dat hij dat zou zeggen of misschien had ze het in gedachten al gehoord, toen ze van buiten de kamer in kwam en zich alles voor de geest wilde halen en denken dat hij niet meer in bed zou liggen, dat hij misschien wel aan het oefenen was op zijn klarinet en wie weet dacht ze toen een van die langzame melodieën te horen die hij zes of zeven maanden daarvoor, 's morgens vroeg na zijn thuiskomst, voor haar speelde. ‘Ik hoopte dat je dat zou zeggen,’ zei ze. ‘Het heeft me moeite gekost,’ was het enige dat hij uit kon brengen. Matilde zette haar koffer neer. ‘Deze troep moet worden opgeruimd, zodat deze zwijnenstal weer geschikt wordt voor mensen,’ ze ze daarna. En ze begon met de dingen te schuiven, heen-en-weer, heen-en-weer, en alles af te stoffen. Ze deed het gordijn open, de lucht betrok. ‘Het gaat regenen,’ zei ze. ‘Ja, het motregent al.’ En hij wilde zich de regen voor de geest halen, de regen, die ook al viel hij nog zo hard, nooit de nog levendige glans van de zon kon wegvagen. ‘Mijn God, het is net de hel.’ En hij zag dat de hel verschoof, dat hij zich geruisloos, zonder woorden, voortbewoog, met zijn vrouw en hem er binnenin, een hel zonder vuur, een hel waarin nu de muziek klonk van een klarinet waarop zachtjes gespeeld werd, en hij zat al op de rand van zijn bed en oefende (zijn vingers schoven over de openingen, tastten ze af) en Matilde was in de kamer bezig met het verplaatsen van voorwerpen, ondanks de regen viel het licht feller en sterker naar binnen, en het trieste was dat hij zo graag ook het onophoudelijk gehuil van een kind had willen horen, maar dat was er niet, in plaats daarvan klonk er een zachte melodie en hij zat op de rand van het bed. ‘Ik zet wel even koffie voor je,’ nog even dan zou hij aan zijn koffie kunnen nippen en genieten van de geur die eruit opsteeg, en Matilde stond op het punt te gaan praten, ze zag dat haar man al wilde glimlachen, ze dacht dat hij verder zou gaan, ze hoopte zijn lach te horen, ze hoorde die lach door eraan te denken, en al hun nachten samen overspoelden haar.

‘Wacht, ik zal je helpen, alleen krijg je het nooit voor elkaar,’ zei hij. En hij hoorde dat hij haar ‘Matilde’ noemde, maar hij was liever naar de langzame melodie van zijn klarinet blijven luisteren dan die te laten onderbreken om haar naam te noemen. Maar het was nu niet het moment daaraan te denken, want de douche was koud en hij neuriede: ‘Strangers in the Night’, een lied dat hij niet kon spelen, maar dat wel op zijn repertoire zou kunnen staan, nu hij wist dat hij dat zou kunnen veranderen, hij hoefde het zich alleen maar voor te nemen, alles in het werk te stellen om alles weg te doen, (nou ja, niet alles, het zou al voldoende zijn om wat aan zijn oude repertoire toe te voegen, hij hoefde alleen maar nieuwe titels en klanken, nieuwe woorden, op de lijst te zetten.

De douche was wel koud, maar het ‘Strangers in the Night’ stroomde prachtig uit zijn mond, toen hij daar stond te neuriën en hij berekende waar hij extra nadruk moest leggen, waar hij zich met hart en ziel moest inzetten, ‘Strangers in the Night’ was trouwens een prachtig lied, het zou de mensen iets kunnen doen, en nu moest hij terug naar zijn bed, even gaan zitten, de klarinet schoonmaken, zo verwaarloosd als die een weeklang geweest was.

Parijs, juli 1968

Vertaling: Truus van Delft en Manuel Menan

Fanny Buitrago
De talisman

Het is tijd om te gaan, Tadeo Miranda. Het moet. Iedereen krijgt uiteindelijk wat hij verdient, en jij leeft al jaren op voorschot. Dat zeg ik niet zomaar. Ik weet alleen dat God je heeft vergeten of aan het kwaad overgelaten. Dit is het einde. Ik ben gekomen om je laatste gang te zien.

Dat je een talisman hebt? Jaja. Je bent een geluksspeler, je zet op alles of niets. Zo moet het. Men speelt om te winnen, ook al riskeert men daar alles mee. Maar ben je niet te laf om te verliezen?

Je talisman. Op dit eiland zijn er veel te veel zomers voorbijgegaan sinds die vervloekte nacht, toen je hem voor de eerste keer aan ons liet zien. Ik kende de Indiaan, die hem aan je had verkocht. Het was een mannetje met een treurig gezicht, maar hij zat hardnekkig achter je aan. ‘Betaal me de talisman,’ zei hij, toen hij je op het strand van Bahía Sonora achterna liep. ‘Betaal me de talisman, Tadeo Miranda. Zodat je er later geen last mee krijgt.’

Je heb niet geprobeerd om weg te komen of grof te worden. Je raakte gewend aan zijn schuine schaduw. Je hebt uit de hoogte naar hem geglimlacht, met die ijzige blik in je ogen op hem neergekeken.

‘Ik betaal op het juiste moment. Niet eerder en niet later.’ ‘Hoe weet je wanneer dat is?’ De schaduw kwam nader en toen was het weer de Indiaan in zijn witte gewaad. Je haalde alleen je schouders op.

Toentertijd sprak men op het eiland nog over de moord op Basaño Rosales. Een eilandbewoner met een verbrand gezicht en donker glanzende ogen, die de zee had verlaten om naar een priesterseminarie te gaan, en die zich toen niet liet wijden, omdat de zee hem terugriep. Niet dat hij van zijn geloof afviel. Hij was gewoon een zeeman. En hij maakte de fout jou die meeuw te weigeren.

Toen Basaño Rosales zijn kotter begon te bouwen, had hij nooit gedacht dat deze in het ongeluk zou kunnen zeilen. Een jaar lang werkte hij in de schaduw van een broodboom, steeds met naakt bovenlijf en een lach om zijn lippen, vol begrip voor het hout. Zoals het voor een zoon, kleinzoon en achterkleinzoon van zeevaarders hoort. Hij had geen haast.

De Rosales haalden het hek van hun tuin naar beneden om de ‘Meeuw’ de straat op te krijgen. Boven ons rees een lauwe, sterrenheldere nacht op. Alle mensen van Bahía Sonora waren voor het feest uitgenodigd, sommigen kwamen uit La Loma, San Luis en El Arenal. Epaminondas Jay Long bracht zijn gitaar mee, de dikke Misses Angie maakte kreeftensoep. De Rosales zijn belangrijke mensen op het eiland.

‘Tienduizend, als je hem aan mij verkoopt,’ zei jij tegen Basaño voordat de pastoor de ‘Meeuw’ inzegende.

‘Dat gaat niet,’ antwoordde hij. ‘Mijn hele familie moet er van leven.’

‘Twintigduizend.’

‘Nee.’

‘Mijn renpaard.’

‘Onmogelijk. Al een jaar lang droom ik ervan met mijn meeuw te vliegen.’

Met afgeslagen hoofd hebben ze hem toen bij Arenal gevonden. Hij had geen tijd meer gehad om te gaan vissen. Een troep kinderen die verstoppertje had gespeeld, zei dat jij de moordenaar was. De politie vond geen sporen meer in het zand, de vloed had het bloed al weggewassen, de noorderwind de voetstappen verwaaid. Je bent niet eens naar het verhoor gekomen. Je vlucht was meesterlijk, je meldde je op een vrachtschip als bemanningslid aan, alle papieren in orde en niet één stem heeft zich daartegen verzet, het bleef bij een verschrikt gemurmel. Toen al praalde je met de macht van de talisman.

Barber van de Pol en Maarten Steenmeyer
De generatie van 27

II
Jorge Guillén

Onder, van links naar rechts Pedro Salmas, Ignacio Sánche/ Mejias, Jörge Guillén, boven van links naar rechts Antonia Manchalar, J'isé Bergamm, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico Garcia Lorca, Dämaso Alonso

A

Waarom zette Jorge Guillén (1893) achter iedere dichtbundel die hij publiceerde een punt alsof het om de laatste ging? In 1928 debuteerde hij in boekvorm met *Cántico* (Lofzang), in totaal 75 gedichten. In 1936, 1945 en 1950 verschenen er herdrukken onder de zelfde titel, maar ze waren respectievelijk aangevuld tot 125, 270 en 334 gedichten. De uitgave van 1950 heette resoluut de ‘eerste definitieve editie’. De voor de hand liggende suggestie die daarvan uitging was dat er niet alleen een bundel maar een heel oeuvre werd afgerond.

Zo Guillén inderdaad gedacht heeft dat hij op dat moment was uitgedicht, dan heeft de toekomst die verwachting gelogenstraft. Tot 1973 publiceerde hij diverse nieuwe bundels waarvan *Clamor* (Klaagzang) de belangrijkste is. *Clamor* verging het precies zo als *Cántico*, met dit verschil dat pas achteraf een verzameltitel aan de eerst afzonderlijk benoemde delen werd gegeven. Eerst, in 1957, kwam *Maremagnum*, gevolgd door een deel met een complementaire titel: ... *Que van a dar en el mar* (... Die zullen uitkomen in zee, 1960) en tenslotte een deel met de veelzeggende titel *A la altura de las circunstancias* (In het gewricht van de omstandigheden, 1963). In 1973 verscheen een nieuwe afzonderlijke bundel met een typische Guillén-titel: *Y otros poemas* (En andere gedichten).

In de bundels zelf vinden we eveneens aanwijzingen voor die afrondingsdrang. *Homenaje* (Hulde), de bundel die aan *Y otros poemas* vorafging, eindigt met twee versregels die het effect hebben van een heel dikke punt: ‘Hemos llegado al fin y yo inauguro, / triste, mi paz: la obra está compléta’ (We zijn aan het eind gekomen en ik inaugureer, / triest, mijn rust: het werk is af). Vorig jaar kwam *Final* (Slot) uit. Guillén is inmiddels ver in de tachtig en het is daarom, hoe vitaal hij ook nog mag overkomen, zeer wel denkbaar dat hij op die laatste titel voor het eerst niet zal terugkomen.

Nu lijkt het net of Guillén tegen heug en meug schreef, wat niet klopt met de meestal juist zeer gretige levensinstelling in de gedichten. Toch is in die zelfde gedichten wel een verklaring te vinden voor het feit dat hij steeds toewerkt naar afronding. Begrippen die voortdurend terugkomen zijn ‘paz’ (vrede, rust) en ‘completo’ (heel, af), als uitdrukking van een alles, ook de vitaliteit, overheersend verlangen naar harmonie.

De dichter omarmt, vooral in zijn vroege werk, het leven met een kracht die weerloosheid als sterkste drijfveer heeft, hoe paradoxaal dat ook klinkt. Hij bezingt de schoonheid van de dingen in hun elementaire vorm, ervaart de confrontatie met het bestaan als een gelukssensatie, maar weet vervolgens niet hoe gauw hij de ervaring moet abstraheren teneinde haar met rust te laten en het uiten van woorden te staken. Hij is wars van het graven naar betekenissen (‘het diepe is de lucht’) en van alle soorten opsmuk, of die nu liggen op het materiële of op het morele vlak. Guillén is, naar mijn oordeel, welbewust een dichter van de oppervlakte, met dien verstande dat hij, zoals een criticus in het oktobernummer van het Spaanse tijdschrift La Pluma het uitdrukte, ‘het onstabiele stabiliseert en het ogenblik vereeuwigt’. Wie in de eeuwigheid wil toeven, kijkt liever niet verder dan de dag van vandaag.

B

De twee laatste woorden van Guilléns nieuwste bundel zijn: ‘Queramos paz’. De aanvoegende wijs van het werkwoord is bij het beschouwen van zijn poëzie van belang. Als hij ‘queremos paz’ had geschreven was het ‘wij willen vrede’, maar er staat ‘queramos paz’ en daarmee zegt hij iets anders: ‘laten we vrede willen’. Het gaat niet om een constatering, maar om de benadrukking van de rol die de wil kan spelen. Over Guilléns filosofische scholing is mij niet veel bekend en het is ook niet nodig om bij voorbeeld Schopenhauer er bij te halen om te veronderstellen dat Guillén, als dichter, de idee aanhangt dat de mens is wat hij wil zijn. De enige morele plicht die Guillén de mens voorhoudt is de *wil* om het leven te nemen zoals het is en per definitie gelukkig te zijn. Zelf behoudt hij in zijn hele werk, al is dat in de loop van de jaren somberder van toon en diffuser van aard geworden, de koppige wil om zich niet door de omstandigheden in de luren te laten leggen maar er mee in harmonie te verkeren.

Aanvankelijk heette het vanuit een onbekommerde superioriteit nog ‘De hand / Beschikt, luchtige god, / Over deze jaarloze maan.’ Die superioriteit verdween ten dele en sloeg na een periode van ontreddering tenslotte om in een moeizaam op de omstandigheden bevochten wil. In *Einde van de wereld*, uit de bundel van 1981, moet er veel bezworen worden voordat de conclusie kan worden uitgesproken: ‘Want het lot blijft in onze handen’. Die overtuiging of wens volgt na een somber beeld van de situatie waarin het ‘redenerende beest’ zich heeft gemanoeuvreerd.

Het voor Guillén karakteristieke ‘si’ (ja), dat in het openingsgedicht van *Cántico* al meteen drievoudig wordt uitgesproken, verandert gaandeweg in een ja *ondanks alles.* Het eindigt als het positieve resultaat van een gevecht en het is daarmee, zoals Guillén het zegt, een ‘triomferend ja’ geworden. Uiteindelijk heeft de ontwikkeling die hij tussen 1928 en 1981 heeft doorgemaakt wel de toon maar niet de essentie van zijn poëzie veranderd.

Jorge Guillén

C

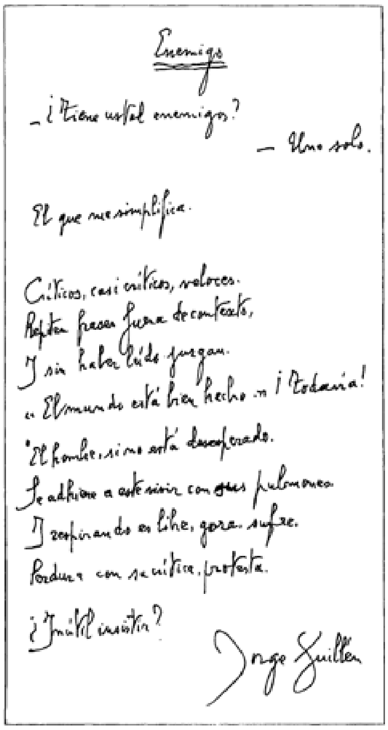
Jorge Guillén staat bekend als de grote exponent van de *poesía pura* die voor een groep Spaanse dichters in de jaren twintig, begin dertig het symbool was voor een moderne levenshouding. Met hun 'zuivere poëzie' reageerden ze op de sentimentaliteit en de gezwollenheid van postromantische dichters die vóór hen de toon aangaven. De generatie van 27, waartoe Guillén behoort, was vooral tegen iets, en aanvankelijk nauwelijks voor iets. Deze dichters, in de eerste plaats een groep vrienden en pas in de tweede plaats een generatie met programmatische ideeën, zijn revolutionair genoemd, maar ze grepen meer terug op verworvenheden in de Spaanse traditie dan dat ze vooruit keken.

Guillén was vertrouwd met het werk van Paul Valéry, de schepper van de zuivere poëzie in Frankrijk, die hij vertaalde. Zijn verwantschap groeide toen hij van 1917 tot 1923 als lector verbonden was aan de Sorbonne in Parijs. (Evenals vrijwel alle andere vrienden van de generatie van 27, was Guillén een hooggeschoold literator die zijn sporen mede heeft verdiend als essayist en boekbezorger). In Valéry moet hij vooral zijn aangetrokken door diens hardnekkige voorkeur voor 'de lucide geneugten van het denken en de geheime avonturen van de orde', zoals Borges het heeft uitgedrukt, ook op momenten dat bijna iedereen zich liet meeslepen door bloed en passie.

D

Al geeft Guillén zijn gewaarwordingen zo veel mogelijk zonder interpretatie weer, er zit wel degelijk veel verstandelijkheid bij, zodat het woord 'intellectualistisch' niet misplaatst is. Dat is hem uiteraard komen te staan op bejegeningen als 'koud' en 'moeilijk'. Zelfs beoordelaars die hem om zijn verstechnische vermogens bewonderen, houden vaak een slag om de arm. Zijn generatiegenoot Dámaso Alonso noemt hem ‘eigenlijk moeilijk te verteren’, wat gezien de verschillen in hun poëzie wel te begrijpen is. Persoonlijk kijk ik er altijd van op dat intellectualistische dichters gebrek aan emoties wordt aangewreven, alsof het om een heel bijzonder soort wezens gaat.

In *Cántico* merkt Guillén in dit verband veelzeggend op dat de intelligentie (*la inteligencia*) niet alleen denkt maar ook zingt. Hij verheerlijkt haar met voelbare hartstocht, alleen is die hartstocht binnen de grenzen van het gedicht gebracht en dus van een makkelijk te identificeren subject losgemaakt. Het grote verschil van de generatie van 27 met de hen voorafgaande romantici is dat zij het accent hebben verschoven van de dichter naar het gedicht. Enkele critici hebben opgemerkt dat die doorbreking van een persoonlijke aura de latere stap van bijna alle dichters van 27 naar het sociaal engagement mogelijk maakte.



Enemigos

—¿Tiene usted enemigos?
—Uno solo.

El que me simplifica.

Críticos, casi críticos, veloces.
Repiten frases fuera de contexto,
Y sin haber leído juzgan.
«El mundo está bien hecho» ¡Todavía!
"El hombre, sí, no está desesperado.
Se adhiere a este vivir con sus pulmones
Y respirando es libre, goza, sufre.
Perdura con su crítica, protesta.

¿Inútil insistir?

Jorge Guillén

Handschrift van Jorge Guillén.

Men zou overigens, met enige provocatie, Guillén in plaats van een moeilijke en intellectuele ook juist een simpele dichter kunnen noemen. Hij zoekt welbewust het niet-samengestelde (in het Spaans: *simple*) in wat hij waarneemt. Bovendien getuigen zijn waarnemingen van de verwondering van een kind. In verschillende gedichten verbaast hij zich als een Marc die 's morgens de dingen groet over wat zich aan hem voordoet. Misschien verbaast hij zich niet zozeer over het ‘wezen’ of ‘zijn’ ervan (in het Spaans: *ser*), maar over het ‘er zijn’ (in het Spaans: *estar*): je moet als gezegd bij Guillén niet graven onder de zorgvuldig aangebrachte oppervlakte. Zijn vroege poëzie drukt de zuivere, rechtstreekse gewaarwording uit, wat haar bij uitstek visueel maakt. Later wordt de blik door de omstandigheden afgeleid en vertroebeld.

E

Met een exaltatie die grenst aan koorts maar streng van zweverigheid is gevrijwaard, begroet Guillén, soms letterlijk, de dingen. Hij wordt wakker en het bestaan ‘valt hem in’, met een scherpte die hij ervaart als genot. De frequentie waarmee het woord *agudo* (scherp) valt is frappant. In de latere delen van *Cántico* maar vooral in *Clamor* is het jubelen verminderd en soms zelfs omgeslagen. Het contrast tussen de titels, Lofzang en Klaagzang, spreekt voor zichzelf. De essentiële begrippen zijn in hun tegendeel veranderd. Nu geen *helder, scherp, dag, licht, er zijn* of *vrede* meer, maar *blind, verward, avond, afwezigheid, onrust.* Het registreren is minder direct geworden. Guillén beschouwt nu eerder, met een als noodzaak gevoelde afstand.

De oorzaak van deze betrekkelijke kentering hoeft niet alleen te worden gezocht in de externe omstandigheden. Guillén had zich al meteen een kwartslag van Valéry's zuivere poëzie afgewend, want hij stond haar wel voor, *ma non troppo*, zoals hij heeft gezegd. In het begin van de jaren dertig werd de aarzeling sterker. Was zijn eigen poëzie niet wat te aseptisch, te saai, te verstikkend? In een vaak geciteerde brief aan Fernando Vela neemt hij zich een complexe poëzie voor ‘met poëzie en andere mensendingen’. Een soortgelijke ontwikkeling maakten meer dichters in die tijd door en natuurlijk zijn de beïnvloedingen over en weer niet te verwaarlozen, zeker niet waar het gaat om een groep die zich kenmerkte door grote onderlinge vriendschappen. Van belang is ook de invloed van de Chileen Pablo Neruda, die als diplomaat in Spanje verbleef en die in 1935 een vurig pleidooi voor een onzuivere poëzie publiceerde. Neruda werd door de dichters van de generatie van 27 zeer bewonderd.

Toch is vooral de Spaanse Burgeroorlog, gevolgd door de Tweede Wereldoorlog, de oorzaak geweest van de kentering in Guilléns poëzie. Hij gaat de omstandigheden waarin hij leeft ervaren als *caos* (chaos) en het kost hem moeite zijn wil zo te mobiliseren dat hij nog een zekere harmonie kan bevechten. In de gedichten die hierbij in chronologische volgorde in vertaling zijn afgedrukt is het proces te volgen. Het laatste, zeer recente gedicht laat zien hoezeer Guillén zijn wil nu ook op anderen projecteert. Daarmee is hij van een dehumaniserend, via een rehumaniserend, tenslotte een humaniserend dichter geworden, om te spreken in de trant van Ortega y Gasset die zo belangrijk voor de generatie van 27 is geweest.

Wie wollige associaties begint te krijgen, is op een verkeerd spoor gebracht. Guillén is nog altijd wars van wat hij van het begin af aan heeft geweerd: academisme, sentimentaliteit en mooie woorden. Wat dat laatste aangaat, merkte hij in een interview in het Spaanse blad Triunfo, in oktober 1981, nog eens op: ‘Ik hoef de taal niet te veranderen zoals koning Midas... De goede woorden zijn toch de woorden die je hebt doorleefd. Mijn woorden zijn steen, stoel, tafel...’

In Nederland verscheen Guillén tot nu toe alleen in de bloemlezingen van Helman, Geers & De Ridder en Polet, die ook in de eerste aflevering van deze reeks over Salinas ter sprake kwamen. In Vlaanderen kwam hij hier en daar recenter aan de orde, onder meer in de tijdschriften Streven en De Vlaamse Gids, wat weer eens aantoont dat die in Nederland te weinig worden gesignaleerd. In andere landen is het beter met de belangstelling voor zijn poëzie gesteld. Zo verscheen er enkele jaren geleden nog een uitgebreide bloemlezing bij Gallimard, in Parijs, onder de titel *Cantiques.* Het zou mooi zijn als er ook eens een aparte bundel Guillén in het Nederlands verscheen, een nu nog denkbeeldige situatie die Maarten Steenmeyer en ik met deze nieuwe gezamenlijke presentatie uitdrukkelijk bepleiten.

Barber van de Pol

Verder (1)

(De ziel keert weer naar het lichaam,
Begeeft zich naar de ogen
En botst.) - Licht! Mijn hele wezen
Valt mij binnen. Verbazing!

Intact nog, enorm
Omringt de tijd. Geluiden
Dringen in. Wat springen
Zij op het nog niet scherpe

Geel en geel van een zon
Die werd tot tederheid
Met licht dat aanbreekt
Voor diffuus verblijf,

Terwijl de consistenties
Zich alle presenteren
En door zich te schikken in dingen
Mij beperken, mij centreren!

Was er een chaos? Heel ver
Van die oorsprong, onthaalt me
Temidden van kokend licht
Koelte in vonken. Ochtend!

Een zekerheid
Strekt zich uit, groeit, troont.
De schittering overspant
De geopperde dag.

En de ochtend heeft gewicht,
Trilt boven mijn ogen,
Die weer getuige zullen zijn
Van het buitengewone: alles.

Alles is geconcentreerd
Door eeuwen wortel
Binnen deze minuut,
Eeuwig en voor mij.

En boven de ogenblikken
Die voortdurend heengaan
Red ik het heden,
Zwevende eeuwigheid.

Het bloed stroomt, stroomt
Met fatale gretigheid.
Blindelings stapel ik
Leven: ik wil zijn.

Zijn, verder niets. Dat is genoeg.
Dat is het absolute geluk.
Met de stilzwijgende essentie
Vereenzelvigt het zich zo!

Op geluk met de unieke
Levens van de schare
Verrijzen tussen de eeuwen,
Stijgen met het zijn,

En noodgedwongen versmelten
Met de allerkoppigste
Sonoriteit: ja, ja, ja,
Het woord van de zee!

Alles deelt me mee,
Overwinnaar, wereld geworden,
Die kracht om werkelijk
Echt te zijn, in triomf.

Ik ben, sterker, ben er. Ik adem.
Het diepe is de lucht.
De werkelijkheid vindt me uit.
Ik ben haar legende. Salve!

Uit: *Cántico*/Al aire de tu vuelo

De namen

Ochtendlicht. De horizon
Opent half zijn wimpers
En begint te zien. Wat? Namen.
Ze staan op het patina

Van de dingen. De roos
Heet ook vandaag nog
Roos, en de herinnering
Aan haar verscheiden, haast.

Haast om meer te leven.
Naar lange liefde voere ons
Die voorbarige stuwing
Van het Moment, zo vluchtig

Dat zij hollend aankomt
En direct Erna oplegt!
Opgelet, opgelet,
Ik word, ik word!

En de rozen? Gesloten
Wimpers: laatste
Horizon. Niets misschien?
Maar de namen blijven.

Uit: *Cántico/*Al aire de tu vuelo

Komst

Oh maan, wat een april,
Hoe weids en zoet de lucht!
Alles wat ik heb verloren
Zal weerkeren met de vogels.

Ja, met de vogeltjes
Die in koor hun morgenlied

Tjilpen en tjilpen, tjilpen
Zonder gewilde gratie.

De maan is heel dichtbij,
Kalm in de lucht die ons is.
Wie ik geweest ben wacht mij
Onder mijn gedachten.

De nachtegaal zal zingen
Op de top van het verlangen.
Zonnerood, zonnerood
Tussen de hemel en de zefiers.

En de tijd die ik verloor
Ging verloren? De hand
Beschikt, luchtige god,
Over deze jaarloze maan.

Uit: *Cántico*/Al aire de tu vuelo

Goedemorgen

Ja!
Licht. Ik herleef.
Dank!
Een fluiten
Glipt zich scherpend, snel, naar de dageraad.
Goed geslepen!
Scheuren zal het de schaduw
Die nog schuift tussen zon en hunkering.

Ontwaken is winnen.
Balkon. Oh werkelijkheid!

Uit: *Cántico*/El pájaro en la mano

Een keer maar

Dood: voor jou leef ik niet.

En zolang, al gelaten,
Moet ik stikken in kleine
Angsten bij iedere ademtocht?

Wacht.
Eén keer maar,
In één keer!
Wacht jij.

Zie je hoe de mens jaagt,
Door de lucht van de zomer,
Naar meer zomer van ander vuur?

Ik leef: die schat zoek ik.

Uit: *Cántico*/El pájaro en la mano

Twaalf uur op de klok

Ik zei: Alles al volkomen.
Een populier beefde.
De zilveren blaadjes
Klonken liefdevol.
Wat groen was was grijs,
Liefde was zon.
Toen, midden op de dag,
Begroef een vogel
Zijn zingen in de wind
Met zo'n aanbidding
Dat onder de wind de bloem
Zich voelde bezongen,
Gegroeid tussen het koren
Dat hoger was. Het was ik,
Middelpunt op dat moment
Van al het rondom,
Die alles zag

Voltooid voor een god.
Ik zei: Alles, voltooid.
Twaalf uur op de klok!

Uit: *Cántico*/Pleno ser

Populieren met rivier

Tegenover het grijze wit van de heuvel,
Terzij de rivier, ontwaart
De route vol spanning
Populieren, profiel van regen.

Naast de trillende blaadjes
Praat iemand, nooit alleen,
In zijn eentje met de rivier.
Populieren van bries en muze?

Zachtmoedig trekt de rivier
Bocht voor bocht haar verpozing
Terwijl in lichte trilling
De populieren zich schetsen,

En even groen als de rivier
Betoveren de gebladerten
De gelukkige die luistert:
Populieren van bijna muziek.

Gelukkig op de oever
Wie de rivier volgt die scherpt:
Het gezelschap in het water,
In de populieren de fuga!

Uit: *Cántico*/Pleno ser

Klavers

‘De dood’. Scherper: ‘koud’.
Het is niet minder pijnlijk dat,
Indien verlaat, hij rijmt op ‘oud’.
Een jaar erbij, een jaar eraf.

Na weinig dag, avond van oudjaar:
Jouw snede, Sint-Sylvester. Ziedaar:
De dreiging neemt niet af.

Vreemde dingen droomde ik:
Ik kon hun betekenis niet achterhalen
Ze lieten me in hun kluwen dwalen.
Wie zal ik zijn, wie ben ik, wie was ik?

En het leven gaat van me heen
En wint snelheid
Als een vallende steen.

(uit: *Clamor*)

Laatste land in ballingschap

De ballingschap is nu voorbij.
Van niemand is die blinde bodem,
Waar de naam van boven niet bekend is

En geen mensenplaats toevalt aan de dode.
Er zijn geen landen in deze verre
Diepten van het kerkhof
Waar alleen wij
Melancholieke vreemdelingen zijn.
Daar rust de gewezen afwezige:
Laatste land in ballingschap.

(uit: *Clamor*)

Meeuwen in groepen

Wanneer het leven bijna, bijna heengaat,
Als een levensstroom die langzaam opraakt,
Verrijst ineens een bron van frisheid.
Het is de wederkeer naar de Natuur.
Deze hier, voor mij.

De namiddag, boven de lichtende zee,
Onthult
In glijvlucht op het water
Meeuwen en hun schittering, meerdere groepen
Die de uitgestrektheid iets bestendigs geven.

De groepen, verbroederd, tot rust gekomen,
Verpozen onder de zon,
Genieten van hun tijdelijk verblijf
Op dat punt van hun reis,
Gelukkig.

Soms vliegt een vogel, vlakbij,
Boven de groepen. Het licht wordt kort.
De nacht laat zich vermoeden. Gezamenlijk
Verheffen de meeuwen zich en keren weer
Naar hun eigen stee.

Volmaakte orde van Natura,
moeder van iedereen.

Uit: La Pluma 2, 1981 (tijdschrift)

Einde van de wereld

I

Wordt er een nakend einde van de wereld verkondigd?
Ik moet dergelijke waanzin geloven.
Denken de heren misdadigers niet
Dat een dergelijke zelfmoord misschien voorbarig is?
Zal er krachtens een koppige stupiditeit,
In de mooie sterrennachten
Een stupide planeet ronddraaien?

II

De gestoorde menigte verstoringen
Neemt onophoudelijk hevig toe.
Loop der Geschiedenis? Veel erger.
Het praatzieke, redenerende beest
Bereikt het toppunt van zijn formidabele krachten:
Terreur en totale vernietiging. De dood
Slechts een stupiditeit? Het Niets is niets.
Wordt deze planeet bevolkt

Door wrede dogmatici?
Nee. Dat geloven we niet.
Energie verzet zich onstuitbaar:
Hoop, substantie van de levende.

III

Lange nachtelijke mars naar de dageraad,
Naar meer licht, naar een actief bestaan
Met voortdurend, moeilijk werk,
Gevoegd in een wereld die van iedereen is.
En samen redden we het of gaan we ten onder,
Want het lot blijft in onze handen.
En de liefde? Als grondslag en als doel?

IV

Aan de oever van de zee
Is het water transparant,
En laat ons een stroom vol stenen zien,
Zonder verwarring, heel helder.
Zachte golvingen trekken nu
Met de cadans van verstilde tijd
Onontkoombaar onze ogen aan,
En kalmeren onze ziel, gevoelig nu,
Ten overstaan van de grote lichtende horizon,
Voor deze zo concrete, doorleefde vrede.

(uit: *Final*)

Connie Verberne

Hoe het allemaal gaat in het leven van liefde en avontuur...

Pulpboek is niet schadelijk, meldden verschillende kranten in oktober 1981, nu al weer geruime tijd geleden. Nederland kan weer rustig gaan slapen: keukenmeidenromans en misdaadliteratuur zijn niet schadelijk voor de mensheid, althans niet schadelijker dan bijvoorbeeld *Oorlog en vrede* van Tolstoi.[1.] Massaliteratuur is geen giftbelt, die opgegraven en vernietigd dient te worden. Massaliteratuur ofwel konsumptieliteratuur kun je net als andersoortige literatuur eten en verdient het om met evenveel aandacht en smaak bestudeerd te worden.

De wetenschap(st)ers die zich met massakultuur bezighouden, hebben er een warm pleitbezorger bij in de persoon van Vladimir Bina, Tsjechisch socioloog, die tot doctor in de sociale wetenschappen promoveerde op een onderzoek naar de invloed van massaliteratuur op de lezer.

Geprikkeld door de korte, oppervlakkige kranteartikeltjes ben ik zijn boek met de veelbelovende titel *Liefde en avontuur*[2.] gaan lezen. Zelf heb ik met vier andere vrouwen (drie Neerlandica's en een sociologe) een doctoraalskriptie geschreven over de funktie van de Witte Raven Pockets voor meisjes van 12 tot 15 jaar.[3.]

Ons onderzoek en dat van Bina staan niet op zich. In het begin van de jaren zeventig ontstaat er in Nederland en daarbuiten de tendens om meer aandacht te besteden aan massakultuur en -literatuur. Met name de sociologie en de literatuursociologie gaan zich hiermee bezighouden. Niet alleen literatuur die door vijf procent van de bevolking wordt gelezen is van belang, maar ook en juist de literatuur die door miljoenen mannen, vrouwen en kinderen wordt verslonden. De tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum over massakultuur in maart '81 moge ook getuige zijn van deze ontwikkeling.

In 1974 schreven Gielen e.a.[4.] een skriptie over de *Saskiaromans.* Zij hebben vooral de inhoud ideologisch bekritiseerd en het produktieproces beschreven. Dit was voor hen en voor de literatuursociologie op dat moment belangrijker dan de funktie die deze literatuur voor de lezer(es) kan hebben. Hoewel er achteraf natuurlijk kritiek te leveren is, was dit onderzoek een belangrijke stimulans voor anderen om door te gaan met het onderzoek.

In de tweede helft van de jaren zeventig verschoof de interesse steeds meer van ideologiekritiek naar de funktie van de literatuur voor de lezer(es). Wat is de funktie van avantgarde-literatuur voor de intellektueel, bellettrie voor de middelbare scholier en leraar(es), liefdesromans voor huisvrouwen en meisjes en seksboekjes voor mannen en jongens? De verschillende deelgebieden van de literatuur kregen allemaal aandacht en tevens de lezersgroepen.

Binnen deze ontwikkeling passen in Nederland de doctoraalskriptie van Kouijzer en Nijssen[5.], die beschrijft hoe liefdesromans aansluiten bij en funktioneren in het leven van vrouwen, en onze eigen skriptie, die reeds eerder genoemd is. Het Baschwitzinstituut in Amsterdam doet onderzoek naar de funktie van kinder- en jeugdliteratuur vanuit een interdisciplinair kader. Ook in het buitenland zie je meer aandacht voor het funktioneren van literatuur. Malthe Dahrendorf is in Duitsland een belangrijk vertegenwoordiger van deze richting. Ook hij richt zich vooral op kinder- en jeugdliteratuur.[6.]

Het funktieonderzoek staat nog in de kinderschoenen. Hoe meer men er zich mee bezig gaat houden, des te duidelijker wordt men gekonfronteerd met de betrekkelijkheid van de eigen uitspraken. Zo worden *konklusies* over het funktioneren altijd *hypothesen* over het funktioneren en kan niet over *dè* funktie van *dè* jeugdliteratuur voor *dè* jongeren worden gesproken, maar is een beperking tot bijvoorbeeld de mogelijke funktie van massaliteraire meisjesboeken voor meisjes van 12 tot 15 jaar die minimaal MAVO onderwijs volgen, noodzakelijk.

Er wordt te makkelijk gegeneraliseerd. Elk literair genre of dat nu experimentele, socialistische, historische, jeugd- of massaliteratuur is, moet afzonderlijk op zijn funktie worden onderzocht. Hetzelfde geldt voor de lezersgroepen. Massaliteraire jeugdboeken worden door meisjes en vrouwen gelezen, door hoog en laag geschoolden, seksboekjes worden door jongeren en ouderen gelezen. Een genre kan voor elk van de drie of vier lezersgroepen een andere funktie hebben. In principe kan die funktie zelfs van persoon tot persoon uiteenlopen, maar in de praktijk worden die verschillen gereduceerd door de speelruimte die de tekst laat en door de groepsspecifieke verwachtingen bij de lezers.[7.] Immers, wat een boek voor effekt kan hebben is mede afhankelijk van de ontvankelijkheid en de behoefte van de lezer(es) en het referentiekader waarin de leeservaring wordt ingepast. Deze ontvankelijkheid wordt onder andere bepaald door de maatschappelijke situatie van de sociale groep waartoe de lezer(es) behoort. De opgedane ervaringen met dit soort onderzoeken leren dat de aanpak interdisciplinair moet zijn. In concreto betekent het dat voor een goed onderzoek minimaal de volgende vragen aan de orde moeten komen:

- met welke lezersgroep heb je te maken?
- welke gemeenschappelijke behoeften, die je op grond van de maatschappelijke situatie kunt destilleren, leven onder deze groep?
- welke ervaringen worden er door het boek uitgedragen en op welke wijze?
- op welke wijze weerspiegelt de werkelijkheid van het boek de alledaagse werkelijkheid?
- sluiten ervaringen die in het boek worden verwoord inhoudelijk en stilistisch aan bij de ervaringen en behoeften van de lezer(es) en hoe?
- welke hypothesen over het funktioneren kun je opstellen o.g.v. de vorige punten?

Gegevens over de produktiewijze, de verspreiding en de plaats van het genre binnen andere media zijn belangrijk om de konklusies in hun verband te zien en te verdiepen.

Vanuit deze summier geschetste achtergrond deden wij ons onderzoek naar de *Witte Raven Pockets* van uitgeverij Westfriesland in Hoorn. Deze reeks bestaat uit verschillende onderdelen, waarvan één deel, met de gele band, bedoeld is voor meisjes vanaf ongeveer 12 jaar. Ons onderzoek heeft als doel het formuleren van hypothesen over de funktie van deze boeken voor meisjes van 12 tot 15 jaar. Ook volwassenen lezen deze serie, maar de funktiebepaling voor hen vraagt een eigen onderzoek, omdat hun levenservaringen en behoeften anders liggen.

Om te weten hoe de leefsituatie van meisjes eruit ziet, verdiepten wij ons vooral in de socialisatie en het geslachtsspecifieke karakter ervan. Hierdoor kregen we een beter zicht op de behoeften en belangen van deze groep.

Als we naar de inhoud van de WRP's kijken, zien we dat het in deze boeken uiteindelijk altijd draait om de romantische liefde die zich tussen een meisje en een jongen ontwikkelt. Deze liefde is niet alleen hoofdthema van de WRP's, maar speelt ook in het dagelijks leven een belangrijke rol. Daarom beschreven we de romantische liefde zoals die vorm krijgt in de maatschappij en een rol speelt in het leven van de lezeressen. Deze beschrijvingen van de romantische liefde vergeleken we met het beeld van de liefde dat in de WRP's optreedt; dit aan de hand van een kwalitatieve inhoudsanalyse van 23 WRP's.

We analyseerden de boeken literair-sociologies. In dit geval wil dat zeggen dat we het thema romantische liefde centraal stelden en met expliciete kriteria het beeld van de liefde eruit destilleerden.

Dezelfde kriteria zijn gebruikt bij het analyseren van het beeld van de romantische liefde in de maatschappij. Om naast de analyses meer inzicht te krijgen in de inhoud van de boeken, keken we naar de uitgeverij en de schrijfsters. Ook voerden we gesprekken met meisjes over hun ervaringen met het lezen van WRP's. Het verwerken van de voornamelijk sekundaire literatuur kreeg zo een ekstra dimensie en bevestigde onze vermoedens. Uiteindelijk probeerden we aan te geven, hoe de inhoud van de boeken aansluit bij de behoeften van meisjes. Vandaaruit was het mogelijk hypothesen te formuleren over de funktie van deze boeken, natuurlijk met de nodige relativeringen. Boeken zijn immers maar één manier waarop mensen ervaringen internaliseren en verwerken. Ze zullen zeker niet de meeste invloed hebben, als je alleen al bedenkt hoeveel er naar de televisie gekeken wordt. Mét Bina zijn wij van mening dat boeken vooral bevestigend en versterkend werken op al aanwezige tendenzen.[7.] Hier volgen in een notedop onze bevindingen.

Aansluiten van Witte raven pockets bij de situatie van meisjes

WRP's worden vaak bestempeld als irreële boeken die een vertroebelde schets geven van het werkelijke leven. Wij denken dat WRP's inderdaad een vertekend beeld van de werkelijkheid geven, maar dat de boeken reëler zijn dan algemeen wordt aangenomen. Dit mag duidelijk zijn uit het navolgende.

Op de eerste plaats sluit de identiteitsontwikkeling van de vrouwelijke hoofdpersoon aan bij de ontwikkeling van de lezeressen. De persoonlijke en seksuele identiteit van de vrouwelijke hoofdpersoon wordt bepaald door haar geslachtsrol. In de onzekere periode tussen 12 en 15 jaar is voor meisjes deze geslachtsrol maar al te vaak de enige steun om zich aan vast te klampen of zich tegen af te zetten. In alles gedraagt de hoofdpersoon zich zoals zij zich als vrouw hoort te gedragen. Onder andere door de aansluiting van de identiteiten kan de lezeres zich makkelijk identificeren met de hoofdpersoon.

In de boeken neemt het gevoel een centrale plaats in. Alles draait om de gevoelens die een jongen en een meisje voor elkaar ontwikkelen. De belangrijkste gebeurtenissen in het boek en de voortgang van het verhaal worden gedragen door deze gevoelens. Wanneer meisjes zich inleven in het verhaal, leven ze zich in in de emoties van anderen. Dat is in feite hetzelfde als wat ze in hun gewone omgang met mensen doen. In die dagelijkse omgang is het vermogen om zich in te leven en te verplaatsen in anderen bijzonder sterk ontwikkeld en een behoefte voor haar geworden om een gevoel van eigenwaarde op te bouwen. Het boek doet door de inhoud en door de manier waarop het geschreven is een beroep op dit inlevingsvermogen en sluit zo aan bij een specifiek vrouwelijke manier van ervaren. Daarom is het mogelijk dat, ook al vertekenen de gebeurtenissen in hun samenhang de werkelijkheid, het werkelijkheidsgehalte voor de lezers onaangetast blijft.

De WRP's spreken meisjes aan op hun vrouwelijke rol. In een romantische liefdesrelatie komt deze rol uitstekend tot haar recht en lijkt het alsof vrouwen zich volledig kunnen ontplooien, zonder dat er sprake is van ongelijkheid: man en vrouw vullen elkaar immers aan! Doordat in de WRP's romantische liefde een voorwaarde of garantie vormt voor het realiseren van geluk en doordat gevoelskwesties en stereotiepe reakties van de mannelijke en vrouwelijke hoofdpersoon zo benadrukt worden, geven deze boeken een beeld van de liefde, dat meer aan de ideologie dan aan de dagelijkse praktijk beantwoordt. Dit betekent echter niet dat daarom de realiteitswaarde voor meisjes afneemt. Immers deze ideologie komt in de hele maatschappij steeds naar voren en bestaat om de samenhang tussen denkbeelden aan te geven. Bovendien sluit dit ideologisch beeld gemakkelijk aan bij meisjes, omdat ze tegelijk met een overzichtelijke wereld een houvast biedt.

Dat de ideologie in de WRP's als het echte leven overkomt, wordt bewerkstelligd door de liefde te situeren tegen de achtergrond van alledaags dingen, situaties en maatschappelijke problemen. Hierdoor lijkt het alsof de liefde een onderdeel is van het maatschappelijk leven, terwijl ze zich in feite los van de maatschappij ontwikkelt.

De WRP's balanceren als het ware op het breukvak van fiktie en werkelijkheid. Alle gebeurtenissen in het verhaal zijn in principe reëel, maar het geheel van gebeurtenissen vertekent de werkelijkheid. Het is voor kinderen erg moeilijk een onderscheid te maken tussen de werkelijkheid en de boekwerkelijkheid. Ze projekteren hun realiteitswensen gemakkelijk in het gelezene en nemen het boek voor *waar* aan. Later wordt het inzicht groter: ze kunnen boeken beter op hun realiteitswaarde schatten, maar blijven ze evengoed mooi vinden.

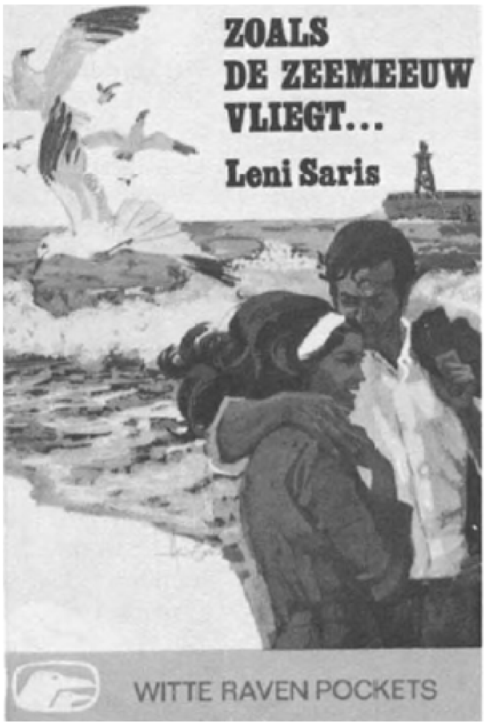
Uit onze interviews blijkt dat de meeste meisjes geen onderscheid kunnen maken tussen de werkelijkheid en de boekwerkelijkheid. Als ze dat wel aangeven, raken hun argumenten niet echt de kern, maar noemen ze de meest voor de hand liggende dingen zoals: de hoofdpersoon lijkt niet op mij of ze is ouder dan ik.

Als ze ouder worden, wordt ook hun vat op de werkelijkheid groter, maar desalniettemin nemen ze de WRP's heel serieus. Een van de door ons geïnterviewde meisjes bevestigt dit als ze zegt dat ze door de WRP's iets leert over het leven. Met deze houding van de lezeres en met het inzicht in het boek moeten we terdege rekening houden, wanneer we veronderstellingen doen over de werking van boeken. We hebben hier duidelijk niet te doen met lezeressen die alleen maar lezen om de werkelijkheid te ontvluchten of zich te ontspannen.

Hypothesen over het funktioneren

De werking kan voor verschillende lezersgroepen en van individu tot individu uiteenlopen. De ene lezeres zal een WRP pakken en iets leren over het leven en de ander zal er 's avonds na het huiswerk lekker mee in bed kruipen. Deze twee kanten: leren en ontspanning kunnen beide voor hetzelfde meisje gelden. Ook moet niet vergeten worden dat waarvoor volwassen vrouwen het lezen van bijvoorbeeld een WRP een escapefunktie kan hebben, dit voor meisjes van 12 tot 15 jaar veel minder snel zal gelden. Meisjes van deze leeftijd blijven de inhoud heel serieus nemen, ook omdat ze situaties zoals die in het boek beschreven worden, nog niet zo sterk aan den lijve ervaren.

Cecilia
HELLA JANSONIUS
WITTE RAVEN jeugdpockets


ZOALS DE ZEEMEEUW VLIEGT...
Leni Saris
WITTE RAVEN POCKETS

GERDA TROUWT NIET!
Hans de Groot-Canté

Fantasie is een vorm van kreativiteit die op verschillende manieren gebruikt kan worden. Naast een escapefunktie kan fantasie ook de funktie hebben om met behulp van aanwezige voorstellingen nieuwe te vormen. Het kan zo een middel zijn om over de toekomst na te denken. Voor meisjes van 12 tot 15 jaar kan fantasie een mogelijkheid zijn om de spanningen te verminderen die door de onzekerheid in hun leven opgeroepen worden. Hun maatschappelijke situatie, de groep waartoe ze behoren, biedt hen weinig houvast. Ze worden teruggeworpen op zichzelf.

De WRP's bieden meisjes een wereld op meisjesmaat, waarin niet al te veel onzekerheden voorkomen en waardoor ze niet in verwarring worden gebracht. Doordat ze aansluiten bij hun socialisatie geven ze de lezeres persoonlijke zekerheid. Doordat de boeken een stereotiepe invulling van de toekomst geven wordt de lezeres niet gestimuleerd om na te denken over de invulling van haar eigen leven naar eigen inzichten en mogelijkheden. De WRP's, ook de moderne, werken zo versterkend op de geslachtsrolidentiteit.

Door hun socialisatie is er bij meisjes van een eenzijdige ontwikkeling sprake, de socialisatie is vooral gericht op het gevoelsleven. Meisjes van deze leeftijd kennen gevoelens van onzekerheid met betrekking tot alleen zijn, zorgzaam willen zijn, verliefd zijn, omgang met anderen, waarvoor ze in het dagelijks leven niet altijd uitingsmogelijkheden vinden. Door het leesproces worden deze gevoelens aangesproken en dat wordt als iets prettigs en fijns ervaren. Het lezen van WRP's is dus een soort uitlaatklep voor deze gevoelens binnen een heel eng kader.

De liefdesbeschrijvingen in WRP's staan dicht bij de manier waarop vrouwen hun seksualiteit hebben leren beleven. We hebben deze beschreven als *vergeestelijkte* seksualiteit. Ondanks het feit dat seksualiteit schijnbaar ontbreekt in de boeken, kunnen de liefdesbeschrijvingen wel een seksuele spanning hebben voor meisjes. Ze omschrijven dat zelf ook als ze zeggen dat ze tijdens het lezen ‘een warm gevoel’ krijgen. De liefdesbeschrijvingen komen dus tegemoet aan een seksualiteitsbeleving van meisjes, die in eerste instantie veel meer te verbinden is *met gevoelens* voor personen dan met louter lichamelijkheid. Leni Saris, schrijfster van WRP's, typeert dit heel goed als ze zegt: ‘Wat bij anderen seks is, is bij mij romantiek’.

Meisjes van 12 tot 15 jaar leven in een situatie die onzekerheden met zich meebrengt. De WRP's bieden hen troost wanneer eigen problemen algemeen blijken te zijn. Alle problemen die de vrouwelijke hoofdpersoon heeft, worden opgelost door het vinden van de liefde. Meisjes zullen zo gesterkt worden in het idee dat ook hun problemen verdwijnen door het vinden van een vriendje. Het thema van de WRP ‘liefde tussen een meisje en een jongen’ sluit aan bij bestaande behoeftes van lezeressen. De eenzijdige *geïdealiseerde manier*, *waarop dit thema* beschreven wordt, bevestigt het idee dat enkel romantische liefde voorwaarde is voor geluk.

De behoefte aan liefde lijkt alleen bevredigd te kunnen worden in een romantische liefdesrelatie tussen man en vrouw. De romantische liefdesideologie geeft verder ook nog het idee dat beperkingen en moeilijkheden binnen die relatie niet bestaan. Het is iets wat problemen oplost en waardoor je gelukkig wordt. De toekomstige rol van meisjes: moeder, echtgenote van ... wordt zo wel heel aantrekkelijk gemaakt.

De vrouwelijke hoofdpersoon in de WRP's vertoont vaak twee gezichten: aan de ene kant is ze typisch meisjesachtig, aan de andere kant ook zelfbewust. Deze twee kanten hoeven niet met elkaar te botsen, omdat zij een zelfbewust gedrag vertoont dat maar tijdelijk is, namelijk totdat ze de mannelijke partner gevonden heeft. Bovendien kan koppig verzet, gekombineerd met emotionaliteit, als typisch vrouwelijk worden geïnterpreteerd. Ook in de moderne WRP's zijn zelfstandigheid en zelfbewustzijn een farce, want meisjes blijven voor hun geluk en hun gevoel van eigenwaarde afhankelijk van een man. Het *meisjesachtige* overheerst dus en dit zal de lezeres vanuit haar geslachtsspecifieke socialisatie aanspreken. Het zelfbewuste in de meisjesfiguren spreekt mogelijkerwijs aan als een soort kompensatie voor negatieve gevoelens ten aanzien van hun eigen geslachtsrol. Dit hoeft niet per se bewust zo gevoeld te worden. Door te werken met tegenstellingen in karakters en figuren wordt duidelijk gemaakt welke gedragingen en denkbeelden als het meest positief en acceptabel voor meisjes worden gezien. Zo wordt het meisje in het boek en daardoor de zich met haar identificerende lezeres vastgepind op een stereotiep rolgedrag dat niet bijdraagt aan de ontwikkeling van haar eigen mogelijkheid.

Tot slot willen we benadrukken dat uit elke hypothese blijkt dat de boeken meisjes echt iets te vertellen hebben, ze worden aangesproken op reële behoeften en gevoelens. Dit gebeurt via het ideaalbeeld van de romantische liefde. Op deze manier wordt voortdurend het idee versterkt dat meisjes zich in de traditionele vrouwenrol volledig kunnen ontplooien. De boeken versluieren het onderdrukkende karakter van deze rol. Ze maken deze rol zelfs zeer aantrekkelijk alsof er geen sprake zou zijn van machtsongelijkheid, maar van een ideale aanvulling. De boeken houden meisjes af van inzicht in en verandering van hun eigen positie. De boeken zijn een produkt van een maatschappelijke situatie die op zich legitieme behoeften heeft ontwikkeld bij meisjes. De WRP's moeten deze behoeften bevredigen. In die zin keuren we ze niet af. Echter, het is op geen enkele manier te rechtvaardigen dat de boeken uiteindelijk zo'n onderdrukkende uitwerking kunnen hebben. De uiteindelijke kritiek moet zich dan ook niet op de boeken of op het lezer(essen)spubliek van massaliteratuur cq. vrouwenliteratuur richten, maar op de maatschappelijke situatie die er de oorzaak van is dat vrouwen onderdrukt blijven, èn op degenen die hiervan gebruik maken om hun produkten af te zetten enkel en alleen omdat zij er winst mee kunnen maken.

Ook Bina's onderzoek moet bekeken worden in het licht van de traditie die er op het geheel van massaliteratuuronderzoek bestaat. Binnen deze traditie is zijn boek teleurstellend, het brengt de theorie over, en het onderzoek naar, massaliteratuur niet wezenlijk verder, eerder lijkt het alsof we een paar stappen terugdoen in de geschiedenis.

Bina heeft zich vanuit zijn terechte overtuiging dat konsumptieliteratuur[8.] evenveel aandacht verdient als bijvoorbeeld bellettrie, in zijn onderwerp verslikt. Hij heeft zich laten verleiden tot een studie naar *de* konsumptieliteratuur en haar mogelijke funktie voor *de* volwassenen in *de* moderne samenleving. (Waarbij hij overigens nergens verduidelijkt waarom hij de jeugd, die ook zeker konsumptieliteratuur leest, niet bij zijn onderzoekt betrekt).

Het boek roept veel vragen en onduidelijkheden op, die nu eens betrekking hebben op details (bijvoorbeeld wanneer ik het oneens ben met zijn kritiek op een ander onderzoek) dan weer op zijn aanpak (bijvoorbeeld zijn analysemodel). Uiteindelijk lijkt het erop dat al deze vragen en onduidelijkheden op hetzelfde euvel zijn terug te voeren. Bina's boek mist een basisvisie op de komplexe wijze waarop boeken funktioneren en daaruit voortvloeiend een visie op de methode waarmee dit funktioneren onderzocht kan worden.

Dit heeft onder andere tot gevolg dat met name de hoofdstukken over de historische achtergrond en het organisatorische komplex, dat uiteindelijk de boeken op de markt brengt, door hun informatieve waarde prettig leesbaar zijn, terwijl het ook deze hoofdstukken zijn die hij niet of nauwelijks gebruikt bij het formuleren van zijn hypothesen.

In zijn kritiek op de literatuur- en Marxistische wetenschap, waarmee hij zijn boek begint, vervalt hij in een rechtlijnigheid en simplisme die hij juist deze wetenschappen verwijt. Met het afwijzen van hun vaak al te gemakkelijk getrokken konklusies, ziet hij niet meer wat er nog wel waardevol aan die onderzoeken is. Hoe ze een duidelijke bijdrage hebben geleverd aan het stapje voor stapje vorderend onderzoek naar konsumptieliteratuur. Inderdaad, konsumptieliteratuur kan niet verklaard worden met termen als ‘kapitalistische propaganda’[9.], maar dat wisten we al langer. Met een term als ‘universeel verschijnsel’[10.] die Bina vooraan in de mond ligt, kom je ook niet dichter bij huis.

Hierna volgen de eerder genoemde hoofdstukken over de historische achtergrond en het organisatorische komplex. De paragraaf over de historie is vooral bedoeld om te laten zien hoe de burgerlijke wereldbeschouwing zijn plaats heeft gekregen in de konsumptieliteratuur en hoe er een gigantisch organisatorisch komplex is gegroeid rond deze literatuur. In het hiernavolgende hoofdstuk gaat hij dieper op dit komplex in: de uitgever, de schrijver/sters en de distributie komen uitgebreid aan de orde. Het laatste deel van dit hoofdstuk besteedt hij aan het lezersonderzoek.

Zelf heeft hij een enquête gedaan onder Tilburgse bibliotheekabonnees. Door middel van deze enquête heeft hij gegevens verzameld over de voorkeur voor bepaalde soorten literatuur, de leesmotivatie, de maatstaven bij lektuurkeuze en de sociale normen van de lezer(es), dit alles in samenhang met sekse, leeftijd en opleiding.

Wat opvalt zijn de beperkingen en relativeringen bij de technische kant van het onderzoek: het gebrek aan financiële middelen beperkte hem tot een enquête onder een bibliotheekbevolking die niet representatief is voor de situatie in Nederland. Daarom zijn de resultaten ook niet representatief voor de Nederlandse lezer(es) van konsumptieliteratuur (II). Dit verhindert Bina echter niet de resultaten te gebruiken voor zijn hypothese. Bovendien relativeert hij nergens de betekenis van het middel enquête zelf.

Vervolgens levert ook de kwalitatieve inhoudsanalyse van een serie boeken hem materiaal voor zijn hypothesen. Nergens wordt duidelijk welke kriteria hij aanlegt om het beeld van de sociale werkelijkheid te analyseren. De punten, waarin hij zich vastbijt, lijken willekeurig gekozen en oppervlakkig cq. dubieus geanalyseerd. Om maar wat te noemen: waarom analyseert hij in de vrouwenliteratuur de rolverdeling wel en in de mannenliteratuur niet? Maakt het rolpatroon in de mannenliteratuur geen deel uit van de sociale werkelijkheid? Mocht dit niet zo zijn dan is het minstens vermeldenswaard. Waarom vergelijkt hij op zo'n onsystematische wijze sommige aspecten van het maatschappijbeeld in de boeken wel met de alledaagse werkelijkheid en andere aspecten weer niet?

Er mag dan veel kritiek te leveren zijn op de literaire en Marxistische benaderingswijzen, Bina zou er beter aan gedaan hebben de vruchten te plukken van de analysemethoden die deze richtingen toch niet geheel onverdienstelijk hebben ontwikkeld. Vooral de literatuursociologie zou hem goed hebben kunnen helpen.

In zijn hypothesen baseert hij zich op sociologische theorieën over het funktioneren van literatuur, die spreken van manifeste (bewust gekozen) en latente (onbewuste) funkties. Deze funkties wil hij dan ook aantonen.[12.]

De vraag is of je dat eigenlijk wel zo kunt scheiden en of het nut heeft. Immers als je bewust in een boek ontspanning zoekt (manifest dus) dan kan het lezen naast ontspanning ook nog andere funkties hebben. Zonder dat dat je opzet is, kun je toch nog iets leren. En wanneer je je niet bewust bent van het waarom van je lezen, kun je het boek bewust als heel informatief of ontspannend ervaren. Bewuste of onbewuste invloeden bestaan naast elkaar en hangen niet rechtlijnig samen met een al dan niet bewuste leesmotivatie.

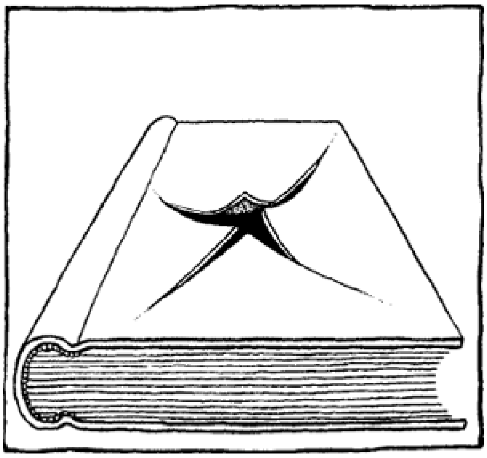
Maar Bina maakt die scheiding wel.

De manifeste funktie *rekreatie* baseert hij vooral op de enquête, waarin naar voren komt dat de motivatie *ontspanning* als een konstante faktor in het leesgedrag van mensen aanwezig is.[13.] Dit kan, zegt hij, omdat er sprake is van een interaktie tussen romanfiguur en lezer(es) die niet konfronterend is. De lezer(es) is onbekend met de sociale rollen, het sociale milieu en de problematiek van de boeken.[14.] Dit baseert hij op zijn inhoudsanalyses. Nee, inderdaad de gemiddelde lezeres wordt niet gekonfronteerd met de keuze tussen haar geliefde en het slot van haar voorvaderen.[15.] Maar ze wordt wèl gekonfronteerd met haar reële liefdesleven en de behoeften en verwachtingen, die ze daarover heeft. Het is deze liefdesproblematiek die centraal staat in de vrouwenliteratuur, ongeacht het sociale milieu en de rollen van de hoofdpersonen, die vormen immers het verre dekor, waartegen *de liefde die van alle tijden is* zich ontwikkelt.

Er is mijns inziens dus wel degelijk sprake van een konfrontatie. Wat die konfrontatie oplevert ofwel voor mogelijke funkties heeft: (ont)spanning, teleurstelling, informatie, verlangen, escape, opluchting, enz. is de vraag die daarna komt en die niet zo maar eenduidig voor *de* vrouwen te beantwoorden is. Een gelijkaardig verhaal kan voor de mannenliteratuur gelden.

Met latente funktie wordt bedoeld: bevestiging van sociale normen ofwel het geven van een grotere algemene geldigheid aan deze normen. De funktie ligt voor de hand aldus Bina, omdat de produkten duidelijk inspelen op het normpatroon van de lezer(essen)s, en omdat het normpatroon voor een belangrijk deel overeenkomt met de normen van de boeken.[16.] Hierna laat hij op een interessante manier zien hoe in de verhalen levensnormen en doelen in direkt verband met elkaar staan en de normen aldus een algemene geldigheid lijken te krijgen.[17.]

Maar met het konstateren van deze latente funkties ben je er niet, er is meer aan de hand met de (konsumptie) literatuur. De lezer(es) houdt er vaak ook andere sociale normen op na. Ook de jeugd leest konsumptieliteratuur en heeft nog niet zo'n vast patroon. Volwassenen die geen relatie willen in de traditionele zin van huwelijk of samenwonen, of heteroseksualiteit afwijzen, behoren ook tot de lezer(essen)s van deze literatuur. Is bevestiging dan nog de enige/voornaamste funktie naast ontspanning? Waarom lezen vrouwen ook mannenliteratuur en mannen nauwelijks vrouwenliteratuur en wat zegt dat over de verhouding tussen de seksen? Waarom wordt er in mannenliteratuur op een andere manier over seksualiteit geschreven dan in vrouwenliteratuur? Zijn vrouwen zoveel preutser of is er iets anders aan de hand? Zo kun je doorgaan met het stellen van vragen die Bina niet alleen niet beantwoordt, maar ook niet stelt. Wil het onderzoek naar het funktioneren van massaliteratuur voor zowel jeugd als volwassenen verder komen, dan zullen deze vragen wel gesteld moeten worden. Dan zal er vanuit een interdisciplinaire aanpak naar al die vragen afzonderlijk onderzoek moeten worden gedaan, waarbij voortgebouwd kan worden op de onderzoeken, waarmee vooral in de literatuursociologie al een begin is gemaakt.[11.]



Eindnoten:

1. Trouw: *Pulpboek is niet schadelijk*, dd. 7-10-81.
2. Bina, V: *Liefde en avontuur*, een sociologische verkenning van consumptieliteratuur. Van Loghum Slaterus, Deventer 1981.
3. Albers, B, e.a.: *Hoe het allemaal gaat in het leven*, uitgave in eigen beheer, Nijmegen 1980.
4. Gielen, J. ea: *Massaliteratuur, een onderzoek naar de schriftroman Saskia*, uitgave in eigen beheer, Nijmegen 1974.
5. Kouijzer, D, Nijssen, F: *Rozengeur en valse schijn*, Nijmegen 1979.
6. Dahrendorf, M.: *Das Mädchenbuch und seine Leserinnen*, Beltz Verlag, Weinheim/Basel, 1980. *Kinder- und Jugendliteratur im bürgerlichem Zeitalter*, Scriptor Taschenbücher, Königstein 1980.
7. Bina, V: *Liefde en avontuur*, p. 144.
11. idem: p. 94.

7. Bina, V: *Liefde en avontuur*, p. 144.
8. Dit is de term die Bina bezigt voor massaliteratuur voor zowel vrouwen als mannen.
9. Bina, V: *Liefde en avontuur*, p. 17.
10. idem: p. 32.
12. idem: p. 141.
13. idem: p. 106.
14. idem: p. 143.
15. idem: p. 143.
16. idem: p. 145.
17. idem: p. 147.

James Brockway
Engelse Kroniek
Bernard MacLaverty, een nieuwe Ierse schrijver van formaat

In de Kroniek van september 1980, heb ik enige regels over een heel gevoelige eerste roman geschreven - werk van een nieuwe Ierse auteur, Bernard MacLaverty. Het betrof het soort boek waarover je zonder voorbehoud enthousiast raakt, een boek waarvan je kon gaan houden, en wel uit literaire overwegingen, want het liet een nieuw, niet sensationeel, maar niettemin opwindend begaafd talent zien. Het liet ook een schrijfwijze zien, die wars van alle mode- of trendbepaling was; dat wil zeggen, het was een boek dat er mee genoegen nam, zichzelf te zijn. Dat lijkt de auteur MacLaverty ook te doen en dat is een bewijs van werkelijke kracht.

Lamb was de titel van die roman - een christelijk-symbolische naam natuurlijk en in dit geval ook de naam van de hoofdfiguur van de roman, een jonge broeder, die werkzaam is in een Iers klooster waar men delinkwente jongens heropvoedt en die met een sociaal-kansloze jongen naar Londen vlucht met desastreuze afloop. Het boek en zijn auteur hebben in Engeland terecht veel aandacht getrokken.

Van MacLaverty, die thans in Schotland onderwijzer is - hij woont met zijn vrouw en vier kinderen op het eiland Islay - waren reeds enige korte verhalen verschenen. Deze zijn in *Secrets* gebundeld. Voor dit boek en ook wegens *Lamb* heeft de auteur een ‘Scottish Arts Council Award’ ontvangen.

MacLaverty schrijft meestal over eenvoudige mensen uit een Iers-katholiek of een Schots-plattelands milieu. Er is in zijn schrijven een duidelijke nadruk op verhoudingen binnen het gezin of binnen een vrij afgesloten gemeenschap, dat wil zeggen, op de vader-zoon, moeder-zoon en man-vrouw-relaties, maar ook op de eenzaamheid die binnen zulke relaties kan bestaan. Kinderen en hun reakties op de wereld van ouderen - het speciale soort eenzaamheid die het kind kent - vormen het onderwerp van vele van zijn beste gevoeligste bladzijden.

Eind april van dit jaar is een derde boek van zijn hand verschenen, een tweede verhalenbundel: *A Time to Dance*, waarin nog tien van zijn recente verhalen zijn opgenomen.

Met zijn vroege werk had MacLaverty reeds aangetoond dat hij als schrijver veel kan - tot dusver binnen de perken van zijn gekozen terrein. In zijn werk gaat een diepgaand menselijk begrip met een sterke, natuurlijke schrijfwijze, zonder literaire pretentie, gepaard. En nu, met deze tweede verhalenbundel laat hij zien, dat hij de gaven bezit, die voor meesterschap worden vereist.

Een van deze gaven is een stevige greep te hebben op de taal waardoor men een eigen stijl ontwikkelt; een andere is een greep op het leven zelf te hebben, op wat het betekent, een mens te zijn, ongeacht of die mens een kleine jongen of een oude vrouw is. Nog een andere is, naast de draagwijdte die door de laatstgenoemde gave komt, nog oog te hebben voor de kleine details die van zoveel betekenis kunnen zijn, vooral waar het om gedachten en karaktertrekken gaat. En hierdoor, namelijk door deze drie gaven, wordt de allerbelangrijkste eigenschap geschapen: visie op het leven.

Overal in deze nieuwe bundel toont MacLaverty aan, dat hij deze gaven bezit en dat hij thans bezig is, ze in zijn schrijverschap te ontplooien. Doe dit jongste boek open en daarin vindt u al direkt de bewijzen hiervoor.

Bernard Maclaverty.
Foto: Tara Heinemann.

David Storey

De bundel opent met een heel kort, heel sterk verhaal waarin een moderne jongeman walgt van de sentimentaliteit van zijn vader, weduwnaar geworden, wat betreft hun relatie. De zoon weigert echt contact met zijn vader en wil niet met hem praten. Het contact blijft uit totdat de zoon in zijn armen ligt en niet praten kan, want hij is aan de voordeur doodgeschoten. Zie hier een van de zogenaamde ‘troubles’ in Ierland. De kracht van het verhaal ligt in het spaarzame realisme waarmee MacLaverty het tragische gebrek aan wederzijds begrip in Ierland uitbeeldt. Terwijl de situatie tussen vader en zoon volslagen reeël en overtuigend echt is, fungeert die situatie ook - en simultaan - als een symbool van het gebrek aan wederzijds begrip in het politieke en religieuze conflict in Ierland.

Daarna volgt een verhaal, *A Time to Dance*, waarin het gebrek aan begrip door middel van een moeder-zoon relatie wordt uitgebeeld. De jonge Nelson, die last met zijn gezicht heeft, wordt door zijn moeder, een danseres in een strip-tease club, als een bron van last gezien. Hij spijbelt maar wordt betrapt en moeder, die in de kamer van de direkteur van zijn school, een sigaret opsteekt, zorgt ervoor, dat men hem voortaan beter in de gaten houdt. Hij wordt naar een klaslokaal gestuurd, waar men bezig is, bijbelteksten onkritisch te lezen. Van wederzijds begrip is hier geen spoor te vinden en de bron hiervan lijkt in dit geval in louter onmacht en stupiditeit te liggen. De vaderzoon relatie komt terug in nog een sterk verhaal, dat de triestironische titel *Life Drawing* draagt. Hierin is de zoon, een kunstenaar, reeds volwassen als hij terug naar huis gaat, om naast zijn vader aan diens sterfbed te zitten. Voor zijn tekenen had zijn vader tijdens zijn jeugd geen sympathie of begrip kunnen ombrengen. Nu wordt de vader zelf pas getekend als hij ligt te sterven en buiten bewustzijn is.

Dit zijn donkere verhalen over onbegrip, die echter steeds worden verlicht door het menselijk begrip dat door MacLaverty zelf wordt getoond. Het zijn ook koude verhalen, maar de koudheid komt niet van de kant van de auteur maar ontspruit aan de situaties zelf: het falen van liefde en begrip.

Nergens in deze bundel wordt dit thema magnifieker - ja, magnifieker - nergens gevoeliger en aandoenlijker ontplooid dan in het lange verhaal *My Dear Palestrina*, dat zonder twijfel een van de allerbeste verhalen is die ik sinds jaren gelezen heb. Het verbaast daarom niet, dat het verhaal reeds tot zowel een BBC-televisiespel als een BBC-hoorspel is bewerkt, welk laatste spel met een nieuwe Britse prijs is bekroond, de Pharic MacLaren Special BBC Award voor 1981.

Zó indringend en onvergetelijk zijn enkele scènes in dit verhaal dat toen ik onlangs de radio aanzette, niet wetende wat ik te horen zou krijgen, ik maar één regel hoefde te horen, door de Schotse jongen in het verhaal gesproken, of ik wist onmiddellijk dat het hoorspel *My Dear Palestrina* moest zijn. Dat was het inderdaad en jammer genoeg heb ik alleen maar de laatste tien minuten van het spel mogen horen, (dat was echter voldoende, om tot het oordeel te komen, dat er in MacLaverty's woorden op die pagina meer allure zat dan in de overigens uitstekende interpretaties van de hoorspel acteurs).

In dit verhaal behandelt MacLaverty de ouders-kind relatie op een andere veel subtielere manier. Een gewone jongen uit een eenvoudig gezin met weinig ontwikkeling, krijgt pianolessen van een Miss Schwartz, een vreemdelinge in zijn stadje. Dat wil hij niet, maar zijn moeder wil het wel. Miss Schwartz is een kunstzinnige, gevoelige vrouw die in schril contrast staat tot de leden van Danny's familie. Zij ontdekt dat de jongen muzikaal uitzonderlijk begaafd is. Hem opleiden wordt voor haar een bron van grote vreugde.

Danny haalt het ene diploma na het andere. Hij wordt echter in zijn ziel verscheurd, want de wereld van kultuur en gevoeligheid waarin Miss Schwartz hem leidt is een heel andere wereld dan de wereld van zijn ouderlijk huis.

Op een dag als Danny bij een bruiloft thuis piano moet spelen zijn de leden van de familie vol bewondering voor zijn prestatie (hij speelt Haydn). Maar voor de rest blijft men totaal zonder begrip voor echte muziek en men wil dat hij daarna jazz à la Winifred Atwell voor hen speelt, een stuk bij voorbeeld als de Black and White Rag. De conversatie in de familiekring wordt zo banaal en het contrast met de sfeer bij Miss Schwartz zo schrijnend, dat de jongen uit de kamer vlucht.

Miss Schwartz leeft echter als een bohémienne en wordt zwanger. De gemeenschap verstoot haar en laat de kinderen geen lessen meer bij haar nemen. De dag komt dat ook Danny, haar laatst overgebleven leerling, een brief van zijn moeder aan zijn lerares moet overhandigen. Ontdaan laat Miss Schwartz Danny Schubert in het donker spelen en daarna laat zij hem muziek van Palestrina horen en vertelt zij hem dat een paus eens tegen Palestrina gezegd had: ‘The law, my dear Palestrina, ought to employ your music to lead hardened oriminals to repentance.’ Do you think this town would do this to me if they had truly heard one bar of Palestrina? Listen. Listen to this.’

Danny begrijpt weinig van de hevige emotie van zijn pianolerares, maar hij komt wel voor haar op, als hij weer thuis is. Hij krijgt van zijn stupide, bigotte vader een flink pak slag, waarna hij zich terug trekt in een schuurtje in de tuin.

Ik ken weinig auteurs die die grote, nooit ophoudende oorlog tussen de kunstenaar en de filistijn in onze materialistische samenleving zo treffend en aandoenlijk, zo knap en gevoelig, en met zulke ogenschijnlijk eenvoudige middelen, zouden kunnen uitbeelden als MacLaverty dit in zijn prachtige verhaal heeft gedaan. En door het hele verhaal zorgt hij er ook voor, dat alles volkomen echt en overtuigend is, dank zij vele, kleine realistische details die, alle, trefzeker zijn. Een geweldige prestatie.

Dit is echter niet alles wat deze bundel te bieden heeft. Er is veel humor in het verhaal *No Joke* over een oude man die met zijn twee dochters, beide onderwijzeres, samenwoont en die zijn drieentachtigste verjaardag op een trefpunt voor bejaarden viert. Er is ook humor van een heel ander soort in het verhaal *Language, Truth and Lockjaw*, waarin een jonge echtgenoot, die tijdens een vakantie met zijn vrouw en jonge kinderen naar de tandarts moet. Hierna krijgt hij twee aanvallen van mondklem, een als hij nog bij de tandarts zit en de volgende die avond tijdens een bed-scène met zijn vrouw. In de handen van vele schrijvers was de laatste situatie banaal of kluchtig geworden. Bij MacLaverty wordt de scène heel grappig terwijl alles terzelfder tijd heel menselijk en echt blijft.

Nog een derde soort humor is in het verhaal *Phonefun Limited* te vinden, een verhaal dat men niet van de pen van MacLaverty zou hebben verwacht maar dat niettemin heel geslaagd is. Het heeft met twee ouder geworden prostituees te doen, die flink geld verdienen door hun cliënten ‘heet’ te doen raken door middel van telefoongesprekken. Een ‘mail order’ zaak natuurlijk.

In *The Beginnings of a Sin* zijn wij terug bij een jonge jongen, in dit geval een assistent van een oude rooms-katholieke priester. Hij leert dat het doen en laten van volwassenen niet geheel zuiver is. In *The Daily Woman* (de Werkster) behandelt MacLaverty het thema van de gediscrimineerde huisvrouw, die het inkomen van haar man moet aanvullen door als werkster te fungeren en die eindelijk veel geld en daardoor één dag vrijheid en onafhankelijkheid verdient, door zich seksueel te laten gebruiken door een van haar werkgevers.

Ik schreef in het begin dat men dit jongste boek van MacLaverty op iedere lukrake plaats kan openslaan en het bewijs al direkt kan vinden van zijn grote gaven. Dit heb ik zojuist zelf gedaan. Het boek viel open midden in het enige verhaal dat ik tot nog toe hier niet heb vermeld. Dit is *Eels*, waarin een oude weduwe overdag naar het kleine huis dat zij aan haar zoon en zijn onsympathieke jonge vrouw heeft afgestaan, stiekem teruggaat. Zij mist haar huis. Zij mist ook haar zoon en haar man. Alleen in het huis, zit zij aan tafel en probeert de tijd te verdrijven door solitaire te spelen. Mijn blik viel op de volgende regels:

> She dealt quickly, the cards making a flacking noise as they came off the deck. Solitaire annoyed Bernadette (de schoondochter). She thought it a waste of time. The old woman *knew* it was. All her life she had wanted to halt the time passing but she never feit like that until *afterwards.* She was either too busy or too tired to capture and hold the moment. Brian was now married and loosened his trousers after a meal. How long ago was it that she had taken his two ankles between the trident of her fingers to position him on his nappy? Or used egg-white to stiffen and hold in place the flap of hair that fell over his eyes before he had his first communion photograph taken? Or nudged him in his stained suit to the bedroom and let him lean his head on her shoulder while she fumbled at the laces of his shoes and became white with anger and fear that he had driven the van home in such a condition? Like everyone else, she had applauded at his wedding...’

Dat is het leven, in eenvoudige woorden overgebracht. Zonder pretentie, krachtig, en echt. Ik twijfel er niet aan, dat Ierland, Schotland en Engeland een nieuwe schrijver van formaat in Bernard MacLaverty gevonden hebben.

De laatste tijd ontvang ik naast de gewone hardbacks nieuwe Penguin uitgaven. Een paar hiervan heb ik reeds in het afgelopen jaar hier besproken - John Kennedy Toole's *A Conspiracy of Dunces*, Burgess's *Earthly Powers*, Anita Desai's *Fire on the Mountain* en D.M. Thomas's *The White Hotel.* Onder de andere Penguin-titels die ik ontvangen heb, zijn er twee die aansluiten bij een beschouwing over het werk van MacLaverty (wiens roman *Lamb* ook in de King Penguin literaire reeks te verkrijgen is). Dit zijn: *In Celebration and Other Plays*, vier van de bekende toneelstukken door de romanschrijver en dramaturg David Storey, een uitgave die in de Penguin Plays-reeks is verschenen; en *Selected Poems and Prose* van Edward Thomas, die van 1878 tot 1917 leefde en die als dichter van de natuur een heel eigen plaats inneemt. Thomas werd, op een veel te vroege leeftijd, als soldaat tijdens de Eerste Wereldoorlog gedood.

De aansluiting bij MacLaverty komt doordat alle drie de schrijvers over eenvoudige mensen met eenvoudige woorden schrijven, hoewel hun werk allesbehalve eenvoudig is - daarvoor gaat hun inzicht te diep.

Ik heb zeker over Storey hier geschreven toen hij in 1976 de Bookerprijs haalde met zijn lange semi-autobiografische roman *Saville* over de jeugdjaren van een mijnwerkerszoon uit het Noorden van Engeland. Hoewel Storey naar Londen ging (zie hiervoor zijn tweede, ook bekroonde roman *Flight into Camden*) bleef hij over de mensen uit zijn geboortestreek schrijven, zowel in zijn romans als in zijn toneelstukken. Deze mensen kent hij door en door, ook hun taal, ook hun inhibities en hebbelijkheden. De stukken in deze verzameling zijn: *In Celebration*, *The Contractor* (het beroemde stuk, ook in Nederland opgevoerd, dat geheel draait om enkele arbeiders die bezig zijn een grote tent voor een bruiloft op te stellen), *The Restoration of Arnold Middleton* en *The Farm.*

Alleen in de laatste twee jaar van zijn leven heeft Edward Thomas zich als dichter ontpopt. Daarvoor was hij zeer ijverig werkzaam als journalist en biograaf. Er zijn bijna dertig titels van hem verschenen. Hoewel hij in Londen geboren is, ging zijn belangstelling, ook in zijn proza, uit naar de plattelandsbevolking, die een heel ander karakter droeg in de eerste jaren van deze eeuw (vóór radio en televisie en satellieten) dan thans. Lees bij voorbeeld wat Thomas schrijft in het prozastuk ‘It's a long, long way’ over de verhouding van de boeren op het Engelse platteland tot de Duitsers en de wereld buiten hun dorpen tijdens de Eerste Wereldoorlog. Die mensen hadden toen weinig idee van aardrijkskunde en voor hén was de vijand eigenlijk een ieder die buiten hun eigen dorp woonde.

Er is een sterk verband tussen de dichtkunst van Thomas en die van de Amerikaanse dichter Robert Frost (1874-1963), die jarenlang in Engeland doceerde en met Thomas bevriend was. Het tweetal maakte lange wandelingen samen door het Engelse landschap, in Gloucestershire en Oxfordshire. Beide dichters zijn op de natuur verzot, maar beiden mijden het sentimentele en het artificiële waarvan men gewoonlijk de natuurdichters van de ‘Georgian’-periode beticht.

De gedichten van Edward Thomas laten zien dat hij de natuur van heel dichtbij heeft gekend, wat duidelijk uit deze regels van The Barn blijkt, een beroemd gedicht over een oude, krakkemikkige schuur en waarin Thomas spreeuwen zeer nauwkeurig tekent:

> They should never have built a barn there at all -
> Drip, drip, drip! - under that elm tree,
> Though then it was young. Now it is old
> But good, not like the barn and me.
> (...)
>
> Starlings used to sit there with bubbling throats
> Making a spiky beard as they chattered
> And whistled and kissed, with heads in air,
> Till they thought of something else that mattered.
>
> But now they cannot find a place,
> Among all those holes, for a nest anymore.
> It's the turn of lesser things, I suppose.
> Once I fancied ‘twas starlings they built it for.

Dichter David Wright heeft voor een uitstekende inleiding, vol feiten over Thomas, en voor verklarende voetnoten gezorgd.

Bernard MacLaverty *A Time to Dance and other stories.* 174 blz. Cape, Londen, f 6,50.
David Storey *In Celebration and Other Plays.* 359 blz. Penguin Plays f 3,50.
Edward Thomas *Selected Poems and Prose* (Edited with an introduction by David Wright). 295 blz. Penguin English Library, f 1,25.

Brieven en commentaren

In het Simon Vestdijk nummer (nr. 93) is onder andere een artikel opgenomen van dr. N. Beets, 'de Psychologie en Simon Vestdijk'.

Op bladzijde 20 citeert de heer Beets een passage uit één van de geschriften van Simon Vestdijk. Deze passage begint met: 'Wordt het leven niet beter begrepen in zwaarmoedigheid dan in vreugde?'.

Helaas heeft de heer Beets bij zijn citaat geen bronvermelding aangegeven en ik zou met name graag willen weten in welk geschrift van Simon Vestdijk ik voornoemd citaat kan terugvinden.

W.H. Berghuis, Amstelveen

Het citaat is afkomstig uit Landschap zonder zon in Essays in duodecimo (1952), bldz. 16. De zin boven het citaat moet natuurlijk luiden: 'Zoekt u een aanzet tot een psychologie van zwaarmoedigheid?'. En op bldz. 21, tweede kolom, ongeveer middenin wordt niet iets door de liefde van oudsher 'verwerkt' maar gewoon 'verwekt'.

N. Beets, Utrecht

Over het Genootschap Gerrit Achterberg

Tijdens een Achterberg-weekend in november 1981 te Driebergen, werd - zoals men hier en daar heeft kunnen lezen - de Achterberg-kring opgericht.

Inmiddels zijn de statuten opgemaakt. De officiële naam luidt nu: *Stichting Genootschap Gerrit Achterberg.* Ter verhoging van de wendbaarheid van het Achterberg-genootschap is ten slotte gekozen voor een stichting als organisatievorm, waarbij de bestuurders worden gekozen door de donateurs, na kandidaatstelling door het bestuur.

De stichting heeft ten doel: de belangstelling voor het werk van Achterberg en de Achterbergstudie te bevorderen. Het genootschap tracht dit doel te bereiken door het vormen en instandhouden van (plaatselijke) Achterberg-kringen en door het uitgeven van een Achterberg-periodiek.

De financiële middelen worden voorlopig vooral gezocht in gelden die vrijkomen door donatie aan het Achterberg-genootschap. Donaties van 35 gulden geven recht op kosteloze toezending van de Achterberg-periodiek. Als deze periodiek door gebrek aan geldmiddelen niet kan verschijnen, ontvangen de donateurs een tekst van Gerrit Achterberg, hetzij een handschrift in facsimile, hetzij een rijmprent, hetzij een andere mooi gedrukte tekst van een of meer van zijn gedichten.

Wie donateur wil worden kan zich, hetzij schriftelijk, hetzij telefonisch, aanmelden bij het Genootschap Gerrit Achterberg, Secretariaat Postbus 19, 3970 AA Driebergen-Rijsenberg, telefoon 03438/12241 (vragen naar mevrouw Netty Verkuil). Daarna volgt toezending van een donateurslijst met de namen van de deelnemers van de plaatselijke Achterberg-kringen. Later ontvangt men van de penningmeester een acceptgirokaart voor het jaar 1982 ad 35 gulden.

In november van dit jaar wordt op De Horst in Driebergen opnieuw een Achterberg-weekend gehouden.

Rectificatie:

In een van de inleidingen over Salinas, in het vorige nummer van BZZLLETIN, staat op instigatie van de zetduivel dat Góngora in 1927 400 jaar dood was. Uit de rest van het artikel blijkt al dat dit 300 jaar moet zijn.

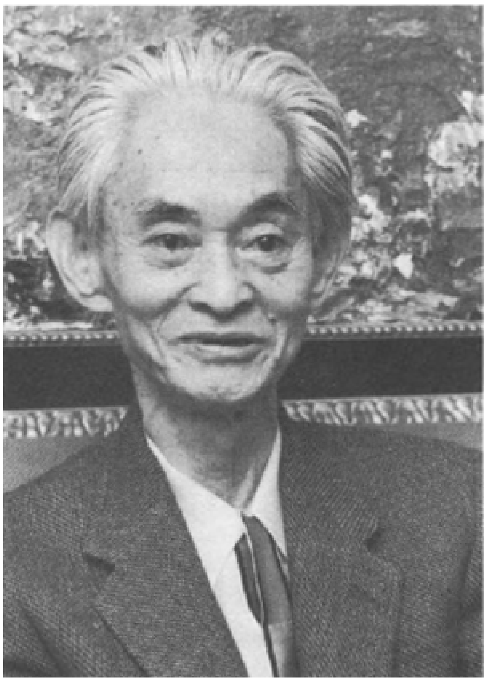
[Nummer 97]

Edward Seidensticker
Kawabata Yasunari

Iedereen die over Kawabata Yasunari schrijft, vertelt - ongetwijfeld terecht -, dat de beslissende gebeurtenis heel vroeg in zijn leven plaatsvond: hij was een kind ‘zonder huis of familie’, zoals hij zelf zei en heeft sindsdien (de woorden zijn opnieuw van hemzelf) altijd de instelling van een zwerver gehad. In zijn kindertijd verloor hij zijn ouders. Zijn grootmoeder en enige zuster, die hij nooit ècht gekend had, stierven niet lang daarna. Toen in 1914 zijn grootvader doodging was hij 14 jaar. Sinds het jaar daarop leefde hij op de slaapzaal van een ‘middenschool’. In 1917 verliet hij zijn geboorteplaats Osaka om in Tokio op school te gaan. Voorzover hij sindsdien een vaste verblijfplaats heeft gehad, lag die in Oost Japan: het Izoe schiereiland, Tokio en (sinds 1936) Kamakoera. Over Osaka heeft hij erg weinig geschreven, maar wel heeft hij zich in een latere periode door Kioto laten inspireren.

Voor sommige schrijvers is het van belang om een gevoel van verbondenheid met een plek te hebben. Voor anderen is het beslissende gegeven een ‘nergens thuis zijn’. Voor hen is dàt het begin van alles. De schrijfgewoonten van Kawabata doen vermoeden, dat hij die laatstgenoemde omstandigheden als ideaal beschouwt. Meer dan 30 jaar geleden al vestigde hij er de aandacht op, dat veel van zijn werk (hij zei meer dan de helft) in cafés geschreven werd. Het bijna-mislukken van zijn voordracht bij uitreiking van de Nobelprijs (hij moest deze nog omwerken in een hotelkamer op het moment, dat hij eigenlijk gehouden moest worden) laat zien, dat hij die gewoonte nog niet opgegeven heeft. Zo de maker, zo zijn creaties. Zelfs als de personages in de geschriften van Kawabata een thuis hebben, zoals mevrouw Ota in *De duizend kraanvogels* (*Sembazoeroe*, Ned. vert. 1961), dan nog kan men hen zelden daarin waarnemen. Het meest opmerkelijke personage in de geschriften van de jonge Kawabata is de zwervende danser van het Izoe schiereiland. De meest opmerkelijke personages van recente geschriften zijn twee oude mannen: één van hen (in *De schone slaapsters, Nemoereroe Bijo*; Ned. vert. 1961) krijgen we alleen in bars te zien; en blijkbaar heeft hij vooral onplezierige herinneringen aan zijn huis; de andere, in ‘Het geluid van de berg’ (*Ijama no oto*; Eng. vert. *The sound of the mountain*, 1970, 1974 (Penguin) heeft het gevoel alsof al het contact met zijn naaste bloedverwanten verbroken is en droomt van twee onbereikbare vrouwen: zijn schoondochter en zijn schoonzuster. Van hen is de laatste al vele jaren geleden gestorven, in een oud huis waarheen Kawabata de man niet laat terugkeren. Tussen 1928 en 1936, toen Kawabata in Tokio leefde en werkte, beschreef hij de plaatsen, die hem het meest interesseerden als ‘eilanden in een verre zee’. De literator Mishima Yukio noemde hem in een van de meest scherpzinnige essays, dat over Kawabata geschreven is, een ‘eeuwige reiziger’. Een soort Japanse Flying Dutchman, die van die rol houdt en er de vruchten van plukt.

Het eerst bewaard gebleven werk van Kawabata heet ‘Dagboek van een zestienjarige’ (*Djoerokoesai no nikki*). Hoewel niet gepubliceerd vóór 1925 is het, zoals Kawabata verzekerd heeft, feitelijk niet verschillend van de oorspronkelijke versie, die uit 1914 dateert. Volgens de ‘volle’ of Westerse jaartelling was hij toen nog geen 15. Het is het dagboek, bijgehouden in de weken vóór de dood van zijn grootvader en voor een jongetje van 14 jaar een opvallend werk. De scherpe waarneming, distantie, de vreemde mengeling van pathos en koelheid, van medelijden en afschuw vertonen al tal van trekken van de latere Kawabata en doen vermoeden, dat hij buitengewoon en verontrustend vroegrijp was voor zijn leeftijd. Je voelt, dat dit niet het soort jongetje is, waar je met plezier eens nader kennis mee zou maken. Hier volgen de laatste regels, geschreven ongeveer een week voordat de grootvader stierf (het gesprek dat in het dialect van Osaka gevoerd wordt verliest natuurlijk veel in de vertaling, maar wellicht blijft er iets over van het koele medeleven en gebrek aan jeugdige sentimentaliteit):



Kawabata

> 'Ik ga weg,' zei ik en rende om even over zevenen het huis uit. Toen ik om ongeveer tien uur weer binnenkwam riep grootvader alsof hij geen minuut langer kon wachten om Otsune.
> 'Wat is er?'
> 'Waar is Otsune?'
> 'Weg, het is tien uur.'
> 'Heeft ze me iets te eten gegeven?'
> 'Natuurlijk heeft ze dat gedaan.'
> 'Ik heb honger. Kan je me niet wat te eten geven?'
> 'Er is niets in huis.'
> 'Oh, vervelend is dat.' Het gesprek verliep niet zo geordend als hier. Dezelfde stomme dingen werden steeds opnieuw herhaald. Wat ik tegen hem zei, ging het ene oor in en meteen het andere uit. Dan stelde hij opnieuw dezelfde vraag. Wordt hij gek?

Het eerste belangrijke literaire geschrift van Kawabata verscheen in het begin van de jaren '20 en doet uiterst vreemd aan: verzamelingen van uiterst korte verhaaltjes - misschien zou portretten het juiste woord zijn -, die in het Japans tanagokoro shōsetsu worden genoemd. Letterlijk betekent dat 'handpalmverhalen', maar het zou vertaald kunnen worden als 'vestzakverhaaltjes'. Deze vorm, die voorzover ik weet door niemand zo uitgebreid beoefend is, zou je de proza tegenhanger van de haiku kunnen noemen. Soms zijn deze kleine fragmenten, waarvan de kortste in twee of driehonderd en de langste in niet meer dan zo'n 1500 woorden vertaald zouden kunnen worden, nog verder in stukjes opgedeeld, die niet langer dan een zin of twee zijn. Deze doen niet zozeer aan de haiku als wel aan de renga (kettingvers) denken. Een opvallend voorbeeld daarvan is het verhaaltje met de titel ‘De maan’. Het gaat over een jongeman, die er moeite mee heeft om van zijn ‘knaap-zijn’ af te komen en over alle vrouwen, die proberen om hem bij die poging te helpen.

> Een vrouw, die naast zijn hoofdkussen stond, viel plotseling en ruw op haar knieën, wierp zich op zijn hoofd en snoof zijn geur op...
> En een andere vrouw, die in bad zijn rug waste, greep zijn schouders met een hand, die hevig begon te trillen...
> En een andere vrouw, die met hem in de winterkamer zat, sprong plotseling de tuin in, maakte een koprol op de bank in de pergola en hield haar hoofd strak tussen haar twee ellebogen...
> En een andere vrouw kwam 's nachts laat met haar naaiwerk in zijn kamer, zat onbewogen als een rots te wachten tot hij terugkwam en rood tot over haar oren, met een hese stem, die stokte in haar keel, gaf zij als vreemde leugen op, dat zij electriciteit van hem leende.

Zó begon Kawabata zijn literaire loopbaan en op tal van punten is hij daarvan niet sterk afgeweken. Hier vind je de erotiek van Kawabata al, beklemmend door de snelle overgangen; eveneens de korte en rake karakteriseringen: anonieme vrouwen, aan wie iedere keer slechts één zin wordt besteed, waardoor het verhaal iets snels en bijzonder levendigs krijgt; ook zien we in ieder fragment (het vraagt om weerzin) al de eenzaamheid en weigering om in liefde te geloven, die zo typerend voor Kawabata zijn; en daarnaast het gevoel van leegheid, dat hij zelf als boeddhistisch van oorsprong beschreef; ook hebben we hier al de uitzonderlijke aandacht voor vrouwen, vaak vrouwen die uitgeblust zijn; eveneens de virtuoze stijl (het laatste fragment is wat verwrongen, omdat geprobeerd is de ene zin, die er in het Japans staat, te behouden); en - wat waarschijnlijk het belangrijkste is - we zien hier de vrije vorm: een keten van stukjes, zonder een duidelijk begin, midden of eind, die opnieuw aan de renga doet denken. Gedurende heel zijn leven heeft Kawabata deze vorm met voorliefde beoefend. Hij heeft eens gezegd, dat 'n gebeurtenis of 'n persoon, wellicht zomaar een voorbijganger op straat, zijn belangstelling kon wekken en dat hij dan een verhaal verzon, dat daarbij paste. Die gebeurtenis kon al dan niet een nieuwe gebeurtenis oproepen en dat proces kon herhaald worden, of niet. Dit is een opvatting van literatuur, die waarschijnlijk voor iemand die in de traditie van de renga en het aforistisch essay is grootgebracht minder vreemd is dan voor iemand, die gewend is aan het goed-opgebouwde aristotelische gedicht. Toch heeft dit ook zijn moderne, zelfs avantgardistische trekken. Is dit eigenlijk niet de vorm van een happening?

Kawabata kreeg pas echt bekendheid door een lang verhaal of novelle uit 1926: *De danseres van Izoe* (*Izu no odoriko*; zie de vertaling elders in dit nummer). Dit is het verhaal van een middelbare scholier, die (zoals men blijkbaar verwacht van leerlingen van een middelbare school) een periode van moedeloosheid beleeft en een wandeltocht over het schiereiland Izoe maakt. Tijdens die tocht ontmoet hij een rondtrekkende dansgroep en voelt zich uitermate aangetrokken tot de kleine danseres, waarnaar het verhaal genoemd is. Aanvankelijk is die aantrekking sexueel van aard, maar later - in een passage die enorm beroemd, maar onvertaalbaar is door het gebruik dat daarin van de onomatopee wordt gemaakt - als hij haar naakt ziet, beseft hij dat ze nog niet volwassen is. Een overstelpend gevoel van opluchting en plezier overvalt hem en als hij met haar zijn tocht over het schiereiland voortzet verdwijnt zijn moedeloosheid. In Shimoda verlaat hij de groep en neemt de boot terug naar Tokio.

Het verhaal is opgewekter dan de meeste andere van Kawabata, beweegt zich op de grens van het sentimentele en nadert vrij dicht de bevestiging dat liefde mogelijk is. Op andere gebieden is het uiterst representatief. Hij deed er erg lang over. Kawabata wandelde eens heel het Izoe schiereiland af, op een moment dat hij nog leerling van een middelbare school was. Dat vond acht jaar vóór het verhaal voltooid werd plaats. Tot op zekere hoogte is het niet af en zo staat het aan het begin van een indrukwekkende lijst onvoltooide Kawabata verhalen. Hij heeft eens gezegd, dat het in zijn bedoeling lag om natuurbeschrijvingen toe te voegen, maar daar is hij nooit aan toegekomen. Gezien zijn gewoonte om door vrije associatie van de ene in de andere episode over te gaan, was het soms voor Kawabata zelf niet gemakkelijk om te zeggen of een van zijn verhalen voltooid was. En meestal kon het publiek onmogelijk weten of hij opeens niet nog een passage zou toevoegen aan een verhaal, waarvan men dacht dat het al lang af was.

Er is heel wat over gespeculeerd, waarom de zeer jeugdige maagd zo'n belangrijke rol zou spelen in de geschriften van Kawabata. Mishima opperde de boeiende theorie, dat dat kwam omdat niets beter dan zo'n meisje het onbereikbare uitdrukt. Als zo'n meisje ‘bereikt’ is, dan wordt ze vanzelfsprekend iets anders dan het object van verlangen. De erotiek van Kawabata is vreemd in zijn soort en heeft iets van die van een puber. Zelfs wanneer de partners met elkaar naar bed gaan (in *De danseres van Izoe* gebeurt dat niet), dan behoudt de man iets van een buitenstaander. Het lijkt alsof hij niet meedoet en er alleen maar met een koele blik en zijn handen van geniet.

Zelfs in dit meest opgewekte onder de Kawabata verhalen zijn de voor hem kenmerkende melancholische thema's aanwezig: de eenzaamheid, het ‘zonder een thuis zijn’, het onverzadigbare verlangen. Eveneens het nihilisme en de leegheid. ‘De lichten gingen uit,’ staat er in de laatste paragraaf van het verhaal,

> in het ruim begon het sterker naar zee en vis te ruiken. In de duisternis, in de warmte van de jongen naast me, gaf ik me over aan mijn tranen. Het was alsof mijn hoofd in helder water veranderde en (het was een plezierig gevoel) wegstroomde. Spoedig zou er niets overblijven.

Deze vertaling is enigszins misleidend. Het woord ‘niets’ is eigenlijk onjuist; in het origineel staat in de laatste zin ‘zoete gevoelens van plezier alsof er niets zou overblijven’. In vertaling deed dat wat zoetsappig aan. In zijn lezing bij uitreiking van de Nobelprijs beklemtoonde Kawabata, dat de ‘niets-heid’ en leegheid van het Oosten nauwelijks overeenkomt met het grauwe nihilisme van het Westen. Zonder twijfel is er iets positiefs in de triestheid, waarvan Kawabata's werk doortrokken is, iets waar je naar zoekt, een soort verlichting, waar je niet voor vlucht.

In het midden van de jaren '20 was Kawabata lid van een groep, die Shinkankakuha werd genoemd. Gewoonlijk wordt dit vertaald met ‘neosensualistische school’. In feite was dit een zeer onsamenhangende groep, die nauwelijks een ‘school’ genoemd kan worden. De leden ervan hadden echter wèl een belangstelling voor de Europese avant-garde bewegingen gemeen: dadaïsme, surrealisme en de overige. Vaak zegt men dat de excentrieke beelden, plotselinge overgangen en duistere passages van de Neo-sensualisten tot dergelijke bronnen herleid kunnen worden. Er zijn enkele werken van Kawabata, waarin dit onmiskenbaar het geval is. Het meest opvallende voorbeeld daarvan is de ‘Kristallen blik’ (*Suishō gensō*, 1931), een imitatie van

James Joyce. Ook dit werk behoort tot die reeks onvoltooide werken en daar kan men blij om zijn, want het lijkt minder op *Ulysses* dan de sombere monologues intérieurs van Vreemd tussenspel. Ook in *De danseres van Izoe* kan men Europese invloeden bespeuren, zoals in het aangehaalde voorbeeld van het hoofd dat leegstroomt. Overigens heeft Kawabata, als hij goed in vorm is, grote voorliefde voor 'iets nieuws'. Een ander en veel beter werk uit de periode van het mislukte 'kristallen avontuur' moet nog genoemd worden, omdat het een van de belangrijkste werken van Kawabata is, dat op een duidelijke plaats speelt: een roman over de stad waar hij op dat moment leefde, 'De scharlaken bende van Asakusa' (*Asakusa Kurenaidan*), opnieuw een onvoltooid werk; niet meer dan een inleiding tot het onderwerp, zoals Kawabata gezegd heeft. Het werd gepubliceerd tussen 1929 en 1935 en bestaat uit flamboyant materiaal over artiesten en criminelen uit Asakusa. De heldin, die zich aan de rand van de artiestenwereld beweegt, probeert zich te wreken op de man, die haar zuster verraden heeft. Ze slaagt daar spoedig in door hem via haar mond spul toe te dienen, dat in de woordenboeken als arsenigzuur beschreven staat. De twee dingen, die in het boek het meest opvallen, zijn de losse en verbrokkelde structuur en de aangrijpende lyriek. De personages in deze roman 'met vaste plaatsaanduiding' zijn eveneens zwervers en het lawaai van de stad Asakusa verandert in de stomme roep van een van die eilanden in een verre zee. Het gaat hier over Asakusa in de jaren na de aardbeving.

Als er bepaalde gebeurtenissen (buiten de eenzame jeugd) de droefheid van Kawabata zouden kunnen verklaren dan behoren de aardbeving van 1924 en de nederlaag van 1945 daar zonder twijfel toe.

Kawabata heeft beschreven hoe hij bij het verzamelen van zijn materiaal te werk ging:

> Hele nachten, ontelbare, bracht ik in het park door. Ik wandelde alleen maar rond en maakte geen kennis met één van die criminele figuren. De sprak niet met de zwervers. Ik ging geen van die goedkope restaurants binnen. Ik liep de dertig vreemde shows af en maakte aantekeningen, altijd vanuit het publiek. Ik sprak niet met de artiesten en alleen in het casino ging ik achter het toneel. Ik bezocht geen van de goedkope herbergen rond het park. Bij geen bar ging ik naar binnen.

Ook in het boek bespeur je deze afzijdigheid van de schrijver.

Uit dezelfde periode dateert het beste korte verhaal van Kawabata: 'Vogels en beesten', gepubliceerd in 1933 (Eng. vert. in: *The house of sleeping beauties and other stories*, 1969). Een jaar later verkondigde Kawabata, dat hij een grote afkeer van het verhaal had, maar blijkbaar heeft hij het toch weer aanvaard: het was namelijk opgenomen in de uitvoerige verhalenbundel, die ter gelegenheid van de Nobelprijs werd uitgegeven en waarvan gezegd wordt, dat de selectie van Kawabata zelf is. Het verhaal gaat over een man, die geen nauwe banden met mensen wil hebben en vogels en honden als gezelschap houdt. In de Westerse zin van het begrip kan men dit nauwelijks een verhaal noemen, eerder een verzameling portretten van de vogels en beesten van de man, met daartussen nu en dan een fragment over een danseres waarmee hij een verhouding heeft gehad en die op tragische wijze aan lager wal is geraakt. Nergens komt de weigering van Kawabata om in liefde te geloven duidelijker naar voren, want de keerzijde van het afstoten van menselijke liefde is liefde, die tot wreedheid uitgroeit: in zijn zoeken naar een contact dat alsmaar zuiverder is, kwelt de man de beesten geestelijk en lichamelijk. Wat betreft de vorm is het verhaal van groot belang: in zijn geheel lijkt het een bijna vormeloze aaneenrijging van korte episodes, een nieuwe renga op de manier van Kawabata; op ander niveau is het zeer hecht gestructureerd en wellicht de beste illustratie van de handigheid, waarmee Kawabata met tijd omspringt. Het verhaal begint en eindigt op bijna hetzelfde moment; daartussen liggen flashbacks, die soms zo gecompliceerd zijn, dat je als lezer pen en papier moet pakken om te kunnen zeggen of het allemaal wel klopt. Je kan ervan overtuigd zijn, dat dat het geval is.

Kawabata heeft eens gezegd - de opmerking doet denken aan die van Faulkner over *Sanctuary* - dat het zijn bedoeling was om in ‘Vogels en beesten’ het meest afstotelijke materiaal bijeen te brengen, dat hij kon bedenken. Dat is hem zeker gelukt en zelfs zou je kunnen zeggen, dat uit veel van Kawabata's werken een speciale voorkeur voor afschuwelijke dingen blijkt. ‘Ik voel me aangetrokken tot de schoonheid van het smerige,’ merkte hij in 1934 in het essay op, waarin hij ‘Vogels en beesten’ uit zijn reeks van werken schrapte.

Toch heeft dit verhaal ook een andere kant, iets positiefs, dat het droeve en lelijke bij Kawabata zo paradoxaal en Oosters maakt. Aan het eind van het verhaal herinnert de held (als je zo'n uitgesproken onmenselijk type tenminste een held kan noemen) zich een gebeurtenis, waarbij hij en de danseres overwogen om samen zelfmoord te plegen. De vrouw, haar handen gevouwen als een smekelinge, bande de gedachten aan zelfmoord uit zijn hoofd. Hier volgt de passage, waarin Kawabata beschrijft hoe het kwam, dat hij zo plotseling van gedachten veranderde: ‘Als door het weerlicht werd hij gegrepen door de vreugde over de leegte.’ We zien het hier opnieuw: leegheid wordt iets bevestigends, iets waarnaar gestreefd kan worden.

Sinds ik de inleiding geschreven heb bij de Engelse vertaling van *Sneeuwland* (Eng. 1956, Ned. 1962), ben ik daarover niet sterk van mening veranderd, zodat ik de lezer daarnaar zou willen verwijzen. Alleen denk ik, dat het boek me nu niet meer zo sterk aan de haiku doet denken als wel aan de renga. Het is evident, dat Kawabata niet geweten kan hebben welke richting hij opging, toen hij begon te schrijven, evenmin als een groep schrijvers weet welke kant het opgaat als ze bijeen gaan zitten om een serie rengas te maken. Het eerste hoofdstuk was bedoeld als kort verhaal; het laatste hoofdstuk is gebaseerd op een ware gebeurtenis, die op het moment echter dat Kawabata met schrijven begon nog niet had plaatsgevonden. Ik zou ook kunnen denken aan *Het verhaal van prins Gendji*, zowel vanwege de droefheid waarvan het verhaal doortrokken is als vanwege de opbouw. De Gendji is zo vol aarzelingen en nieuwe richtingen, dat het onmogelijk is te geloven dat Moerasaki Sjikiboe het hele verhaal in haar hoofd had, toen ze eraan begon. Ook zou ik kunnen denken aan de zuihitsu, het lyrisch essay. Het narratieve element in *Sneeuwland* is op zijn best gering te noemen en gaat over een verhouding tussen een levensgenieter uit Tokio en een hittepetitterige geisha. Op een bepaald punt breekt Kawabata dit volledig af en geeft ons een uitgebreid en lyrisch prozaverhaal over het weven van zijde. Ik zou nu minder dan in 1956 geneigd zijn om de stijl van Kawabata als ‘bondig’ te omschrijven. In *Sneeuwland* was die dat zeker. In andere werken vervalt hij nogal eens in herhalingen en is zijn stijl wat te beladen door bijvoeglijke naamwoorden, rethorische vragen en restricties. De bondigheid van *Sneeuwland* wordt verklaard door uitvoerig schrappen en herschrijven gedurende de twaalf jaren die voor de voltooiing ervan nodig waren. De oorspronkelijke versie begon met reminiscenties aan Komako, de geisha van het platteland; het begin van de huidige versie met de evocatie van de witheid van het sneeuwlandschap was oorspronkelijk ergens middenin het boek ondergebracht.

Destijds had ik enkele woorden kunnen toevoegen over het vreemde soort erotiek van Kawabata en in hoeverre deze door niet verder dan de oppervlakte te gaan eenzaamheid en isolement versterkt. In *Sneeuwland* wordt men zich sterker dan in vroegere werken van Kawabata bewust van de uitzonderlijke betekenis, die het aanraken in zijn werk heeft. Als men een computer zou inschakelen om de sensuele impressies te tellen en te classificeren, dan zou een overstelpend aantal daarvan waarschijnlijk tot de tastzin blijken te behoren. Het beroemdste voorbeeld van zo'n impressie komt helemaal in het begin van *Sneeuwland* voor: het geval van de ‘herinnerende vinger’[1.]. De personages van Kawabata zijn uitzonderlijk verzot op het aanraken van een paar flinke jonge borsten. Wellicht zou de psychologie deze neiging tot een gebrek in de kindertijd kunnen herleiden. In ieder geval draagt de gewoonte van de personen in de boeken van Kawabata om tegen elkaar aan te leunen en toch nooit tot elkaar te komen veel bij tot de droefheid en de kille lyriek in de Kawabataanse wereld.

Er zou iets meer gezegd kunnen worden over de geisha Komako, als de meest typerende van de personages van Kawabata. De geslaagde personen in zijn boeken zijn even vreemd als zijn erotiek. Zij lijken zich voortdurend te schikken in de natuur en daar een deel van te gaan uitmaken, zoals in het opvallende voorbeeld van Komako in de sneeuwachtige spiegel en in het geval van het oog van het andere meisje, Yoko, dat onderdeel wordt van een licht in de duisternis van de bergen. Mishima heeft met groot inzicht de personages van Kawabata vergeleken met een fluïdum, dat zich in de eentonige droefheid van het leven oplost. En toch ... hoe levendig zijn Komako en Yoko, zoals ze bij stukjes en beetjes aan ons getoond worden. Op een of andere manier krijgt Kawabata het voor elkaar om de oude droefheid en onwerkelijkheid van iets moderns en bevestigends te voorzien.

Hoewel hij gedurende heel de oorlog met het schrijven van *Sneeuwland bezig* was, verscheen er in die periode geen nieuw deel van dat boek. Tijdens de oorlog schreef Kawabata vooral over een strijd, die zich ver van het slagveld afspeelde.

In 1938 vond er gedurende een periode van zes maanden een go-spel plaats tussen de grootmeester daarvan, Honinbo Shusai, en een jongere uitdager. Shusai was nog nooit verslagen, hij was oud en ziek en dit zou zijn laatste wedstrijd zijn. Hij verloor en stierf in 1940. Kawabata versloeg de wedstrijd voor twee kranten, de Tokyo Nichinichi en de Osaka Mainichi. In 1942 begon hij hierover enigszins fantaserend te schrijven en hij ging hiermee door tot 1954, het jaar dat 'De Go-meester' (*Meijin*, Eng. vert. *The master of Go*, 1972) af was. Kawabata wees erop, dat hij voor dit boek uit zijn werk een bijzondere voorliefde had. Het is een buitengewoon geschrift, waarin met opmerkelijke begaafdheid de hardheid van de strijd, de absolute overgave van de vechter en de eenzaamheid van de nederlaag getekend wordt. Wellicht heeft de voorliefde van Kawabata voor de Go-meester te maken met het feit, dat eenzelfde eenzaamheid hem in de jaren na de oorlog trof. 'Sinds de nederlaag,' zo schreef hij in 1947,

> ben ik opnieuw in de droefheid vervallen, die onder ons in Japan altijd geheerst heeft. Ik heb geen vertrouwen in de dingen en gewoonten, die na de oorlog ontstaan zijn. Misschien geloof ik wel niet in de werkelijkheid. Het is waarschijnlijk, dat ik afstand zal nemen van het realisme, dat aan de basis van de moderne roman ligt. Wellicht heb ik daar wel nooit aan meegedaan.

Inderdaad kan men in de latere werken van Kawabata een zekere afstand van het realisme bespeuren. Toch is die droefheid geen wanhopig verbranden van alle schepen. Eerder is het de intensivering van iets dat er eigenlijk al lang was. Verderop in het essay zegt Kawabata, geheel in de geest van 'de meester' zelf:

> De triestheid van *Een zaterdagse vrouw*[2], het lijden dat uit Gendji spreekt worden door een typisch Japans gevoel van troost en bijstand verzacht... Nooit heb ik de Westerse pijn en zorgelijkheid ervaren. Nooit heb ik in Japan die typisch Westerse leegheid en decadentie waargenomen.

Vanaf 1949 werkte Kawabata enkele jaren lang tegelijk aan twee van zijn meer belangrijke romans: *De duizend kraanvogels* en 'Het geluid van de berg'. Met de laatste was Kawabata in 1954 zover gevorderd, dat hij het blijkbaar als klaar beschouwde. *De duizend kraanvogels* was in 1951 met het verdwijnen van alle personen uit het leven van de held, behalve van degene, die hij niet uit kon staan, op een punt gekomen dat als afsluiting passend akelig leek. Later in 1953, liet Kawabata een aantal van hen opnieuw optreden, blijkbaar met de bedoeling om een tweede deel van *De duizend kraanvogels* te schrijven. Dit moet definitief op de lijst van zijn onvoltooide werken worden gezet.

De duizend kraanvogels draait om een thee-ceremonie en een quasi-incestueuze verhouding. De hoofdpersoon heeft een relatie met een weduwe, die de maitresse van zijn vader was. Nadat die weduwe zelfmoord gepleegd heeft, zoekt hij toenadering tot haar dochter. Zij ontvlucht hem en lijkt aan het eind van het manuscript uit 1951 volledig verdwenen. Pas in 1953 duikt ze opnieuw op. Al die tijd probeert een tweede maitresse van de vader, een gemene en lelijke vrouw, zich aanhoudend op de voorgrond te dringen; zij verspreidt ellende en jaloezie, probeert het leven van mensen te verwoesten en van de theeceremonie een lucratief zaakje te maken. In zijn lezing bij uitreiking van de Nobelprijs uitte Kawabata bezwaren tegen de hardnekkige neiging van Westerlingen om *De duizend kraanvogels* te lezen als een lofzang op de tijdloze schoonheid van de thee-ceremonie. Eerder is het, zo zei hij, een waarschuwing tegen de vulgarisering van de moderne thee-ceremonie. Zonder twijfel gaat het hier om méér dan eeuwige schoonheid; maar ongetwijfeld steekt er ook meer achter dan de moraal, die hij in zijn nobelprijs-lezing suggereerde.

Het is mogelijk dit boek te zien als een parabel op de zwakheid en verdwijning van de mensen, die thee maken en op de duurzaamheid van de vaten, waarmee ze die thee maken. Het leven is kort, de kunst duurt lang. Maar als het zo is, dat deze vaten een symbool zijn van aanhoudende schoonheid, dan is er in het boek ook een symbool van duurzame lelijkheid. Verreweg het meest levendige karakter is Kurimoto Chikako, de tweede maitresse, ‘En alleen Kurimoto is overgebleven,’ zegt Kikuji, de hoofdpersoon, aan het eind van de versie van 1951. Zij is evenals de mooie vrouwen van Kawabata de eeuwige Japanse vrouw, die herinnert aan de morbide kant van de Japanse esthetische traditie en aan de mate waarin Kawabata door verwoeste schoonheid gefascineerd is; door, zoals hij het noemde, ‘vieze schoonheid’. Chikako heeft een lelijke geboortevlek op één van haar borsten, een kanker-achtig ding dat het meest sensuele dat er is aangrijpt. Eén van de meest pregnante jeugdherinneringen van Kikuji - en wellicht is dat het meest levendige detail uit het boek - gaat over Chikako, bezig om het haar dat daaruit groeit af te scheren. *De duizend kraanvogels* is geheel doortrokken van die morbide details en het effect wordt vooral door zinnelijke impressies teweeggebracht. De romanschrijver Ibuse Masuji heeft eens gezegd, dat het aanraken van Shino aardewerk, dat in *De duizend kraanvogels* zo'n belangrijke rol speelt, Kawabata op mevrouw Ota bracht, de dame die zelfmoord pleegt. Zonder twijfel is het dit Shino aardewerk, dat bij Kikuji de meest levendige herinneringen aan haar oproept. ‘Alleen al het zien van Shino met zijn warme en tevens koele gloed, deed hem aan mevrouw Ota denken.’ Wat hier vertaald is met ‘het zien van’ betekent in het Japans eigenlijk ‘huid’ en suggereert veel directer dan deze vertaling een streling, een hand die een borst beroert. Daarvoor wordt ons verteld (met die kenmerkende vermenging van zintuigelijke waarnemingen), dat als Kikuji voor de as van de dode vrouw knielt hij haar gezicht niet kan zien, maar wel haar aanraking voelt, als ware het muziek. Door dit tot iets tastbaars te herleiden, krijgt het iets kils en geeft het de indruk, dat de arme vrouw zelfmoord heeft gepleegd vanwege een relatie, die nooit werkelijk tot stand gekomen is; dat ze verwoest is door schuldgevoelens over een liefde die niet bestond. Wellicht spreekt uit *De duizend kraanvogels* (qua betekenis een moeilijker boek dan *Sneeuwland)* in concreto het gebrek aan vertrouwen in gewoonten en vormen van na de oorlog.

‘Het geluid van de berg’ is een volgende van de romans, die ‘ergens’ speelt. De plaats van handeling is vooral Kamakura, waar Kawabata woonde. De centrale figuur is een oude man, Ogata Shingo, die zich veel sterker tot zijn schoondochter dan tot zijn eigen kinderen voelt aangetrokken. Zij is (opnieuw!) het object van een verlangen dat niet bevredigd kan worden. Er is nog zo'n personage in de roman: toen hij jong was voelde hij zich in zijn geboortestreek, de prefectuur Nanago, aangetrokken tot de zuster van de vrouw, die nu dood is en in plaats van haar trouwde hij de vrouw voor wie hij behalve spot en humor nauwelijks gevoelens lijkt te hebben. De roman bestaat uit een verbinding van korte stukjes en neigt - wat voor Kawabata zo typisch is - naar de lyriek. Voorzover er sprake is van handeling gaat deze vooral over de ongelukkige relaties van de jongere generatie. Daarmee herinnert het aan de laatste hoofdstukken van Gendji. De zoon van Ogata heeft een maitresse. In de loop van de roman pleegt zijn vrouw abortus en beklemtoont zó, op haar manier, de wijze waarop hun huwelijk tot in zijn kern steriel is. De maitresse wordt zwanger, weigert te aborteren en verdwijnt uit het land. Daarmee neemt zij het levend bewijs van een tweede liefde, die nooit tot stand kwam, met zich mee. De dochter van Ogata pakt haar spullen bij elkaar en keert terug naar haar moeder. De echtgenoot, die van haar vervreemd is, doet een poging tot zelfmoord. Shingo droomt ervan om naar Nagano terug te gaan en de herfstbladeren te zien, die voor hem sterke associaties hebben met zijn dode schoonzusje. Voordat dit in vervulling gaat breekt de roman echter abrupt af.

Het is nauwelijks nodig om hier met veel bombarie te verkondigen, dat dit alles zéér in de lijn van Kawabata ligt, zowel qua vorm als qua inhoud. Opnieuw is dit een renga in proza, geheel doortrokken van de klassieke droefheid. En toch is dit ook een zeer modern boek. Modern is de ontkenning van de romantische liefde en tot op zekere hoogte is het gebrek aan vorm dat eveneens; en nergens vind je een mooier bewijs van de vermogens van Kawabata om te karakteriseren, om de illusie van individueel leven op te roepen. Van de 11de tot de 19de eeuw had karaktertekening als kunstvorm nauwelijks de belangstelling van de Japanners. Elk van de vijf hoofdpersonen uit ‘Het geluid van de berg’ komt onmiskenbaar tot leven en dat ondanks het feit, dat er slechts weinig dialogen zijn en de toon uiterst lyrisch is. Aan één van die vijf, de maitresse, is maar 'n enkele scène gewijd, maar ze komt daar meer dan goed uit naar voren. Vaak hoor je dat Kawabata niet in staat is om mannelijke personages te schilderen. Natuurlijk, het is waar dat het merendeel van zijn werk om vrouwen draait en mannen als decor optreden. Waarschijnlijk heeft dit echter minder te maken met een gemis aan vakmanschap dan met een gebrek aan belangstelling, die voortvloeit uit een obsessieve aandacht van Kawabata voor bepaalde thema's. Maar de vader en de zoon uit ‘Het geluid van de berg’ kunnen toch moeilijk anders beschreven worden dan als een succesvolle poging tot karaktertekening.

De geschriften van Kawabata uit de jaren '60 tonen datgene wat hij kort na de oorlog voorspeld had: een afstand nemen van het realisme. *De schone slaapsters*, een novelle die in 1960 en 1961 in afleveringen verscheen, gaat over een oude man, die vier nachten doorbrengt in een huis met de naam ‘Huis van de schone slaapsters’. Als huisregel geldt, dat hij alles met de meisjes mag doen, behalve beledigen of verkrachten. Bovendien neemt men aan, dat hij tot dat laatste niet meer in staat is. Via de nu wel bekende methode van vrije associatie worden beschrijvingen van de oogopslag, gevoelens en geur van de meisjes vermengd met herinneringen - veelal aan vrouwen - en korte gesprekken met de onaangename vrouw, die als koppelaarster en ‘madame’ optreedt. Aan het eind van het verhaal vernemen we dat een andere gast in de loop van een nacht, die hij met een schone slaapster doorbracht, aan een hartstilstand gestorven is. In een slotpassage, die Mishima met zijn magistraal gevoel voor het juiste woord als ‘adembenemend’ beschreven heeft, sterft een van de schoonheden. Door madame wordt zij de trap afgesleept.

Mishima (links) en Kawabata

In *Een arm*, een kort verhaal dat in 1963 en 1964 in afleveringen gepubliceerd werd, heeft een man een conversatie met de losse maar nog levende arm van een jong meisje. Een man, die niet in staat is om als man op te treden, ligt in bed met een meisje dat niet in staat is om te antwoorden; een man, die de nacht doorbrengt met het losse uiteinde van een meisje: onmiskenbaar vertoont de erotiek zich hier zo ontmenselijkt als maar mogelijk is. Verder kan Kawabata's ontkenning van liefde niet gaan. In *De schone slaapsters* vooral wordt de erotiek het zoeken naar vernietiging, die eveneens in boeddhistische zin begrepen (of gevoeld) moet worden. De methode van vrije associatie is nooit gedurfder en origineler toegepast. Hier denkt men niet aan James Joyce, zoals bij het vroegere werk van Kawabata, maar aan Kawabata zelf en aan de Japanse traditie van onsamenhangende lyriek. De ver doorgevoerde fragmentering van het verhaal doet denken aan de allereerste geschriften van Kawabata. Sommigen zullen wellicht opgemerkt hebben, dat *Een arm* beschreven werd als een kort verhaal dat in afleveringen verscheen en dit enigszins vreemd gevonden hebben. Het eerste gedeelte, een uitermate kort verhaal, was blijkbaar bedoeld als een eenheid op zich, want niets aan het einde ervan duidde erop dat het nog vervolgd zou worden. Daarna werden er toch nog verscheidene zeer korte verhaaltjes aan toegevoegd, zoals in een verzameling vestzakverhaaltjes. Duidelijk toont zich hier ook Kawabata als modern schrijver, vooral in de handige karaktertekeningen. De madame van het huis van de schone slaapsters treedt alleen maar in erg korte stukjes dialoog op, maar ze is prachtig verbeeld, als een nieuw soort Chikako, de eeuwig lelijke vrouw. Zelfs de vijf schone slaapsters en de losgemaakte arm hebben een abstract soort eigen karakter. Iets moet er nog gezegd worden over de derde roman van Kawabata, die voor de Zweedse academie toegankelijk was. *Koto*, letterlijk ‘oude hoofdstad’, verschenen in 1961 en 1962 en in het Duits onder de titel *Kyoto* vertaald. Naar mijn mening is dit geen erg goede Kawabata. De roman is wat zoetsappig en leert ons dat Kawabata op zijn best is in de tekening van een wat morbide sfeer, los van sentimentaliteit. Toch is deze roman niet geheel zonder belang. Hij bevat enkele scènes, waarin het verdwijnende, datgene wat er in Kyoto lijkt te sterven, prachtig wordt opgeroepen. Ook komt de gewoonte van Kawabata om op zijn gevoel voort te gaan duidelijk naar voren, evenals de gebruikelijke wijze waarop types en gebeurtenissen door achtergrond gestalte krijgen.

De twee centrale figuren van de roman (hun romantische problemen maken het merendeel van de handeling uit) zijn tweelingzusjes. Kawabata vertelde eens, dat hij toen hij begon te schrijven niet wist, dat er een tweeling in voor zou komen. Blijkbaar voelde hij zich sterk aangetrokken tot het district Nishjin, dat bekend is door de weefindustrie. De handeling begint daar en verplaatst zich vervolgens naar de cederbosjes van de heuvels in het noorden. Daarmee verzon hij een tweeling uit de noordelijke heuvels, die op jeugdige leeftijd vervreemd raakte van de tweeling uit Nishjin.

Op dit punt zou een samenvatting en opsomming op zijn plaats zijn van alle elementen, die van de literatuur van Kawabata zo'n unieke mengeling van klassiek en modern maken. Tevens de reden, dat hij bij uitstek zo geschikt was om de Nobelprijs te ontvangen. Het lijkt mij echter beter om Kawabata over zichzelf aan het woord te laten. Tenslotte is hij ook nog een uitstekende essayist en criticus:

> Gedurende de oorlog, in de trein van en naar Tokio, las ik Het verhaal van prins Gendji... Toen Japan zich overgaf was ik tot het 23ste boek gekomen, ergens midden in het lange verhaal. Dit was een vreemde manier om de Gendji te lezen, maar het maakte een diepe indruk op me. Het verbaasde me soms te merken hoe volledig ik daar in de trein door de Gendji in beslag genomen werd. Bi zou heel goed verbaasd geweest kunnen zijn door de wanverhouding tussen mezelf en deze trein, volgestouwd met bagage van vluchtelingen en slachtoffers van bombardementen, een trein, die zich uit angst voor een nieuwe bom chaotisch een weg baande door smeulende ruïnes; maar verbaasder nog was ik door de harmonie tussen mezelf en een duizendjarig oud werk.

Nu volgt een uitspraak van eerdere datum, uit 1934:

> Ik geloof dat de Oosterse klassieken en dan vooral de boeddhistische geschriften het grootste zijn wat er in de wereldliteratuur bestaat. Niet vanwege de religieuze moraal, maar vanwege de literaire fantasie voel ik er respect voor. Ik heb nu al 15 jaar lang de plot in mijn hoofd van een verhaal, dat 'De zang van het Oosten' genoemd moet worden. Ik dacht zo, dat ik dit het liefst als mijn zwanenzang zou willen. Op mijn manier zal ik de klassieke Oosterse fantasie bezingen. Ik zal kunnen sterven zonder het geschreven te hebben, maar ik wens dat bekend is, dat ik het wilde schrijven. Ik ben goed thuis in de moderne Westerse literatuur en ook heb ik geprobeerd om in die stijl te schrijven; maar in mijn hart blijf ik een Oosterling en gedurende de laatste 15 jaar ben ik dat spoor nooit kwijtgeraakt. Dit heb ik tot nu toe nog nooit iemand verteld. Het is de gelukkige 'geheime formule' geweest van het huis van Kawabata. Onder de grote Westerse realisten zijn er enkelen geweest, die na zware beproevingen en veel lijden de dood voor ogen kregen en uiteindelijk begrip kregen voor het verre Oosten; en misschien speel ik daar met een kinderliedje in mijn hart.

Hier volgen zijn woorden, opnieuw uit 1934, over de koele en afzijdige aard van zijn erotiek:

> Hayashi Fusao heeft de eigenaardigheid van het feit opgemerkt, dat de schrijver van *Chirinuru o* op een jongensachtige manier verlangt naar het lichaam van een vrouw. Juist omdat dit zo eigenaardig leek, geloof ik dat de opmerking raak was. Ik heb geen geluksideaal, zoals de proletarische schrijvers, ik heb geen kinderen, ik kan geen vrek worden, ik weet hoe

> leeg de roem is; en toch is liefde meer dan wat ook mijn band met het leven. Maar ik denk niet, dat ik ooit de hand van een vrouw op die manier vastgehouden heb, die men de ‘manier der liefde’ zou noemen... Maar zijn het alleen maar vrouwen, van wie ik de handen niet ècht heb vastgehouden? Verging het mij niet net zo met het leven? Gaat het niet zo met het leven? En wellicht ook met de literatuur? Ben ik een triest gelukkig man?

Nu volgt zijn beschrijving uit 1933 van het werk van een bevriend schilder, die zojuist gestorven was. En zoals we aan het eind kunnen zien, kon het een beschrijving van het werk van Kawabata zelf zijn.

Ik zie geen reden waarom ik surrealistische schilderijen zou moeten begrijpen. Maar als er iets ouderwets in die schilderijen van Koga is, die tot een -isme behoren, dan is naar mijn mening de kwaal, die men oude Oosterse lyriek noemt, schuld daaraan. Ver achter de spiegel van het intellect sluimert de mist van een ver verlangen. Voor de amateur is het moeilijk om in schilderkunst een rationele structuur, een weloverwogen mening of een filosofie te zien. Maar als ik voor een schilderij van Koga sta, dan zie ik eerst en vooral het verlangen naar iets dat ver weg ligt: een vage en lege wijdsheid. Dat is een bevestiging, die verder gaat dan leegheid. Daarom vertoont dit een overeenkomst met het hart van een kind. Zijn schilderijen zijn vaak als kinderverhaaltjes. Maar ze zijn méér dan dat. Ze zijn als de heldere en frisse droom van een kinderlijke verrassing. En doordrenkt met boeddhisme... Hoewel hij veel aspecten van de Westerse cultuur in zijn werk opnam, stroomde er altijd een boeddhistisch kinderliedje door de diepste plekjes van zijn hart. Daarom is er in zijn schitterende, mooie en kinderlijke aquarellen tevens een warme droefheid. Ook ik heb dat oude kinderversje in mijn hart.

Uit 1934 een passage over zijn leven ‘zonder een thuis’:

> Ik wil het Westen niet bezoeken. Liever wens ik de verloren landen van het Oosten te zien. Waarschijnlijk ben ik burger van een verloren land. Geen andere mensen hebben me zó ontroerd als die eindeloze stroom mensen, die na de aardbeving de vuren ontvluchtten. Het leek alsof zij in ballingschap gingen. Ik heb mezelf aardig verloren in Dostojevski en ben niet verzot op Tolstoj. Wellicht kwam dat omdat ik een kind was zonder een thuis, zonder familie. Gedachten waar melancholie doorheen speelt verlaten mij nooit.

In de volgende passage uit 1947 beschrijft hij de paradox: het vreemde feit, dat het leven zonder thuis voor een thuis zorgt:

> In die tijd overkwam mij het tegengestelde van wat gebruikelijk was: ik ontving heel wat troostbrieven van soldaten, die in vreemde landen verbleven. Sommige kwamen zelfs van volkeren die ik niet kende. De inhoud van de meeste van die brieven was gelijkluidend. De schrijver ervan was bij toeval op mijn werk gestuit en daardoor vervuld geraakt van gedachten aan thuis. Hij wilde zijn dank uitspreken en mij het beste toewensen. Het leek alsof mijn geschriften de mensen aan Japan deed denken. Wellicht kreeg ik door de Gendji eenzelfde soort heimwee.

Uiteindelijk een beschrijving uit 1947 van een schilderij van de overleden artiest Uragami Gyokudo uit de Tokugawa periode. Een beschrijving, die de droefheid van de geschriften van Kawabata uitstekend aangeeft:

> Het was een schilderij vol droefheid en eenzaamheid. Het dunne, wat vaalbruine rood van de bladeren en de kleur van de avondlucht leken in elkaar over en weg te vloeien. De eenzaamheid van de late Japanse herfst sprak eruit... Hoewel het blijkbaar over een heldere herfstdag ging, gaf het schilderij de neveligheid van de Japanse lucht weer. Wellicht was het de bedoeling dat je aan de koelte van de dauw dacht. De triestheid van een reis alleen over bergen en heiden, aan het eind van een herfstdag, drong in merg en been.

Vertaling Joeri Lamprei

Eindnoten:

1. ‘Het gebeurde drie uur geleden. Uit verveling staarde Shimamura naar zijn linker wijsvinger, die hij op allerlei manieren liet bewegen. Alleen die vinger had een levendige herinnering aan de vrouw naar wie hij op weg was... Alleen die vinger wist ook nu nog hoe hij haar aanraakte en alleen die vinger scheen Shimamura naar haar verre aanwezigheid toe te trekken’ (p. 13 van de Ned. vert. Toevoeging van de vertaler).
2. De titel van een roman van Oda Sakunosuke, bij diens dood nog in onvoltooide staat.

Cornelis Ouwehand
De ‘Handpalmverhalen’ van Kawabata Yasunari[*]

I

Er is meermalen op gewezen[1.] dat het bij Kawabata's ‘lange verhalen’ (*chōhen shōsetsu*) niet om ‘romans’ in de geijkte zin van het woord gaat, maar om een aantal kortere verhalen die - nadat ze eerst als min of meer afgeronde fragmenten in tijdschriftafleveringen waren verschenen - later, samengevoegd, als boek werden uitgegeven. Ze laten zich dan ook zonder het geheel ernstig afbreuk te doen tamelijk willekeurig daaruit losmaken, want van een voorafgaande, alomvattende konceptie kan in de meeste gevallen nauwelijks worden gesproken.

Aan *Sneeuwland* schreef Kawabata van 1935 tot 1947, dat wil zeggen totdat hij - zoals de schrijver-kritikus Hakuchō Masamune (1879-1962) het uitdrukte - ‘aan deze in zijn handpalm vallende schepping de uiteindelijke vorm gaf’.[2.] En toch vond dit boek voor onze begrippen geen bevredigende afsluiting.

Yama ne oto verscheen in 16 vervolgen tussen 1949 en 1954, maar het had met het eerste titelverhaal al afgesloten moeten zijn. En van *Sembazuru* (Duizend kraanvogels, 1952), *Nemureru bijo* (De schone slaapsters, 1961) of *Koto* (De oude hoofdstad, 1962) zou in zekere zin hetzelfde gezegd kunnen worden. Kawabata zelf heeft zich daarover als volgt uitgelaten:

> Het lag niet in mijn bedoeling *Sembazuru* of *Yama no oto* zo lang voort te zetten. Beide werken hadden met één keer als korte verhalen beeindigd moeten zijn. Ik heb alleen maar verder geput uit wat de nagalm mij bracht. Het is dan ook de naakte waarheid als men beweert dat zij met het eerste hoofdstuk, nl. ‘Sembazuru’ in het ene en ‘Yama no oto’ in het andere geval, eigenlijk afgesloten zijn. Met wat daarna nog volgde heb ik mijzelf genotzuchtig verwend. Ook bij *Yukiguni* was dat zo.... En omdat ik bewust van plan was zowel *Sembazuru* als *Yama no oto* als korte verhalen in één enkele tijdschriftenaflevering te beeindigen, werd de konceptie die nu aan deze werken ten grondslag lijkt te liggen, niet van te voren bedacht[3.].

De aan deze woorden voorafgaande waarschuwing:

> Dat men het werk onaf noemt of dat de lezer het voor zichzelf toch ergens als afgesloten wil beschouwen, gaat een schrijver in wezen niets aan. In mijn eigen werk klinkt altijd dit afstand houden, deze manier van het af laten weten, door

is in dit verband veelbetekenend[4.].

Ziet men het tegen deze achtergrond, dan kan men de vraag stellen of de gebruikelijke indeling van Kawabata's werk in lange (*chōhen*), middellange (*chūhen*) en korte verhalen (*tampen shōsetsu*) nog zinvol is en zo ja, waar men dan de grens zou moeten trekken. In 1942 heeft Kawabata zich in een nu vrijwel onvindbare, later nooit in de ‘verzamelde werken’ opgenomen theoretische studie over de verhaalkunst indirect met deze vraag beziggehouden[5.].

Aan de ene kant klaagt hij daar over de Japanse voorliefde voor vervolgverhalen in tijdschriften en kranten, die de schrijver allerlei beperkingen en het ontstaan van een ‘roman’, van een werk uit één stuk, alleen al daardoor onmogelijk maakt, omdat de lezer in ieder vervolg tenminste één klein hoogtepunt verwacht en er zo van een bewuste opbouw, van een bepaald plan geen sprake kan zijn[6.]. Aan de andere kant benadert hij het probleem veel scherper door op een verschijnsel te wijzen dat niet alleen voor de Japanse verhaalkunst, maar ook voor vele andere Japanse kultuuraspekten kenmerkend is.

> ... wanneer aan de stof van het verhaal een artistieke vorm wordt gegeven, bestaat de neiging de draden van de handeling naast elkaar te laten lopen in plaats van ze met elkaar te verbinden. De gebeurtenissen spelen zich na elkaar op hetzelfde vlak af en worden niet tot één enkele, grote, komplexe eenheid samengevat. Dat geldt niet alleen voor de lange verhalen. Het is een typisch kenmerk der gehele Japanse kultuur. Men wijst meestal op de *emakimono* (de ‘dwarsbeeldrol’ in de schilderkunst) als het beste voorbeeld daarvan

(bij het van rechts naar links ‘afrollen’ van de schildering bekijkt men de scènes na elkaar en lijken ze vaak zonder onderling verband te zijn).

> In de literatuur levert de *Genji monogatari* (Het verhaal van Prins Genji) een soortgelijk voorbeeld op. Iedere episode is hier slechts een deel van het geheel en de afzonderlijke delen zijn niet altijd eng met elkaar verbonden. Maar ieder deel laat het volgende al vermoeden. Men noemt dit de Japanse eigenheid van het ‘naast elkaar’. En dit artistieke kenmerk bleef ook in de [moderne] literatuur een hardnekkige rol spelen.[7.])

Kawabata wijst hier mijns inziens op een zeer belangrijk punt. Het brengt hem enerzijds tot de konsequente gevolgtrekking dat er op deze wijze van een echte tegenstelling tussen *chōhen* en *tampen* en derhalve van een scherpe grens tussen deze beide prozavormen geen sprake kan zijn, terwijl anderzijds het genoemde verschijnsel misschien ook een verklaring biedt voor de klaarblijkelijke voorkeur voor het korte verhaal in de moderne Japanse prozaliteratuur. Kawabata's klacht over de vervolgverhalen lijkt bijna vergeten, als hij schrijft:

> Er zijn weliswaar mensen die menen dat de Japanse verhalen meestal kort zijn omdat de tijdschriften het zo willen, maar voor mij is het toch zeer de vraag wat nu eigenlijk doorslaggevend is: de tijdschriften [met hun op het lezerspubliek afgestemde eisen] of de Japanse wezenstrek die zo gemakkelijk korte verhalen produceert.

Daar komt nog bij dat ‘zoals bij het Nō-toneel of in de theeceremonie, uit de werkelijkheid [der verschijnselen] alleen het ongekunstelde, symboolgeladene overblijft en de rest weggelaten wordt’. ‘De Japanse kunst lijkt met dit “weglaten” fundamenteel verbonden te zijn. Ook bij de *haiku*, bij de *waka* is dat zo’[8.].

Men zou geneigd zijn te zeggen dat daarmee de voorwaarden voor de kunst van het korte verhaal gegeven zijn. Het ook voor Kawabata zo dierbare voorbeeld van Tsjechow verliest aan waarde en voor ‘de kunst van het korte verhaal moet men in de eerste plaats bij Japanse schrijvers in de leer gaan’. Ofschoon Kawabata met zijn opmerkingen de gehele moderne Japanse verhaalkunst bedoelde, mogen we toch niet uit het oog verliezen, dat zij in de eerste en voornaamste plaats de kenmerken *van zijn eigen werk* in een bijzonder licht stellen. Dit blijkt bv. zeer duidelijk uit een door hemzelf uitgezochte en samengestelde bloemlezing, die in 1964 onder de titel *Kawabata Yasunari tampen zenshū* bij Kōdansha verscheen. Deze bloemlezing bevat 136 middellange tot lange (*Izu no odoriko* en *Nemureru bijo*), maar ook zeer korte verhalen van een of twee bladzijden. Interessant is nu dat de schrijver van het nawoord de gehele bloemlezing als ‘lang verhaal in “Kawabata-stijl”’ (‘*Kawabatashiki chōchen*’) karakteriseert. En belangrijk is dat Kawabata voor deze uitgave niet minder dan 63 verhalen uitkoos en afwisselend met andere, langere verhalen over het boek verdeelde, die men gewoonlijk *tenohira no shōsetsu*[9.], ‘handpalmverhalen’ noemt.

II

Wat verstaat men onder ‘handpalmverhalen’ en hoe ontstond deze benaming? Rond 1926 heeft Kawabata in enkele essays over de mode der *shōhen shōsetsu* (‘zeer korte verhalen’), waarvan hij - ook nadat deze mode bij andere schrijvers voorbij was - de ijverigste verdediger was, geschreven[10.].

Nog vóór 1924 zochten jonge schrijvers der om het tijdschrift Bungei jidai gegroepeerde neosensitivistische beweging (*Shinkankaku-ha*) naar een passend woord voor de nieuwe prozavorm van het *zeer korte* verhaal dat Kawabata al in de vroegste Japanse prozaliteratuur en in de poëtische tegenhanger van *waka* en *haiku* meende terug te vinden. Zo ontstonden benamingen als *ichimai shōsetsu* (verhaal van één bladzijde), *jūgyo* of *nijūgyō shōsetsu* (verhalen van 10 of 20 vertikale rijen schrifttekens), of ook de aan de Franse prozavorm der *contes* ontleende term ‘*konto*’[11.].

In 1924 verschenen dan in april en augustus afleveringen van het tijdschrift Bungei shunjū zeven inderdaad zeer korte schetsen van de volledig onbekende schrijver Noboru Okura, die hij onder de titel *Tenohira ni kaita shōsetsu* (In de handpalm neergeschreven verhalen) samenvatte. Sindsdien kwam de term ‘handpalmverhalen’ in zwang. Aanvankelijk sprak men nog van *shōhen shōsetsu* (zie voetnoot 9), maar later gebruikte men meer en meer de term *tenohira no shōsetsu*, waarbij het voor Japanse oren zo vertrouwde ritme van vijf lettergrepen (te-no-hi-ra-no) misschien de doorslag gaf. Denkbaar is, dat Kawabata zelf aan het zoveel mooiere, poëtische woord *tanagokoro* de voorkeur moet hebben gegeven. Toen men hem er rijkelijk laat, in 1969, naar vroeg, bleek dit inderdaad het geval te zijn. Sindsdien wordt in de uitgaven van zijn werk en, zij het aarzelend, ook in studies over zijn werk de term *tanagokoro no shōsetsu* gebruikt.

Hoe kan men nu de ‘handpalmverhalen’ nader omschrijven? Ook daarover heeft Kawabata zich in een nawoord bij het eerste deel der ‘uitgekozen werken’ (*senshū*) van 1938 geuit. Het zouden verhalen van 2 tot 10 bladzijden op Japans manuskriptpapier met 400 schrifttekens per bladzijde zijn, maar een nauwkeurige analyse heeft aangetoond dat het in werkelijkheid 1.5 tot 16.5 van zulke bladzijden waren. Bij 19 verhalen ligt het gemiddelde bij ongeveer zeven bladzijden; dan volgen 14 verhalen van ongeveer vier, 13 verhalen van drie en eveneens 13 van vijf bladzijden. De rest van de onderzochte 126 ‘handpalmverhalen’ beweegt zich qua omvang tussen de genoemde limieten van 1.5 en 16.5 bladzijden. Natuurlijk gaat het hier alleen maar om een uiterlijk vormkriterium. Een onderzoek naar bv. de taalstruktuur, dat binnen de reeks van *chōhen, chūhen, tampen* en *shōhen shōsetsu* misschien tot een duidelijker afbakening van de 'handpalmverhalen' zou kunnen leiden, heeft tot nu toe niet plaatsgevonden[12.].

In hetzelfde nawoord merkt Kawabata verder op:

> ...van mijn vroege werk zijn het juist deze 'handpalmverhalen' waarmee ik mij het meest verbonden voel, die mij het liefste zijn en die ik ook nu nog menigeen zou willen schenken.... Veel schrijvers maken in hun jonge jaren gedichten. In plaats daarvan heb ik misschien deze verhalen geschreven.... Als ik nu terugkijk, heb ik het gevoel dat de dichterlijke stemming van toen hier vrij goed tot zijn recht gekomen is, ook al kan ik die verhalen nu niet meer als 'representatief' voor mijn werk beschouwen[13.].

In 1944 parafraseert hij deze woorden als volgt: 'Dit waren mijn jeugdgedichten. Ze ontstonden inderdaad uit de stemming waarin men *waka* voortbrengt of gedichten schrijft.[14.] Bij al hun kortheid geloof ik, dat ze beslist niet aan innigheid te kort gekomen zijn'.

De 'stemming' waarin men gedichten schrijft had dus niet ontbroken. Maar dat Kawabata in die tijd - aan het eind van de twintiger jaren - inderdaad een aantal vrije gedichten schreef is weinig bekend. Die gedichten werden met de verzameltitel *Keshō no tenshitachi* (Geschminkte engelen) voor het eerst in het tijdschrift Kindai seikatsu van juli 1930 gepubliceerd, om dan in 1936 samen met essays en verhalen (daaronder ook zes 'handpalmverhalen') in de bundel *Junsui no koe* (De zuivere toon) te worden opgenomen[15.]. Maar Kawabata was nu eenmaal geen dichter. Hij wist het zelf: 'Het is jammer, maar ik bezit geen talent voor *haiku* of *waka*, zelfs niet voor het moderne gedicht', heet het in 1969[16.]. Zijn flirt met de 'geschminkte engelen' bleef een episode die zich nooit meer herhaalde en de toegang tot de 'uitgekozen' of 'verzamelde' werken bleef hem ontzegd.

Het was toeval dat ik bij de vertaalarbeid aan *Asa no tsume* (Nagels in de ochtend)[17.], een 'handpalmverhaal' uit 1926, op de tegenhanger van dit verhaal, het vermoedelijk kort daarna ontstane gedicht *Kaya* (Het muskietennet)[18.] stootte. Ter vergelijking wil ik de twee versies hier na elkaar weergeven.

Nagels in de ochtend

Het arme meisje bewoonde een huurkamer op de eerste verdieping van een schamel huis. En daar wachtte ze tot haar geliefde zou komen.

Maar iedere nacht waren het weer andere mannen, die de kamer van het meisje bezochten. Er speelde geen ochtendzon om dat huis. Op versleten mannengeta deed het meisje vaak aan de achterdeur de was.

's Nachts zeiden alle mannen: 'Wat? Heb je zelfs geen muskietennet?'

'Vergeef het me alstublieft. Ik blijf de hele nacht wakker om de muggen van u weg te jagen'.

Bangig stak het meisje dan de groene anti-muggen-wierook aan. Ze deed het licht uit en terwijl ze naar dat ene gloeiende puntje van de wierook keek, dacht ze altijd aan haar kinderjaren. Ze waaide het lichaam van de man met een waaier koelte toe. Als in een droom zo lang bleef ze met haar waaier waaien.

De herfst was al aangebroken.

Wonderlijk genoeg klom een oude man de trap naar het armzalige kamertje op.

'Hang je geen muskietennet op?'

'Vergeef het me alstublieft. Ik bleef de hele nacht wakker om de muggen van u weg te jagen'.

‘Zo? Wacht maar even’, en de oude man stond op.

Het meisje hield hem tegen: ‘Heus, ik blijf de hele nacht wakker om de muggen weg te jagen. Ik zal geen ogenblik slapen’.

‘Stil maar. Ik kom direct terug’.

De oude man ging de trap af. Het meisje liet het licht branden en stak de anti-muggen-wierook aan. Alleen gebleven onder het lamplicht kreeg ze zelfs geen kans om aan haar kinderjaren te denken.

Na een uur kwam de oude man terug. Het meisje sprong op.

‘Mooi, haken hangen er tenminste’.

De oude man hing een gloednieuw wit muskietennet in het armzalige kamertje op. Het meisje kroop eronder en terwijl ze de randen van het net rondom over de grond uitspreidde, deed de aanraking met het fris gesteven gaas haar hart van vreugde opspringen.

'Ik wist wel dat u terug zou komen. Ik wachtte met het licht aan. Onder het licht wil ik nog lang naar dat witte net blijven kijken'.

Maar het meisje viel voor het eerst sinds maanden in een diepe slaap. Ze merkte niet eens dat de oude man 's morgens wegging. 'Hallo, hé, hallo!', de stem van haar geliefde maakte haar wakker. 'Morgen zullen we eindelijk kunnen trouwen. Wat een mooi muskietennet! Alleen al het kijken ernaar geeft je een nieuw gevoel'.

De man, die dat zei, lichtte het muskietennet van zijn haken af. Toen trok hij het meisje onder het net vandaan en gooide haar er bovenop.

'Blijf daar zitten. Het lijkt wel een grote witte lotusbloem. De kamer wordt er net zo schoon door als jij'.

Het meisje voelde zich door de aanraking met de nieuwe stof een witte bruid.

'Ik ga m'n teennagels knippen'.

Zittend op het witte muskietennet, dat het hele kamertje vulde, begon het meisje met overgave haar lange, lang vergeten teennagels te knippen.

Het muskietennet

> 's Morgens ging ik naar haar toe.
> Het strak gespannen, witte muskietennet was leeg.
> De kamerverhuurder zei:
> Ze is met haar spullen weggegaan naar de man.
> Bij de achterdeur van zijn huis waste de vrouw 's mans kleren.
> Toen ze mij zag, ging ze zwijgend naar binnen om zich haastig te verkleden.
> Met een blik of ze wilde zeggen: vergeef me dat ik je liet wachten, kwam ze naar buiten toe.
> Het witte muskietennet hing er nog net zo.
> Ik nam het van de haken af en samen sprongen we erop.
> Het nieuwe hennepgaas was koel aan de huid.
> Laten we naar Nikkō gaan en ons verbergen.
> Geld lenend bij de boekhandelaar, zweefde haar geur nog om mijn knieën.
> Ik kocht haar een uitgaansjurk, een opmaakgarnituur.
> Vast in slaap lag de vrouw op het witte gaas.
> Toen merkte ik dat ik zelfs voor de trein naar Nikkō geen geld meer had.
> In plaats van op reis te gaan, knipte ik haar teennagels terwijl ze sliep.

Een eerste, belangrijk, verschil tussen het 'handpalmverhaal', dat tot een groep van met een dromerige atmosfeer doortrokken, vaak bijna sprookjesachtige vertellingen, behoort, en het gedicht, ligt in de titel besloten: *Nagels in de ochtend - Het muskietennet. Nagels in de ochtend* - het lijkt of Kawabata de voorlaatste zin (en de slotzin die daarbij aansluit) een zekere nadruk wilde verlenen, een eigen plaats wilde geven. En terecht, want hier, waar de droom zich verdicht en onverwacht in werkelijkheid omslaat, vindt het verhaal zijn hoogtepunt. Juist deze wending maakt het verhaal tot het kleine kunstwerk, dat het naar Japanse opvatting zeker is. Naar *Japanse opvatting*, want men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat een essentieel kenmerk van Bashō's *haiku-kunst*, nl. de houding van het '*mono ni iru*', van het 'in de dingen binnengaan', van het 'in-zien der dingen'[19.], van het 'mee-objektiveren', hier in een zeer kort stuk proza dat als een sprookje begint, geïntegreerd wordt.

Door de bijzondere verhouding tussen de schrijver (als subjekt) en het 'ingeziene' objekt en de onverwachte spanning die daardoor opgeroepen wordt, krijgt de werkelijkheid in de laatste regels van dit verhaal - net als in de laatste regel van een *haiku* - een bijna surreële dimensie. Kawabata's affiniteit met de *haikuwereld* kan in deze - en andere - 'handpalmverhalen' niet over het hoofd worden gezien.

In het muskietennet-gedicht is daarvan nauwelijks iets overgebleven. Het werkt vlak, niet zeer overtuigend, en het bezit ook qua taalgebruik maar weinig poëtische uitdrukkingskracht. De titel dekt de inhoud niet en de pointe aan het slot van het gedicht: 'knipte ik haar teennagels terwijl ze nog sliep', heeft alleen een bepaalde werking omdat hij in het luchtledige lijkt te hangen. De betovering die van het 'sprookje' uitgaat is in de wat al te kunstig opgeroepen belevenissfeer van het gedicht ten onder gegaan.

Hier wordt een tweede verschil zichtbaar: de fiktie van het verhaal werd in het gedicht tot een duidelijke ik-ervaring omgevormd. Het vermoeden dat ook in *Nagels in de ochtend* - zoals in andere 'handpalmverhalen' uit de twintiger jaren - *autobiografische trekken* aanwezig zijn, wordt door het gedicht tot waarschijnlijkheid. Het zou betekenen dat Kawabata omstreeks 1926 zowel bij 'het meisje' uit *Nagels in de ochtend* als bij 'de vrouw' uit *Het muskietennet* nog altijd aan zijn eerste grote liefde dacht.

In oktober 1921 'verloofde' Kawabata zich met de vijftienjarige Hatsuyo Itō, een serveerster uit het Café Elan in het Hongōkwartier, waar hij toen woonde. Deze door Kawabata zeer ernstig gemeende verhouding overleefde de winter van datzelfde jaar niet, maar liet in Kawabata's hart én in zijn werk diepe sporen na. In een dagboekaantekening van 25.1.1923 lezen we: 'Betekent het dat de draad, die het lot van haar 14de tot haar 17de jaar en van mijn 21ste tot mijn 24ste jaar tussen ons heeft gesponnen, tenslotte gebroken is? Maar hoe zou ik haar beeld dat in mij voortleeft, ooit uit kunnen wissen'[20.]. In de *Verzamelde Werken* van 1948-1953 lijkt Kawabata die draad weer aan te knopen door in deel 2 (1948) - meer dan twintig jaar later - vier lange verhalen die zijn grote liefde tot thema hebben, voor het eerst in boekvorm te publiceren. Maar ook in minstens 17 of 18 andere verhalen wordt de figuur van Hatsuyo in een of andere vorm opgeroepen en met woorden gevierd[21.].

In hoeverre een nagalm dezer jeugdliefde ook in de vrouwenfiguren uit Kawabata's latere werk doorklinkt, is een vraag die moeilijk te beantwoorden is. Kawabata zelf is van mening dat hij de literaire verwerking van gebeurtenissen en ervaringen uit zijn eigen leven of dat van anderen later zoveel mogelijk vermeden heeft, maar hij voegt er wel aan toe, dat hij zich aan de onzekerheid over wat 'werkelijkheid' is nooit geheel heeft kunnen onttrekken[22.]. We merken die onzekerheid ook heel duidelijk in een ander 'handpalmverhaal' uit de groep der 'Michikostukken'. Het heet *Hi ni yuku kanojo*,

Zij die op het vuur afging[23.]

In de verte glinstert klein het meer. Het water heeft de kleur van een vervuilde, maanverlichte vijver in een oude tuin.

In het bos, aan de andere kant van het meer, laaien stille vlammen op. Het vuur breidt zich zienderogen uit. Het lijkt een bosbrand te zijn.

Een brandspuit rept zich als een stuk speelgoed langs de oever en weerspiegelt zich duidelijk zichtbaar in het water.

De helling verduisterend klimt eindeloos een menigte mensen omhoog.

Opeens merk ik hoe stil de lucht om ons heen is en bijna uitgedroogd helder.

Het stadsdeel aan de voet van de heuvel is één vlammenzee.

- zich schijnbaar moeiteloos een weg door de menigte banend komt zij als enige de helling af naar beneden. Zij alleen is het, die de helling afkomt.

Een wonderlijk geluidloze wereld.

Ik zie dat zij direkt op de vlammenzee afgaat en houd het niet meer uit.

Op dat moment ontspint zich duidelijk een gesprek, niet met woorden, maar met haar gevoelens.

'Waarom ga jij alleen de helling af? Om in de vlammen te sterven?'

'Nee, ik wil niet sterven. Maar jouw huis ligt in het westen. Daarom ga ik naar het oosten.'

Ik onderging haar gestalte, die ene donkere vlek in mijn gezichtsveld vol vlammen, als een pijn die zich door mijn ogen boorde en zo ontwaakte ik.

Tranen drupten uit mijn ogen.

Dat ze zelfs de richting van mijn huis wilde vermijden, begreep ik wel. Ze hoefde mij ook niet te ontzien. Met mijn verstand wist ik, dat haar gevoelens voor mij bekoeld waren. Ik had me daarbij neergelegd. Maar hoe graag zou ik - alleen maar voor mijzelf en zonder verband met de werkelijkheid - willen geloven dat ergens in haar gevoelens nog een klein vonkje voor mij gloeide. In het verborgene van mijn hart wilde ik dit geloof levend houden, ook al kon ik er mijzelf onbarmhartig om uitlachen.

Maar betekende een dergelijke droom nu werkelijk dat ik er tot in het diepst van mijn hart van overtuigd was, dat haar liefde eens en voor al gedoofd was?

De droom - dat zijn mijn gevoelens. Haar gevoelens werden door mij gedroomd. Ook dat zijn dus mijn gevoelens. En dan te bedenken dat de droom geen gekunstelde gevoelens, geen pose kent.

Toen ik daarover nadacht, voelde ik mij eenzaam.

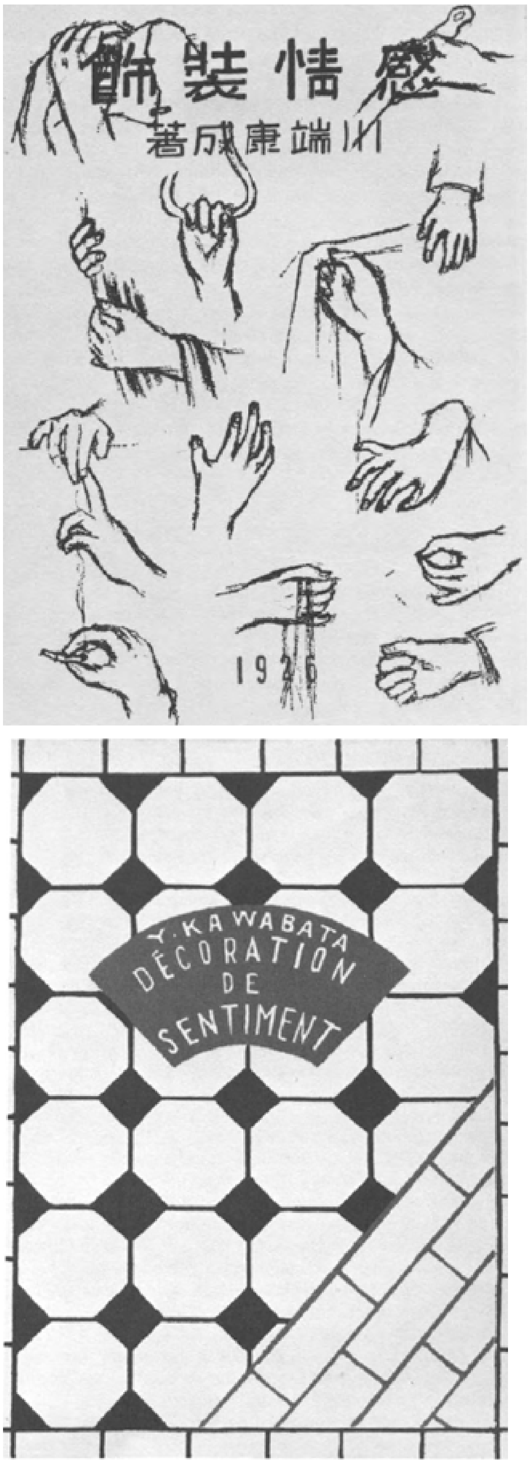
Zelfs plaats en tijd lijken in dit verhaal 'gedroomd' te zijn, maar in werkelijkheid staan zij in direkt verband met de verschrikking van de grote Kantō-aardbeving, die Tokio op de eerste september 1923 in zijn grondvesten deed schudden en door snel om zich heen grijpende branden grotendeels verwoestte. Wij weten dat Kawabata, samen met Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927), al op de eerste dag der katastrofe bij de vijver in het vroegere Yoshiwara-kwartier (vgl. 'het meer' in *Zij die op het vuur afging*) aan de noordoostrand van de stad ooggetuige was van gruwelijke scènes[24.]. Maar anders dan bij Akutagawa was het voor Kawabata geen nieuwsgierigheid die hem de straat op dreef. Voor hem telde maar één ding: 'Michiko', de geliefde, te zoeken; te weten waar zij gebleven was.

'... ik hoorde dat Shinagawa afgebrand was. Michiko woonde in Shinagawa. Wat was er van haar geworden? Ik wilde onder de tienduizenden van gevluchte en rondzwervende overlevenden alleen haar, Michiko, zoeken'; en:

> Op verschillende plaatsen (in de omgeving van Ueno) waren briefjes aangeplakt. Daarop stond: 'Sagawa Michiko, ... kom naar Meguro, naar dat en dat adres'. En zo wilde ook ik naar Meguro om haar daar te zoeken. Enkele dagen later zag ik op een pamflet aan de deur van het Hongō-kwartierburo: 'Yata Michiko, kom daar en daar heen'. Was dat niet bij die jongeman, Yata Rokurō? Zou zij met hem getrouwd zijn? Mijn voeten werden als lood zo zwaar[25.].

Zo zocht Kawabata niet alleen in de droom 'haar gestalte, die ene donkere vlek in mijn gezichtsveld vol vlammen'. Maar de wrede werkelijkheid, ook die van zijn eigen gevoelens, blijft omsluierd, want 'de droom - dat zijn mijn gevoelens'. Kawabata's twijfel aan het bestaan van zoiets als 'werkelijkheid' uit zich ook daarin, dat die twijfel met de droom en met 'gevoelens' wordt 'opgesmukt'. Die 'gevoelens', die bij de belangrijkste vertegenwoordiger van het Japanse neosensitivisme zeker niet zonder meer met ik-betrokkenheid gelijkgesteld mogen worden, vindt men in overvloed. Aan het slot van het zojuist weergegeven 'handpalmverhaal' komt het woord *kanjō*, dat wij in het Nederlands opzettelijk en konsequent met 'gevoelens' vertaalden, niet minder dan zeven maal voor. Het lijkt of Kawabata op die manier de titel van zijn allereerste boek wilde rechtvaardigen.

III


感情裝飾
川端康成著
1926
Y. KAWABATA
DÉCORATION
DE
SENTIMENT

Japanse en Franse uitgave van Kawabata's Kanjō sōshoku

Kanjō sōshoku heet Kawabata's eerste, in 1926 gepubliceerde, boek met 35 ‘handpalmverhalen’. Op de kartonnen schuifomslag van dit boek geven de woorden *Décoration de sentiment* (zie afbeelding) tamelijk precies weer wat Kawabata met deze titel bedoelde. Maar het is een ongewone, eigenzinnige titel en het is heel goed mogelijk dat Kawabata er meer mee wilde uitdrukken dan de som der beide woorden *kanjō* (gevoel, gevoelens) en *sōshoku* (versiering, opsmuk) ons laat vermoeden.

Wanneer we in de 35 verhalen van deze bundel de betekenisschakeringen van het woord *kanjō* analyseren, dan blijkt het maar zelden in de algemene, ‘neutrale’ betekenis van ‘gevoel’ voor te komen. In de meeste gevallen wordt het in zijn *fysiologische* betekenis met begrippen als liefde of genegenheid (*aijō*), trouw en kuisheid (*teisō*, *dōtei*) gekombineerd. Men zou kunnen zeggen dat zulke ‘gevoelens’ een lichamelijkzinnelijke oorsprong hebben en sterk sensueel getint zijn. Maar anders dan in latere werken, zoals bv. in *Sneeuwland* of in *De schone slaapsters*, waar zinnelijke gevoelens en lichamelijke ervaringen *openlijk* worden beleden en beschreven, blijft in *Kanjō sōshoku* de zinnelijk-erotische ervaring nog *latent* en vindt dan in dit ene woord *kanjō* een als het ware symbolische, bovendien vaak ‘opgesmukte’ versluiering.

> De grafikus Kenkichi Yoshida heeft dit in zijn illustratie op de boekomslag (zie afbeelding) zeer goed aangevoeld door handen en vingers af te beelden, die elkaar beroeren, stoffen bevoelen, zich ergens aan vast houden of iets beetpakken, terwijl op het titelblad een hand wordt afgebeeld, die met een thermometer de temperatuur van de volle knop van een pioenroos meet!

‘Wat een merkwaardige gevoelsopsmuk! Net bloemen die met een scheermes in de vorm werden gesneden’, schreef Riichi Yokomitsu (1898-1947) in zijn bespreking van het boek[26.]. En in de reclametekst achterin in het boek lezen we: ‘Zij (dwz. de “handpalmverhalen” in *Kanjō sōshoku*) brengen alle - zoals bij de plantaardige voortbrenging denkbaar is - zowel het zuivere als ook het zinnelijk-prikkelende, pronkend-glanzende en tegelijk stil-geheimzinnige tot uitdrukking en zo graveren zij zich met een paar honderd schrifttekens in het wezen van het menselijke leven’.

Kanjō sōshoku wordt in Japan als een belangrijk werk der *Shinkankakuha* beschouwd. Tot nu toe vertaalden we deze term met *neosensitivisme*, maar in het licht van het bovenstaande zou men met enig recht ook van *neonsensualisme* kunnen spreken. En zeker is dit waar, wanneer men ook het latere werk daarbij betrekt, zoals Schaarschmidt doet:

> ... die wohl wichtigste Komponente in Kawabata's Werk...: ein sich gelegentlich bis aufs Gleichgeschlechtliche ausweitender oder das Geschlechtliche überhaupt überschreitender Erotizismus, der, selber die ausserste Steigerungsmöglichkeit sensueller Erfahrung, Schönheit nicht im Sinne eines bleibenden oder sentimental erinnerbaren Positivs zur Voraussetzung hat, sondern als eine auf gleitender Skala bis zu ihrem Negativ, bis zum Hässlichen reichende ästhetische Sensibilisierung der Welt, und das heisst aller Dinge und Wesen, ihres Lebens und ihres Todes[27.].

De verschillende, tussen 1926 en 1981[28.] gepubliceerde uitgaven bevatten ‘handpalmverhalen’ uit de volgende perioden:

1. De vruchtbare periode van 1923 tot 1935, dwz. de tijd van het vroege werk, de bloeitijd van het neosensitivisme (of neosensualisme). In die periode ontstonden - met afnemende frequentie - tenminste 83 ‘handpalmverhalen’.
2. De tussenperiode van 1944 tot 1950.
3. De late periode van 1962 tot 1964.

Maar ook ná 1964 heeft Kawabata de ‘melodie’ der ‘handpalmverhalen’ nog wel gezongen[29.]. De hoop van de *Asahi Shimbun*, die in het avondblad van 11 april 1969 de voortzetting der ‘handpalmverhalen’ aankondigde, leek niet geheel zonder grond, ook al werd hij tenslotte niet vervuld. En het is vermoedelijk juist om in de ‘handpalmverhalen’ zoiets als de grondstroming (*genryū*) van Kawabata's werk te zien, want men kan in die verhalen het toch al niet zeer brede spektrum van zijn thema's in als het ware gekondenseerde vorm terugvinden. In hoeverre nu deze ‘zeer korte’ verhalen, ‘zoals de voorschetsen van een schilder’[30.], ook als oefeningen of voorbeelden voor andere, langere werken gediend hebben, is een vraag die het toekomstig, nu nog in de kinderschoenen staande, Kawabataonderzoek misschien zal kunnen beantwoorden.

In ieder geval heeft Kawabata in 1930 zijn tweede bundel met ‘handpalmverhalen’ de titel *Boku no hyōhonshitsu* gegeven. In die titel, die men met *Mijn voorbeeldenkabinet* zou kunnen vertalen, komt enerzijds tot uitdrukking dat de schrijver de hier gebundelde ‘handpalmverhalen’ als ‘voorbeelden’, als proeven of staaltjes van hun soort beschouwde, anderzijds kan ook de interpretatie dat hij deze verhalen ‘voorbeeldig’, dwz. representatief voor zijn literaire produktie vond, niet worden verworpen.

In 1948, toen alle voorafgaande bundels met ‘handpalmverhalen’ uitverkocht waren en Kawabata zijn vreugde over het verschijnen van een nieuwe bundel, *Issō ikka*[31.], uitte, schrijft hij in het nawoord:

> Ik wil proberen ook in de toekomst dit soort van verhalen te schrijven. Maar of ik dat in dezelfde stijl kan doen? ... Meer dan de helft der [hier opgenomen] verhalen ontstond twintig jaar geleden. Is het alleen mijn nostalgie, wanneer ik de hoop uitspreek dat men ze nog niet verwelkt moge vinden?

(*Issō ikka*).

Dat klinkt vrij positief en duidt er niet op, dat Kawabata zijn houding ten opzichte van de ‘handpalmverhalen’ al heel gauw zou wijzigen. En toch blijft ons geen andere gevolgtrekking over, want twee jaar later heet het:

> Toen ik de ‘handpalmverhalen’ voor deze nieuwe uitgave van mijn verzamelde werk opnieuw doorlas, had ik toch wel bezwaar tegen mijn vroegere uitlating, dat deze verhalen mij ‘het liefste’ waren en twijfel ik zeer aan mijn ‘dichterlijke stemming van toen’, die hier ‘vrij goed tot zijn recht’ zou zijn gekomen. Nú is het zo dat ik een afschuw van mijn eigen ik, zoals het zich in de ‘handpalmverhalen’ openbaart, niet kan onderdrukken. Mijn ‘Voorbeeldenkabinet’ is niet ongedaan te maken, maar ik beschouw de meeste van die voorbeelden niet meer als Voorbeeldig’. Het lijkt alsof ik - naar de voorbeelden te oordelen - de verkeerde weg gekozen heb. Maar aangezien men zich met betrekking tot het eigen werk nu eenmaal gemakkelijk tot voorliefde of afkeer laat verleiden, is het niet uitgesloten dat zulke wisselende liefdeof haatgevoelens de lezer in verwarring brengen. Misschien is het een soort van plicht tegenover de lezer, dat de schrijver zijn eigen lof verkondigt[32.].

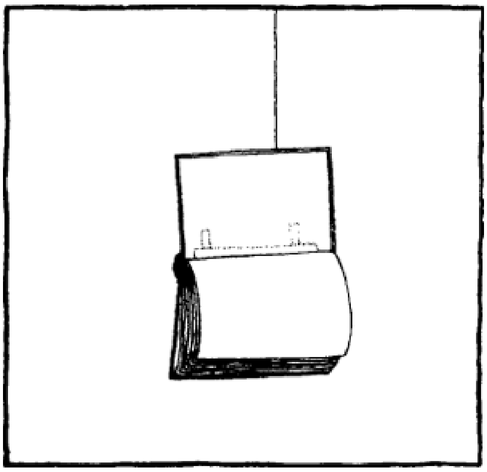
Afgezien van de wat merkwaardig aandoende tirade over de ‘lezer’, afgezien ook van de voor Kawabata bijna symptomatische zelfhaat van de schrijver, moet men deze krasse herroeping van het eigen werk - die zich overigens niet tot de ‘handpalmverhalen’ beperkte - vermoedelijk zien in het licht van voortdurende, moeizame pogingen tot vernieuwing van dit werk.

De hier volgende episode illustreert deze situatie heel goed. Kawabata vertelt[33.], dat hij op een nacht niet in slaap kon komen en in een kleine bundel met eigen essays begon te bladeren. Diep geschokt door de slechte stijl van die essays en wegzinkend in een gevoel van volslagen hopeloosheid, bleef hem zelfs ‘de zoete troost van een schuilplaats in de droefenis’ ontzegd. Van een uitweg uit deze ellende, van vergeving ook, kon geen sprake meer zijn. Maar, zo vervolgt hij dan:

> Als er iets is, dat mij troosten kan - zij het ook met de allergrootste moeite - dan is het de gedachte aan het feit dat ik nog een beginner ben.... Tot nu toe heb ik van wat ik had willen schrijven en met de zegen des hemels had kunnen schrijven, niets tot stand gebracht! Ik heb het mij tot een gewoonte gemaakt er iedere dag aan te denken, dat ik het

> leven alleen maar heb kunnen volhouden - en ik schaam me wel over die onbescheidenheid - omdat ik volkomen van die gdachte vervuld was.

Zulke uitingen - nota bene in 1968, het jaar van de toekenning der Nobelprijs! - geven ons duidelijk te verstaan dat het kreatieve proces bij een schrijver als Kawabata geen vanzelfsprekende, natuurlijke zaak was. Zelfkritiek, ja, zelfverloochening, maakten van dit proces deel uit en de herroeping van het eigen werk vormde, zonder ons een bruikbare maatstaf voor de werkelijke waarde van het werk te bieden, een bijna dwingende voorwaarde voor het literaire overleven. De vraag of Kawabata's zelfgekozen dood in een oorzakelijk verband met het stagneren van zijn kreativiteit als schrijver mag worden gebracht, ligt voor de hand, maar is tot nu toe onbeantwoord gebleven.



Eindnoten:

* Dit opstel bevat in verkorte en hier en daar gewijzigde vorm de Nederlandse adaptatie van mijn artikel ‘Einige Bemerkungen über die ‘Handflächen’-Erzählungen von Yasunari Kawabata’, *Asiatische Studien* Band XXIX. 1, 1975, blz. 89-120.

1. Bijvoorbeeld door Claus Fischer in zijn artikel over *Yama no oto* (Het geluid uit de bergen), ‘Die Assoziation in Yasunari Kawabatas Werk - *Yama no oto’, Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* Band 112, Hamburg 1972, blz. 15-39 en Eduard Klopfenstein in zijn interpretatie van *Yukiguni* (Sneeuwland), *Asiatische Studien* Band XXIX. 1, 1973, blz. 39-88.
2. Geciteerd in Hasegawa Izumi, *Kindai meisaku kanshō*, 1968, blz. 339.
3. Nawoord in *Kawabata Yasunari zenshū* (Verzamelde Werken), deel 15 (*Sembazuru, Yama no oto*), 1953, blz. 437. Dit deel bevat alleen de elf vervolgen van de *eerste* uitgave van *Yama no oto*. ‘Drie of vier hoofdstukken dienen nog te volgen’ (Nawoord, blz. 134). Daaarentegen had *Sembazuru* toen al de schijnbaar afgesloten vorm die wij thans kennen. Toch was Kawabata aanvankelijk van plan er nog een tweede deel aan toe te voegen. ‘In *Sembazuru* heb ik Mevrouw Ota en haar dochter Fumiko als hoofdpersonen behandeld. Met Yukiko Inamura, het meisje met de duizend kraanvogels-doek, had ik moeite. Over haar schreef ik nauwelijks, zij bleef op de achtergrond. Ik ben echter van plan haar in een afsluitend deel tot hoofdpersoon te maken en tot Fumiko meer afstand te bewaren’ (Nawoord, blz. 434, 435). Dit tweede deel van *Sembazuru* werd dan, voor zover wij weten, nooit geschreven.
4. Nawoord, blz. 435.
5. *Shōsetsu no kenkyū*, Dai'ichi shobō, Tokio 1942, 314 blz.
6. Vgl. *Shōsetsu no kenkyū*, blz. 45-48. De unieke struktuur van de Japanse uitgeverswereld en de vergaande financiële afhankelijkheid die vele schrijvers aan ‘hun uitgever’ bindt, spelen in de moderne Japanse literatuur een nog te weinig onderzochte rol. Het heeft er - óók bij Kawabata

- onder meer toe geleid dat triviaal ‘maakwerk’ niet tot de uitzonderingen behoort. Een feit is ook dat Kawabata zich later, toen hij het zich financieel veroorloven kon, nooit aan deze ‘struktuur’ onttrokken heeft. Misschien pasten ze toch beter bij zijn literaire temperament en waren ze nauwer met zijn werkmethode verbonden dan hij in 1942 wilde bekennen.

7. *Shōsetsu no kenkyū*, blz. 49. Dit ‘naast elkaar’ vinden we overigens niet alleen in de kunst, het speelt bv. ook een bepaalde rol in Japanse sociale strukturen.
8. *Shōsetsu no kenkyū*, blz. 52, 53.
9. *Tenohira* (handpalm) of ook *tanagokoro* (lett. ‘het hart van de hand’) is de Japanse uitspraak van een schriftteken dat met de sino-Japanse uitspraak *shō* (zoals in de samenstelling *shōhen*) gelezen wordt. De term *shōhen (shōsetsu)* vond gerede ingang omdat het met de betekenis van ‘zeer kort’ als nieuwe, laatste schakel in de reeks van *chōhen* (lange)-, *chūhen* (middellange)-, en *tampen* (korte) *-shōsetsu* paste.
10. Voor het eerst in ‘Tampen shōsetsu no shinkeikō’ (Een nieuwe tendens bij de korte verhalen), 1925; dan vooral in ‘Shōhen shōsetsu no ryūkō’ (De mode van de zeer korte verhalen), 1926, en tenslotte in ‘Shōhen shōsetsu ni tsuite’ (Over de zeer korte verhalen), 1927. Deze drie essays vindt men thans in de *Verzamelde Werken (Kawabata Yasunari zenshū)*, deel 16, 1973, blz. 339-344, 380-384, 436-440.
11. Kawabata heeft zich echter van begin af aan tegen het gebruik van de term ‘*konto*’ verzet. Zowel naar vorm als naar inhoud bevatten de Franse *contes* voor hem geen elementen, die zonder meer op de Japanse ‘handpalmverhalen’ van toepassing zouden kunnen zijn; bovendien wilde hij voor deze Japanse prozavorm ook een Japanse benaming gebruikt zien.
12. In haar boek *Die Kurzgeschichte . Formen und Entwicklung*, 1967 (3de druk 1971), blz. 9-21, heeft Ruth J. Kilchenmann er voor de Europese literatuur al op gewezen welke definitiemoeilijkheden en indelingsproblemen zich bij de ‘short short story’ voordoen.
13. *Senshū*, deel 1, 1938, blz. 405, 406. Thans ook in de *Verzamelde Werken*, deel 14, 1970, blz. 198.
14. Kawabata maakt hier onderscheid tussen de traditionele Japanse *uta (waka)* en het moderne vrije gedicht (*shi*).
15. *Junsui no koe* is de titel van het essay over ‘de zuivere toon’ van de beroemde blinde *koto*-speler Michio Miyagi (1894-1956). De titel ‘Geschminkte engelen’ heeft Kawabata zeker niet zonder ironie en zelfspot gekozen, maar voor de konceptuele en thematische verwantschap van deze gedichten met de ‘handpalmverhalen’ is het veelbetekenend dat Matsuzaka Toshio de *Keshō no tenshitachi* abusievelijk als ‘handpalmverhalen’ klassificeerde (zie zijn opstel ‘Tenohira no shōsetsu, kenkyū e no joshō’, in Hasegawa Izumi (ed.), *Kawabata Yasunari sakuhin kenkyū*, 1969, blz. 36).
16. Aldus in *Bi no sonzai to hakken*, 1969, blz. 18, 19. De Duitse vertaling verscheen onder de titel *Uber das Vorhandensein und die Entdeckung von Schönheit* in de *Asiatische Studiën*, Band XXIX. 1, 1975; zie aldaar blz. 7.
17. Titelverhaal uit de bundel *Nagels in de ochtend en andere verhalen*, 2de druk, Meulenhoff Amsterdam 1978, blz. 12, 13.
18. *Junsui no koe*, blz. 96, 97.
19. Vgl. Akabane Manabu, ‘Shōfu hokku no kōzō to sono hōhō (Struktuur en methode van de *hokku* (*=haikul* der Bashō-school), in *Kokubungaku, kaishaku to kansho* Nr. 470, 1972/9, blz. 78-87.
20. ‘Nawoord’ in *Verzamelde Werken*, deel 14, 1970, blz. 75.
21. In zulke verhalen, dagboeken en nawoorden wordt de geliefde nooit met haar ware naam (Hatsuyo) genoemd. Kawabata noemt haar meestal Michiko of Chiyo(ko). Chiyo schijnt Hatsuyo's beroepsnaam geweest te zijn. Chiyo was ook het model voor het danseresje uit Izu (*Izu no odoriko*, 1926) en zo leeft Kawabata's tragische liefde voor dit meisje voort in de vele ‘Michiko-(Chiyo-)stukken’, zoals ze in Japan worden genoemd.
22. Vgl. het ‘nawoord’ in de *Verzamelde Werken*, deel 14, 1970, blz. 40, 41.
23. *Hi ni yuku kanojo* verscheen, samen met twee andere ‘Michiko’ - droomverhalen, voor het eerst in het tijdschrift *Gendai bungei*, september 1924.
24. Al in het novembernummer 1923 van de *Bungei shunjū* publiceert Kawabata zijn persoonlijke indrukken van de katastrofe; het verhaal *Sora ni ugoku hi* (Vuur tegen de hemel), tijdschrift *Gakan* van mei 1924, heeft eveneens de scene van het verwoeste Tokio tot achtergrond; vgl. ook Kawabata's schildering in ‘Akutagawa Ryūnosuke to Yoshiwara’, *Sandë Mainichi*, januari 1929.
25. Dagboekaantekening van 20.11.1923, zie *Verzamelde Werken*, deel 14, 1970, blz. 94. Sagawa is Michiko's familienaam in het verhaal *Nampō no hi* (Het zuiderlicht); Yata Rokurō figureert in ditzelfde verhaal als de minnaar waarmee Hatsuyo-Michiko zou samenwonen (vgl. ook ‘de man’ in *Het muskietennet*).
26. In de *Bungei shunjū* van augustus 1926.
27. Y. Kawabata, *Träume im Kristall* (Erzählungen aus dem Japanischen und mit einem Nachwort von Siegfried Schaarschmidt), Bibl. Suhrkamp deel 383, 1974, blz. 161, 162.
28. Laatstelijk in deel 1 (122 ‘handpalmverhalen’) van de posthuum verschijnende, ditmaal hopelijk komplete *Verzamelde Werken*, 1981.

29. Het eerste verhaal, dat hij na de toekenning van de Nobelprijs schreef, was het ‘handpalmverhaal’ *Kami wa nagaku* (tijdschrift *Shinchō*, april 1970).
30. Nawoord in de bundel *Issō ikka*, 1948, blz. 198.
31. Titels als *Issō ikka* (lett.: *Eén grasje, één bloem*) of (later) *Issō isshiki* (lett.: *Eén grasje, één kleur*) en *Rakka ryūsui* (lett.: *Vallende bloesems, stromend water*) zijn bij Kawabata altijd wat raadselachtig en laten meerdere verklaringsmogelijkheden open. In het geval van *Issō ikka* zou ik de verklaring willen wagen, dat zulke zeer korte verhalen als het ware langs de kant van de levensweg staan en daar, als grasjes en bloemen, in het voorbijgaan werden geplukt.
32. Nawoord (3) in deel 11 (1950) van de *Verzamelde Werken.*
33. In het tijdschrift *Fūkei*, februari 1968, blz. 16, 17.

Kawabata Yasunari
De danseres van Izoe

Op het weggetje, dat omhoog in de richting van de pas kronkelde, sloeg een regenbui me tegemoet. Hij kwam van de voet van de berg en legde een witte waas over de cederbossen. Ik was 19 jaar en reisde alleen over het Izoe schiereiland. Ik had het soort kleren aan, dat studenten gewoonlijk dragen: een zwarte kimono, hoge houten sandalen, een schoolpet en een boekentas over . mijn schouders. Ik had drie dagen doorgebracht bij warme bronnen, ergens in het centrum van het schiereiland. Nu, op de vierde dag sinds mijn vertrek uit Tokio, klom ik omhoog naar de Amagi pas, in zuidelijke richting van Izoe. Op zich was het herfstlandschap heel aangenaam - bergen, die achter elkaar oprezen, uitgestrekte wouden, diepe dalen -, maar ik was minder door dit tafereel opgewonden dan door onbestemde gevoelens van hoop. Er begonnen dikke regendruppels te vallen. Ik holde omhoog, over het weggetje dat nu steil en kronkelig werd. Waar de pas begon kwam ik bij een theehuis. Ik bleef staan in de deurpost. Het was bijna te mooi om waar te zijn: de dansers waren binnen.

Het danseresje draaide het kussen, waar ze op gezeten had, om en schoof het beleefd in mijn richting. ‘Ja,’ mompelde ik stompzinnig en ging zitten. Ik was verbaasd, buiten adem en kon op dat moment geen woorden bedenken, die op hun plaats waren. Ze zat vlak bij me. We keken elkaar aan. Wat onhandig zocht ik naar tabak. Voor een van de vrouwen langs overhandigde ze me de asbak. Nog steeds zei ik niets.

Ze was misschien 16 jaar. Haar haar was volgens een oude mode, waarvoor ik nauwelijks een benaming weet, in wrongen opgestoken. Haar plechtige en ovale gezicht leek daaronder heel klein. Maar toch pasten haar en gezicht heel goed bij elkaar, zo'n beetje als in de afbeeldingen van schoonheden van vroeger met hun overdreven krullende lokken. Bij haar waren twee andere jonge vrouwen en een man van vier- of vijfentwintig jaar. Een streng-kijkende vrouw van een jaar of veertig had de leiding in de groep.

Tevoren had ik het danseresje twee keer gezien. De eerste keer kwam ik haar met de twee vrouwen op een lange brug tegen, halverwege het eiland, in zuidelijke richting. Ze droeg een grote trommel. Ik keek om, keek nog een keertje om en feliciteerde mezelf ermee, dat ik eindelijk de smaak van het reizen te pakken had. Toen, in de derde nacht dat ik in de herberg verbleef, zag ik haar dansen. Ze danste bij de toegangsdeur, nog net in de herberg. Als betoverd zat ik op de trap. En vanavond, hier op de brug, had ik tegen mezelf gezegd, dat ik morgen de Yugano pas over zou trekken en dat ik ze dan zeker ergens op dat traject van 25 kilometer zou ontmoeten. Die hoop dreef me haastig de bergweg op. Ik was behoorlijk van mijn stuk.

Een paar minuten later bracht de oude vrouw, die het theehuis beheerde, me naar een andere kamer. Blijkbaar werd deze niet veel gebruikt. Hij gaf uitzicht op een vallei, die zó diep was dat je het diepste punt ervan niet kon zien. Mijn tanden klapperden en overal op mijn armen had ik kippevel. Toen de oude vrouw met thee terugkwam, zei ik haar, dat ik het een beetje koud had. ‘Maar u bent dan ook doorweekt. Kom hier binnen en droog u.’ Ze bracht me naar de zitkamer.

De hitte van de open haard sloeg me tegemoet, toen ze de deur opendeed. Ik ging naar binnen en nam plaats bij het vuur. Stoom sloeg uit mijn kimono; het vuur was zo heet, dat mijn hoofd er pijn van begon te doen.

De oude vrouw ging de kamer uit om met de dansers te praten. ‘Zo, zo, dat is dus het meisje waar u zoëven bijzat. Zo groot al. Waarom zeg ik dat eigenlijk, ze is al bijna een volwassen vrouw. Leuk is dat. En ze ziet er heel aardig uit, dat ook nog. Meisjes worden snel volwassen, hè?'

Het was misschien een uur later, toen ik hoorde dat zij zich klaarmaakten om weg te gaan. Mijn hart bonsde - een beklemd gevoel - en toch kon ik de moed niet opbrengen om op te staan en met hen mee te gaan. Piekerend bleef ik bij het vuur. Uiteindelijk waren het vrouwen, zelfs al waren ze eraan gewend om te lopen, dan kon het me nog geen moeite kosten om hen in te halen. Al had ik één of twee kilometer achterstand. Mijn gedachten dansten weg, achter hen aan; het leek alsof hun vertrek daar toestemming voor gegeven had.

'Waar zullen zij vannacht blijven?' vroeg ik de vrouw bij haar terugkeer.

'Dat soort mensen... Hoe kun je dat nou zeggen, waar die zullen blijven? Als ze iemand vinden, die hen betaalt, dan zal dat daar zijn. Denkt u nou echt dat ze dat van tevoren weten?'

Haar onomwonden minachting prikkelde me. Als ze gelijk heeft - zo zei ik bij mezelf - dan zal het danseresje vannacht in mijn kamer blijven.

De regen bedaarde en ging over in zachte drupjes; de lucht aan de andere kant van de pas klaarde op. Ik voelde dat ik niet langer kon wachten, ook al verzekerde de vrouw me, dat de zon over tien minuten tevoorschijn zou komen.

'Tjonge, tjonge.' De vrouw rende de weg op, achter me aan. 'Dit gaat te ver, dit kan ik niet nemen.' Ze greep zich vast aan mijn boekentas, hield me tegen en probeerde me het geld terug te geven, dat ik haar betaald had. Omdat ik weigerde strompelde ze achter me aan. Ze drong erop aan, dat ze me op zijn minst tot aan de weg uitgeleide deed. 'Het gaatècht te ver. Ik heb niets voor u gedaan, maar ik zal het onthouden. Als u weer eens deze richting opkomt heb ik iets voor u. U komt toch nog eens hier? Ik zal het niet vergeten.'

Zoveel dankbaarheid voor een muntje van 50 yen was vrij ontroerend. Maar ik was erop gebrand om het danseresje in te halen en haar gehink achter me hield alleen maar op. Bij de tunnel gekomen wist ik haar uiteindelijk kwijt te raken.

II

Vanaf de ingang van de tunnel kronkelde de weg naar beneden. Omdat hij aan een kant met een witte schutting was afgezet, leek het net een lichtstreepje. Aan het uiteinde van dat puntige beeld bevonden zich de danseres en haar metgezellen. Nog een kilometer en ik zou ze ingehaald hebben.

Omdat het me nauwelijks gepast leek me plotseling aan hun tempo aan te passen, liep ik de vrouw zogenaamd onverschillig voorbij. De man, die een meter of tien voor hen uit liep, draaide zich om, toen hij me hoorde aankomen. ‘Jij kan ook lopen, zeg ... Fijn, hè, dat de regen opgehouden is.’

Hiermee stak hij me een hart onder de riem en aan zijn zijde liep ik door. Hij begon me vragen te stellen. De vrouwen zagen, dat we een gesprek begonnen waren en kwamen achter ons aan lopen. De man droeg een grote gevlochten koffer, die op zijn rug bevestigd was. De oudere vrouw had een jong hondje in haar armen, de twee jongere vrouwen droegen pakjes en het meisje haar trommel met standaard. De oudere vrouw mengde zich nu in het gesprek.

‘Hij is een schooljongen,’ fluisterde één van de jonge vrouwen tot het danseresje. Ik keek om en zag haar giechelen.

‘Ja, dat weet ik ook wel,’ antwoordde het meisje. ‘Er komen vaak studenten naar dit eiland.’

De man vertelde me, dat ze uit Oshima kwamen, van de Ieu eilanden. In de lente waren ze vertrokken om over het schiereiland te zwerven, maar nu werd het kouder en ze hadden geen winterkleren bij zich. Na een dag of tien in Shimoda in het zuiden zouden ze naar hun eilanden terugzeilen. Ik keek nog eens naar die weelderige haarwrongen, naar het kleine persoontje, dat alleen maar romantischer werd, omdat ze van Oshima kwam. Ik stelde hen vragen over de eilanden.

‘Weet je dat er studenten naar Oshima komen om te zwemmen,’ vertelde het meisje aan de jonge vrouw naast haar.

‘Dat zal dan wel 's zomers zijn.’ Ik keek achterom.

Dat bracht haar in verwarring. ‘Ook in de winter,’ antwoordde ze met een bijna onhoorbaar stemmetje.

‘Ook 's winters?’

Ze keek naar de andere vrouw en lachte een beetje onzeker. ‘Zwemmen ze daar zelfs in de winter?’ vroeg ik opnieuw.

Ze bloosde en knikte onopvallend met een serieuze uitdrukking op haar gezicht.

‘Het kind is gek,’ lachte de oudere vrouw.

Vanaf een kilometer of tien boven Yugano volgde de weg een rivier. Zodra we ná de pas gingen afdalen, begonnen de bergen er zuidelijk uit te zien. De man en ik werden dikke vrienden. Toen de rieten daken van Yugano, daar in de diepte, in zicht kwamen, kondigde ik de man aan, dat ik graag met hen naar Shimoda zou gaan. Hij leek dat leuk te vinden.

Voor een vervallen oude herberg keek de oudere vrouw me aarzelend aan. Ze vroeg zich blijkbaar af of ik haar daar zou verlaten.

‘Maar deze mijnheer zou graag met ons meegaan,’ zei de man. ‘Oh, nou ja...,’ antwoordde ze eenvoudig en warm. ‘Een gezel langs de straat, in het leven een kameraad, zegt men. Ik neem aan, dat zelfs arme figuren als wij een tocht kunnen verlevendigen. Kom maar binnen... We gaan een kop thee drinken en een beetje uitrusten.’

We gingen naar de tweede verdieping en legden onze bagage neer. De strooien mat en de deuren waren versleten en vies. Het danseresje bracht thee, die ze beneden gehaald had. Toen ze bij mij kwam, rinkelde het kopje in het schoteltje. Met een ruk zette ze het neer en poogde zó haar gezicht te redden. Het enige effect was, dat ze de thee vermorste. Op zo'n grote verwarring was ik nauwelijks voorbereid.

‘Och, och. Het kind is op een gevaarlijke leeftijd gekomen,’ zei de oudere vrouw, terwijl ze haar wenkbrauwen optrok en een lap over de thee gooide. Ingespannen veegde het kind het spul op. Op een of andere manier voelde ik me onaangenaam geprikkeld door die opmerking. Ik bespeurde, dat de opwinding, die de oude vrouw in het theehuis had opgewekt, sterkere vormen begon aan te nemen.

Ongeveer een uur later nam de man me naar een andere herberg mee. Tot dat moment had ik gedacht, dat ik bij hen zou blijven. Over rotsen en stenen trappen klommen we zo'n honderd meter naar beneden, van de weg af. Er was daar een openbare warme bron in de rivierbedding en vlak daarachter begon een brug, die naar de trein van de herberg leidde.

Samen namen we een bad. Hj vertelde me dat hij 23 jaar was en dat zijn vrouw twee miskramen gehad had. Hij maakte niet de indruk dom te zijn. Ik nam aan, dat hij zomaar meegewandeld was, misschien wel om net als ik in de buurt van de danseres te zijn.

Scène uit een Noh-spel

Bij zonsondergang kwam een zware regenbui opzetten. Het berglandschap verloor zijn diepte en werd twee-dimensionaal; de rivier werd geler en met de minuut modderiger. Ik was ervan overtuigd, dat de dansers er in een nacht als deze niet op uit zouden trekken; toch kon ik niet rustig blijven zitten. Twee, drie keer ging ik naar het bad en keerde rusteloos terug naar mijn kamer.

Toen hoorde ik, ver daar in de regen, het langzame slaan van een trommel. Ik rukte de luiken met zo'n geweld open, dat ik ze uit hun sponningen leek te trekken en leunde uit het raam. De trommelslagen leken dichterbij te komen. De regen, voortgedreven door een krachtige wind, zweepte me in het gezicht. Ik sloot mijn ogen en probeerde me te concentreren op het getrommel; waar zou het vandaan komen, zou het deze richting opkomen? Meteen daarop hoorde ik een samisen en af en toe een vrouwenstem, die iemand riep; een luide lachuitbarsting. De dansers waren op een feestje uitgenodigd in het restaurant, dat tegenover hun herberg stond. Tenminste, zo leek het. Ik kon twee of drie vrouwen- en drie of vier mannenstemmen onderscheiden. Ze zullen daar wel snel klaar zijn, zo zei ik bij mezelf en dan zullen ze hierheen komen. Het leek alsof het feestje de grens van onschuld en vrolijkheid overschreed en baldadig werd. Als een zweepslag sneed een schrille vrouwenstem door de duisternis. Stokstijf stond ik daar, staarde door de open luiken en werd alsmaar ongeduriger. Bij iedere trommelslag slaakte ik een zucht van verlichting. ‘Hèè, ze is er nog ... nog steeds en slaat nog altijd de trommel.’ De stilte leek ondragelijk, iedere keer dat de trom verstomde. Alsof ik onderging in de voortzwiepende regen.

Een tijdje was er het verward geluid van voeten, die stampten. Speelden ze krijgertje, dansten ze? Daarna doodse stilte. Ik tuurde in de duisternis. Wat zou ze doen, wie zou er het resterend deel van de nacht bij haar zijn?

Ik sloot de luiken en ging met een pijnlijk en beklemd gevoel naar bed. Opnieuw ging ik naar het bad en spetterde heftig in het rond. De regen hield op, de maan kwam tevoorschijn; de herfstlucht was door de regen schoongeveegd en schitterde als een kristal in de verte. Even dacht ik eraan om op mijn blote voeten weg te rennen om naar haar te kijken. Het was na tweeën.

III

De volgende dag om 9 uur kwam de man naar mijn herberg. Ik was net opgestaan en nodigde hem uit om een bad met me te nemen. Onder het badhuis stroomde de rivier in de herfstzon van Zuid Izoe. Hij stond hoog door de regen. De pijnlijke angst van afgelopen nacht leek niet langer echt. Ik wilde zelfs precies weten wat er gebeurd was.

‘Dat was ook een levendig feestje dat jullie afgelopen nacht hadden.’

‘Kon je ons horen?’

‘Nou, en of.’

‘Mensen van hier. Ze maken een boel herrie, maar daar is dan ook zo'n beetje alles mee gezegd.’

Hij beschouwde de gebeurtenis blijkbaar als een routinekwestie en ik zei er maar niets meer over.

‘Kijk, daar aan de andere kant van de rivier. Ze zijn gekomen om een bad te nemen. Ik zweer je dat ze ons gezien hebben. Zie ze eens lachen.’ Hij wees naar het openbare bad, waar zich zes of zeven personen in het stoom aftekenden.

Een klein figuurtje maakte zich daaruit los en rende het zonlicht in. Een tijdje stond ze op de rand van de verhoging en riep ons iets toe, de armen omhoog alsof ze een duik in de rivier zou nemen. Het was het danseresje. Ik keek naar haar, de jonge benen, het gebeeldhouwde witte lichaam. Plots leek het alsof een plens koud water over mijn hart stroomde. Ik lachte, gelukkig. Ze was een kind, niets anders dan een kind; een kind, dat naakt in de zon kon rennen en dat daar uitzinnig van vreugde kon staan, omdat ze een vriend gezien had. Ik bleef lachen, een zachte vrolijke lach. Alsof mijn hoofd gereinigd was van een stofnest. Ik lachte en lachte. Het kwam door het overdadige haar, dat ze er ouder uitgezien had en ook wel, omdat ze als een meisje van 15 of 16 gekleed ging. Ik had wel een uitzonderlijke fout gemaakt.

We waren al terug in mijn kamer, toen de oudste van de twee jonge vrouwen de tuin inkwam om de bloemen te bekijken. Het danseresje volgde haar tot halverwege de brug. De oude vrouw kwam nors uit het bad. De danseres haalde haar schouders op en rende terug. Ze lachte alsof ze wilde beduiden, dat ze op haar donder kreeg als ze verder ging. De oudere vrouw liep tot de brug.

‘Kom hierheen,’ riep ze me toe.

‘Kom hierheen,’ echode de jongere vrouw. Beiden keerden naar hun herberg terug.

De man bleef tot 's avonds in mijn kamer.

Ik was die avond aan het schaken met een rondreizende vertegenwoordiger, toen ik de trommel in de tuin hoorde. Ik stond op om naar de veranda te lopen.

‘Wat dacht je van nog een spelletje,’ vroeg de vertegenwoordiger. ‘Laten we er nog een spelen.’ Ik lachte ontwijkend; na een tijdje gaf hij het op en ging de kamer uit.

Vlak daarna kwamen de jonge vrouw en de man binnen.

‘Moeten jullie vannacht nergens anders heen?’ vroeg ik.

‘We zouden geen klanten kunnen vinden, ook al zouden we het proberen.’

Ze bleven tot na twaalven; we damden wat.

Toen ze weggegaan waren voelde ik me helder en vief. Ik wist dat ik niet in slaap zou kunnen komen en riep de vertegenwoordiger vanuit de hal naar binnen.

‘Prima, prima.’ Hij haastte zich, klaar voor de strijd.

‘Vannacht zullen we eens een potje spelen, dat heel de nacht duurt. We spelen de hele nacht.’ Ik voelde me onoverwinnelijk. De volgende dag om acht uur zouden we Yugano verlaten. Ik stouwde mijn schoolmuts in mijn boekentas, zette een jachtpet op, die ik in een winkeltje vlakbij het openbare bad gekocht had, en liep in de richting van de herberg aan de hoofdweg. Vol goede moed liep ik de trap op; de luiken op de tweede verdieping waren geopend... In de gang bleef ik stokstijf staan. Ze lagen nog in bed.

Het dansmeisje lag bijna tegen mijn voeten aan, naast de jongste van de twee vrouwen. Ze bloosde diep, trilde heel even en drukte haar handen tegen haar gezicht. Er waren nog sporen te zien van de make-up van de vorige avond, van lippenstift en dotten rouge aan de uiteindes van haar ogen. Een door en door aanlokkelijk persoontje. Ik voelde iets heerlijks en gelukkigs opborrelen, terwijl ik zo naar haar keek. Opeens - ze verborg nog altijd haar gezicht - woelde ze zich op haar andere zij, schoot het bed uit en maakte een diepe buiging voor me in de gang. Verloren stond ik er bij en vroeg me af wat te doen.

De man en de oudste van de twee jonge vrouwen sliepen bij elkaar. Ze zouden wel getrouwd zijn ... daar had ik nog niet aan gedacht.

‘U zult ons moeten vergeven,’ zei de oudere vrouw rechtop in bed. ‘We waren van plan om vandaag weg te trekken, maar blijkbaar is er vanavond een feestje en we dachten, dat we maar eens moesten kijken wat daar gedaan kon worden. Als u echt moet vertrekken, dan kunt u ons misschien in Shimoda ontmoeten. We verblijven altijd in de Koshuya herberg ... zonder moeite zult u die kunnen vinden.’

Ik voelde me verlaten.

‘Misschien kan je wel tot morgen wachten,’ opperde de man.

‘Zij zegt, dat we vandaag nog moeten blijven ... maar het is fijn als er iemand bij is om onderweg mee te praten. Laten we morgen gezamenlijk gaan.’

‘Uitstekend idee,’ stemde de vrouw in. Het doet schandalig aan ... nu we u hebben leren kennen ... en morgen vertrekken we, wat er ook gebeurt. Overmorgen zal het 49 dagen geleden zijn, dat de baby stierf. We zijn alsmaar van plan geweest om in Shimoda een dienst op te dragen om te tonen, dat we het ons in ieder geval herinneren. We hebben ons gehaast om daar op tijd te zijn. Het zou echt erg vriendelijk van u zijn ... ik kan niet anders dan denken, dat er voor dit alles een reden is, ik bedoel, dat we op deze manier vrienden zijn geworden.’

Ik stemde ermee in om nog een dag te wachten en liep naar mijn herberg terug. Terwijl ik erop wachtte, dat zij zich aankleedden, zat ik in het vieze kantoortje en sprak met de manager van de herberg. Al spoedig kwam de man aanzetten en we wandelden naar een leuke brug, niet ver van het stadje. Hij leunde tegen de reling en vertelde over zichzelf. Hij had lange tijd behoord tot een theatergezelschap in Tokio. Ook nu acteerde hij soms nog in stukken op Oshima. Bij feestjes langs de weg kon hij desgewenst acteurs nadoen. Het vreemde uitsteeksel met de vorm van een been in een van de bundels was een toneelzwaard, legde hij me uit, en de rieten koffer bevatte zowel spullen van huishoudelijke aard als kostuums. ‘Ik heb een fout gemaakt en mezelf in de ondergang gestort. Mijn broer heeft de zorg voor de familie in Kofu op zich genomen en ik ben daar echt niet van veel nut.’

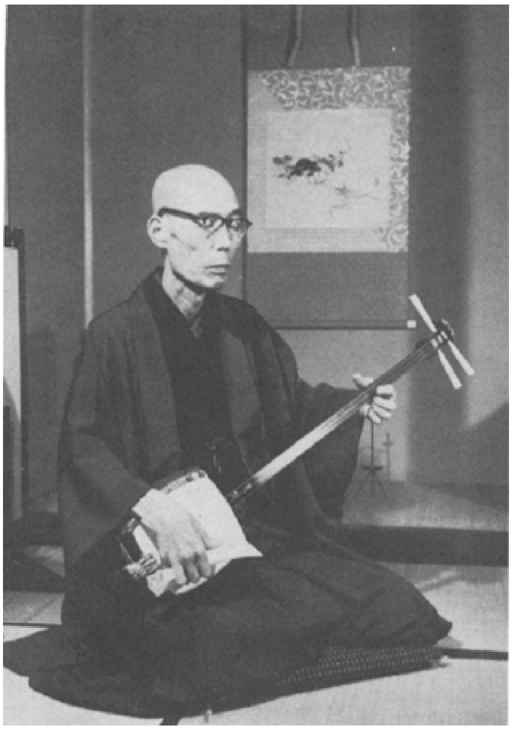
‘Ik dacht dat je van de herberg in Nagaoka kwam.’

‘Jammer genoeg niet. Mijn vrouw wel, de oudste van de twee vrouwen. Ze is een jaar jonger dan jij. Deze zomer heeft ze haar tweede kind onderweg verloren. Het leefde maar een week en zij is nog niet helemaal hersteld. De oude vrouw is haar moeder en het meisje is mijn zuster.’

‘Je zei dat je een zusje van 13 had.’

‘Dat is die. Ik heb op mogelijkheden gezonnen om haar uit deze business te houden, maar om allerlei redenen was dat niet te voorkomen.’

Hij zei, dat zijn naam Eikichi was, die van zijn vrouw Chiyoko en dat de danseres, zijn zusje, Kaoru heette. Het andere meisje, Yuriko, was een soort hulpje. Ze was 16 en de enige onder hen, die ook werkelijk uit Oshima kwam. Eikichi werd erg sentimenteel. Hij staarde naar beneden, de rivier in; een tijdje dacht ik dat hij op punt stond in tranen uit te barsten.



Shamisen speler

IV

Op de terugtocht zagen we het danseresje aan de kant van de weg een hondje knuffelen. Ze had haar make-up weggewassen. ‘Kom mee naar de herberg,’ riep ik toen we langskwamen.

‘Dat kan ik eigenlijk niet doen.’

‘Neem je broer dan mee.’

‘Goed idee, ik ben er zo.’

Eventjes daarna verscheen Eikichi.

‘Waar zijn de anderen?’

‘Ze konden niet bij moeder wegkomen.’

Stommelend kwamen ze alle drie over de brug, de trappen op. Wij zaten te dammen. Na uitvoerige buigingen wachtten ze aarzelend in de gang. Chiyoko kwam als eerste binnen. Vrolijk riep ze de anderen toe: ‘Kom nou alsjeblieft. In *mijn* kamer moet je niet op ceremonieel aandringen.’

Een uur of zo later gingen ze allen naar beneden om een bad te nemen. Ze drongen erop aan, dat ik meekwam. Maar de gedachte aan een bad met drie jonge vrouwen vond ik enigszins overdonderend en ik zei, dat ik er later wel in zou gaan. Vlak daarna kwam het danseresje opnieuw de trap op.

‘Chiyoko zegt, dat ze je rug zal wassen als je nu naar beneden komt.’

In plaats daarvan bleef ze bij me en samen damden we. Ze was er verbazingwekkend goed in. Ik kan het beter dan de meesten en had nauwelijks moeite met Eikichi en de anderen, maar zij versloeg me bijna. Het was een opluchting, dat ik niet opzettelijk slecht hoefde te spelen. In het begin was ze een toonbeeld van fatsoen, zat kaarsrecht en strekte alleen haar hand om een zet te doen; spoedig vergat ze zichzelf en leunde gespannen over het bord. Haar haar, zo weelderig dat het onecht leek, beroerde bijna mijn borst. Opeens werd ze vuurrood.

‘Vergeef me, ik zal hiervoor op mijn kop krijgen.’ Ze schreeuwde het uit, rende naar buiten en liet het spelletje onafgemaakt staan. De oudere vrouw stond aan de overkant van de rivier aan de rand van het bad. Chiyoko en Yuriko krabbelden er tegelijkertijd uit, gingen de trappen af en verdwenen over de brug zonder er aan te denken om afscheid te nemen.

Opnieuw bracht Eikichi de dag in mijn herberg door, hoewel de vrouw van de manager - zo'n zorgzaam vrouwspersoon - me duidelijk had gemaakt, dat het zonde van het goede voedsel was om dergelijke mensen voor het eten uit te nodigen.

Toen ik 's avonds naar de herberg bij de hoofdweg liep, oefende het danseresje op de samisen. Ze zag me en legde hem neer. Maar op bevel van de oudere vrouw pakte ze hem weer op.

Eikichi droeg blijkbaar wat voor op de tweede verdieping van het restaurant aan de andere kant van de straat. We konden zien dat daar een feestje aan de gang was.

‘Wat is dat in vredesnaam?’

‘Dat? Hij leest een noh-spel.’

‘Vreemd om zoiets te doen.’

‘Hij heeft net zoveel spullen als in een snuisterijenwinkeltje. Je weet nooit wat het volgende is, dat hij zal doen.’

Het meisje vroeg me verlegen of ik haar een stuk uit een verhalenbundel wilde voorlezen. Blij en met een bepaalde verwachting in mijn achterhoofd pakte ik het boek op. Toen ik begon te lezen, raakte haar hoofd bijna mijn schouder. Ze keek me met een serieuze en opmerkzame blik aan, haar ogen helder en dof tegelijk. Haar grote, bijna zwarte ogen waren verreweg het mooiste aan haar. De lijn van haar zware oogleden was onbeschrijflijk gracieus. En haar lach ... als de lach van een bloem. Een bloemenlach, die uitdrukking lijkt niet gezocht nu ik aan haar denk.

Ik was nog maar een paar minuten aan het lezen, toen het hulpje van het restaurant aan de overkant haar kwam halen. ‘Ik ben zo terug,’ zei ze en streek haar kleren in de plooi. ‘Niet weggaan, ik wil de rest nog horen.’

Ze knielde in de gang om formeel afscheid te nemen.

We konden het meisje zo goed zien, dat het leek alsof ze in de kamer naast ons was. Ze knielde naast de trommel, haar rug naar ons toe. Het langzame ritme vervulde me van een zuiver soort opwinding.

‘Een feestje krijgt altijd vaart als de trommel begint,’ zei de vrouw.

Even daarna staken Chiyoko en Yuriko naar het restaurant over; ongeveer een uur daarna kwamen ze alle vier terug.

‘Dat is alles wat ze ons gegeven hebben.’ Het danseresje liet nonchalant vijftig sen uit haar gebalde vuist in de hand van de oudere vrouw vallen. Ik las verder in het verhaal; zij spraken over de baby, die gestorven was.

Ik voelde me niet door nieuwsgierigheid tot hen aangetrokken; evenmin had ik minzame gevoelens. Ik was me er echt niet langer van bewust, dat ze tot een lagere klasse behoorden, tot die van de reizende artiesten. Het leek alsof ze dat gemerkt hadden en er ontroerd door waren. Weldra beslisten ze, dat ik hen in Oshima op moest zoeken.

‘We kunnen hem in het huis van de oude man onderbrengen.’ Ze bereidden alles voor. ‘Dat moet groot genoeg zijn en als we de oude man weghalen, dan zal het zolang hij blijft rustig genoeg zijn om te studeren.’

‘We hebben twee huisjes en dat op de berg kunnen we aan jou geven.’

Ook werd beslist, dat ik met een toneelstuk moest helpen, dat ze met Nieuwjaar in Oshima zouden vertonen.

Ik begon te merken, dat het leven van rondreizende artiesten niet zo afstotend was, als ik me had voorgesteld. Integendeel, het was gemakkelijk, ontspannen en had een aura van weiden en bergen. Dat ook al omdat deze groep door nauwe familiebanden bijeen werd gehouden. Alleen Yuriko, het dienstmeisje, leek zich niet op haar gemak te voelen. Maar misschien was ze ook wel op een verlegen leeftijd.

Het was na middernacht, toen ik de herberg verliet. De meisjes deden me uitgeleide tot de deur en het danseresje hield mijn sandalen zó vast, dat ik er zonder wringen in kon stappen. Ze boog zich naar buiten en staarde naar de heldere lucht omhoog. ‘Ah, de maan schijnt. Morgen zullen we in Shimoda zijn. Ik ben gek op Shimoda. We zullen gebeden voor de baby zeggen en moeder zal de kam kopen, die ze me beloofd heeft. Daarna kunnen we van alles en nog wat doen. Zal je me mee naar de film nemen?’

Blijkbaar was er iets, dat van Shimoda een thuis onderweg had gemaakt voor artiesten, die door de streken van Izoe en de warme bronnen van Sagami zwierven.

V

De bagage was net zo verdeeld als op de dag, dat we over de Amagi pas kwamen. Het jonge hondje rustte met zijn voorpoten op de armen van de vrouw, onverschillig als een ervaren reiziger. Na Yagano gingen we opnieuw de bergen in. Over de zee keken we naar de ochtendzon, die onze vallei verwarmde. Aan de monding van de rivier tekende zich een strand af, wijds en wit.

‘Dat is Oshima.’

‘Zo groot! Je komt echt mee, hè,’ zei het danseresje.

Om de een of andere reden was de zee, waar de zon overheen gloorde, versluierd in een lente-achtige mist. Maar misschien leek dat ook alleen maar zo door de helderheid van de herfstlucht. Het was nog zo'n 15 kilometer naar Shimoda. Een tijdlang werd de zee door de bergen afgeschermd. Chiyoko humde een lied, langzaam, slepend. De weg splitste zich. De ene ging over een korte, maar steile helling en was zo'n twee kilometer korter dan de andere. Of ik de korte, steile of de lange, gemakkelijke weg wilde? Ik koos voor de kortste weg.

De weg slingerde door een bos en werd zo steil dat het bestijgen ervan als klimmen tegen een muur was, handje voor handje. Er lagen dode bladeren over, die de weg met een glad laagje bedekten. Mijn ademhaling werd pijnlijker en ik onderging een soort perverse roekeloosheid; sneller en sneller zette ik door, met mijn vuist drukte ik bij iedere stap mijn knie naar beneden. De anderen raakten achterop en weldra kon ik door de bomen alleen nog hun stemmen horen; maar het danseresje kwam achter me aan, haar rok opgeschort en met kleine stapjes. Ze bleef voortdurend een paar meter achter me en zorgde ervoor dat die afstand groter noch kleiner werd. Af en toe zei ik wat tegen haar; dan bleef ze staan en gaf me antwoord met een kort glimlachje, waaruit schrik bleek. Wanneer zij sprak ging ik stil staan in de hoop, dat ze naast me zou komen. Maar iedere keer wachtte ze tot ik verder ging en volgde op dezelfde afstand van twee passen. De weg werd alsmaar steiler en bochtiger. Sneller zette ik door en ernstig en gespannen klom zij twee passen verder achter me aan. De bergen waren stil. Het praten van de anderen kon ik niet langer horen.

‘Waar leef je in Tokio?’

‘In een kosthuis. Ik leef niet echt in Tokio.’

‘Ik ben ook eens in Tokio geweest. Een keer, om te dansen, toen de kersebomen bloeiden. Maar ik was heel klein, hoor, en herinner me er niets van.’

‘Leven je ouders nog?’ vroeg ze dan weer, of: ‘Ben je al eens in Kofu geweest?’ Ze sprak van de films in Shimoda en van de dode baby.

We kwamen op het hoogste puntje. Ze legde haar trommel op een bank tussen het dode herfstafval en wiste haar gezicht met een zakdoek. Daarna besteedde ze aandacht aan haar voeten, maar veranderde van gedachten en boog zich om het stof van de zoom van mijn kimono te slaan. Ik stapte verbaasd achteruit en zij viel op één knie. Ze stond pas op, toen ze me diepgebogen voor en achter had afgeschuierd en deed haar rok naar beneden, die nog steeds voor het wandelen opgeschort was. Ik ademde hevig. Ze vroeg me te gaan zitten. Naast de bank vlogen een paar vogeltjes op. Toen ze weer neerkwamen ritselden de bladeren, zo stil was de wind. Met mijn vinger maakte ik een paar keer trommelbewegingen; panisch vlogen de vogeltjes omhoog.

'Ik heb dorst.'

'Zal ik eens kijken of ik water voor je kan vinden?' Enkele minuten later keerde ze met lege handen van tussen de gelige bomen terug.

'Wat doe je zoal in Oshima?'

Ze noemde de namen van twee of drie meisjes - wat me niets zei - en riep keuvelend een stroom herinneringen op. Blijkbaar sprak ze niet over Oshima, maar over Kofu en het gymnasium, waar ze de eerste twee klassen doorlopen had. De herinneringen aan haar vrienden kwamen naar boven en ongedwongen sprak ze daarover. Ongeveer tien minuten later daagden de twee jonge vrouwen en Eikichi op; de oudere vrouw kwam nog eens tien minuten na hen. Bewust bleef ik achter op de weg naar beneden en sprak ik met Eikichi; maar na zo'n tweehonderd meter kwam het danseresje terug rennen, naar ons toe. 'Er is een bron beneden. Ze wachten op jullie om te drinken.'

Ik rende met haar omlaag. Uit de rotsen in de schaduw borrelde schoon en helder water. De vrouwen stonden er omheen. 'Drink wat, we hebben op jullie gewacht. We dachten, dat jullie niet zouden willen drinken als wij er in geroerd hadden.' De vormde mijn handen tot een kommetje en dronk. Het duurde lang voor de vrouwen verder gingen. Ze maakten hun zakdoeken nat en wasten zich het zweet van het voorhoofd.

Aan de voet van de berg kwamen we op de hoofdweg naar Shimoda uit. Langs de weg brandden de vuren van houtskoolmakers; op sommige plaatsen stegen hieruit rookpluimen op. We hielden stil en rustten uit op een stapel hout. Meteen zachtrode kam begon het danseresje de warrige vacht van het hondje te borstelen.

'Je breekt de tanden,' waarschuwde de oudere vrouw.

'Geeft niks. Ik krijg een nieuwe in Shimoda.' Het was de kam, die ze in haar haar droeg. In Yugano had ik al besloten erom te vragen als we in Shimoda waren. Te zien dat zij de hond ermee kamde maakte me enigszins van streek.

'Het enige dat hij zou moeten doen is zorgen voor een gouden tand. Dan zou het niet opvallen,' hoorde ik opeens de stem van het danseresje zeggen. Ik keek om.

Het was duidelijk. Ze spraken over mijn afgebroken tand. Chiyoko moest dit naar voren hebben gebracht en het danseresje suggereerde een gouden tand voor me. Het gesprek bedaarde een poosje.

'Hij is aardig, hè.' Opnieuw de stem van het meisje.

'Het lijkt er wel op.'

'Hij is ècht aardig. Ik zou graag zo'n aardig persoon om me heen hebben.' Ze sprak op een joviale manier. Een jeugdige en eerlijke wijze om precies te zeggen wat in haar opkwam. Daardoor ook kon ik dat rondborstige woord 'aardig' met mezelf in verband brengen. Ik keek nog eens op naar de bergen, die zo helder waren dat mijn ogen er een beetje pijn van gingen doen. Op mijn negentiende was ik over mezelf als over een mensenhater gaan denken, een eenzame mislukkeling. De depressie, die ik onder die gedachte had doorgemaakt, was de aanleiding geweest voor mijn tocht over Izoe. En nu kon ik mezelf zien als een 'aardige persoon' in alle betekenissen van het woord. Ik weet niet hoe ik zou moeten beschrijven wat dat voor me betekent. De bergen werden helderder; we naderden Shimoda en de zee.

Nu en dan konden we aan de rand van een dorp een plakkaat zien: ‘Zwervende artiesten niet gewenst.’

De Koshuya was een goedkope herberg in het noordelijkste puntje van Shimoda. Achter de anderen liep ik omhoog naar een kamertje, dat op een vliering leek en op de tweede verdieping lag. Er was geen plafond en het dak liep zo schuin, dat je bij het raam dat uitzicht op de straat gaf, niet comfortabel rechtop kon zitten.

‘Zijn je schouders niet stijf?’ De oudere vrouw maakte zich zorgen over het meisje. ‘Schrijnen je handen niet?’

Met bevallige bewegingen ging het meisje door met het slaan van de trom. ‘Ze doen geen pijn. Ik wil geen toestanden. Ze doen helemaal geen pijn.’

‘Goed dan, ik maakte me ongerust.’

Ik tilde de trom op. ‘Zwaar?’

‘Zwaarder dan je zou denken,’ lachte ze. ‘Zwaarder dan dat pak van jou.’

Ze wisselden begroetingen met andere gasten. Het hotel was vol marskramers en reizende artiesten. Shimoda leek een zwerversnest. Het danseresje deelde aan de kinderen in de herberg muntjes uit. Ze dartelden in en uit. Toen ik me klaar maakte om weg te gaan rende ze me achterna. In de deurpost hield ze mijn sandalen klaar.

‘Je neemt me mee naar de bioscoop, hè,’ fluisterde ze bijna binnensmonds.

Eikichi en ik werden een eindje begeleid door een louche uitziende man uit de Koshuya. We gingen naar een herberg, waarvan men zei dat de gewezen burgemeester er eigenaar van was. Samen namen we een bad en een lunch met verse zeevis. Bij zijn vertrek gaf ik hem wat geld. ‘Koop enkele bloemen voor de dienst van morgen.’ Ik had hem uitgelegd, dat ik met de ochtendboot naar Tokio terug moest gaan. Ik was - daar ging het eigenlijk om - platzak, maar had gezegd, dat ik weer naar school moest.

‘Nou ja, we zien je in ieder geval deze winter,’ had de oudere vrouw gezegd. ‘We zullen allemaal naar de boot komen om je te begroeten. Je moet ons dan wel laten weten wanneer je komt. Je blijft dan bij ons, we denken er niet over om je naar een hotel te laten gaan. Denk erom, we verwachten je en zullen allemaal bij de boot zijn.’

Toen de anderen de kamer uit waren vroeg ik Chiyoko en Yuriko om met me naar de film te gaan. Chiyoko lag bleek en moe en met haar handen tegen haar buik gedrukt. ‘Ik kan het niet opbrengen. Dank je. Ik ben eenvoudigweg niet tot zo'n wandeling in staat.’

Yuriko staarde naar de grond.

Het danseresje liep de trap af om met de kinderen van de herberg te spelen. Ze zag me nog niet naar beneden komen of rende weg om de oudere vrouw om toestemming te smeken om naar de film te mogen gaan. Met afwezige blik en gebogen hoofd kwam ze terug.

‘Ik zie er niets verkeerds in. Waarom kan ze niet alleen met hem meegaan,’ betoogde Eikichi. Ik begreep het ook niet goed, maar de vrouw was niet te vermurwen. Toen ik de herberg verliet, zat het danseresje buiten in de gang en streelde een hond. Ik kon het niet opbrengen om met haar te gaan praten. Zó ijzig en formeel was het gedrag weer. Ook zij had blijkbaar niet de kracht om op te kijken. Ik ging alleen naar de film. Onder een kleine spot las een vrouw de dialoog. Bijna direct ging ik weg, naar mijn herberg terug. Lange tijd zat ik daar en keek naar buiten, mijn ellebogen op de vensterbank. De stad was donker. In de verte meende ik een trommel te horen. Ik merkte dat ik zonder duidelijk aanwijsbare reden huilde.

IV

Terwijl ik de volgende ochtend om zeven uur aan mijn ontbijt zat, riep Eikichi vanaf de straat. Hij droeg, blijkbaar ter ere van mij, een plechtige kimono. De vrouwen waren niet bij hem. Opeens was ik eenzaam. ‘Ze wilden je allemaal uitzwaaien,’ luidde zijn verklaring, toen hij bij mij in de kamer was. ‘Maar we zijn vannacht zo lang opgebleven, dat ze niet uit bed konden komen. Ze verzochten me excuses te vragen en te zeggen, dat ze je deze winter verwachten.’

Een koude herfstwind blies door de stad. Onderweg naar het schip kocht hij fruit, tabak en ook nog een fles cognac, die men Kaoru noemt, voor me. ‘Omdat haar naam Kaoru is.’ Hij lachte. ‘Sinaasappels zijn voor aan boord niet goed, maar dadels kan je wel eten. Helpen tegen zeeziekte.’

‘Waarom zou ik je dit niet geven?’ Ik zette mijn jachtpet op zijn hoofd, trok mijn schoolmuts uit mijn bundel en probeerde er een paar plooien in glad te strijken. We lachten allebei.

We kwamen bij de pier en eventjes begon mijn hart sneller te kloppen: ik zag het danseresje aan de rand van het water zitten. Ze bewoog zich niet, terwijl we op haar afliepen en knikte slechts een stille groet. Op haar gezicht waren sporen van de make-up, die ik zo verlokkelijk vond; het tamelijk woeste rood aan de hoeken van haar ogen gaf iets fris, jeugdigs en waardigs. ‘Komen de anderen ook?’ vroeg Eikichi.

Ze schudde het hoofd.

‘Liggen ze nog in bed?’

Ze knikte.

Eikichi ging kaartjes kopen voor schip en lichter. Ik probeerde een gesprek aan te knopen, maar zij bleef naar het punt staren waar het kanaal de haven instroomde. Nu en dan knikte ze snel iets ter bevestiging en dat altijd voor ik uitgesproken was. De lichter stampte heftig. De danseres staarde, de lippen stijf opeen, voor zich uit. Op het moment dat ik de touwladder opstapte keek nog even om. Ik wilde goeiedag zeggen, maar knikte op mijn beurt ook alleen maar. De lichter vertrok. Eikichi wuifde met de jachtpet; toen de stad in de verte vervaagde, ging het meisje met iets wits zwaaien.

Ik leunde tegen de reling en staarde naar Oshima tot het zuidelijkste puntje van Izoe uit het zicht was. Het leek al lang geleden, dat ik van het danseresje afscheid had genomen. Ik ging naar binnen naar mijn hut. De zee was zo wild, dat zelfs blijven zitten moeilijk was. Een matroos kwam langs om metalen bakjes voor zeeziekten uit te delen. Met mijn boekentas als kussen lag ik daar, mijn hoofd helder en leeg. Ik was me niet langer van tijd bewust. Stilletjes weende ik; op het moment dat mijn wangen koud begonnen aan te voelen draaide ik mijn boekentas om. Naast me lag een jongetje, de zoon van een fabrikant uit Izoe, zoals hij me verduidelijkte. Hij was op weg naar Tokio om zich voor te bereiden op de toelatingsexamens voor de middelbare school. Mijn schoolmuts had zijn aandacht getrokken.

‘Is er iets?’ vroeg hij na een tijdje.

‘Nee, ik heb net van iemand afscheid genomen.’ Het leek me niet nodig om de waarheid te verbergen en ik voelde nauwelijks schaamte voor mijn tranen. Ik dacht aan niets. Het was alsof ik sluimerde in een gelaten soort voldoening. Ik merkte niet dat de avond viel, maar toen we Atami passeerden waren er lichten ontstoken. Ik was hongerig en een beetje koud. De jongen begon aan zijn lunch en ik at ervan alsof die van mij was. Daarna dekte ik mezelf met een stukje van zijn jas toe. Ik dreef in een schitterende leegheid en het leek vanzelfsprekend dat ik van zijn vriendelijkheid gebruik maakte. Alles verzonk in een harmonieuze inkapseling. De lichten gingen uit, in het ruim begon het sterker naar zee en vis te ruiken. In de duisternis, in de warmte van de jongen naast me, gaf ik me over aan mijn tranen. Het was alsof mijn hoofd in helder water veranderde en (het was een plezierig gevoel) wegstroomde. Spoedig zou er niets overblijven.

Vertaling uit het Engels

door Joeri Lamprei

Noriko de Vroomen en Henk Hoeks

Ooka Makoto en Tanikawa Shuntaroo
Over poëzie en literaire kritiek

Ooka Makoto en Tanikawa Shuntaroo zijn vooraanstaande dichters in de hedendaagse Japanse poëzie. Ook buiten Japan genieten zij bekendheid. Beiden hebben bijvoorbeeld deelgenomen aan Poetry International Rotterdam. Ze hebben alle twee een groot aantal publikaties op hun naam staan en werken beiden mee aan het literaire tijdschrift *Kai* (= Roeiriem). Ze zijn goede vrienden van elkaar.

De dichters publiceerden in 1977 samen een boek onder de titel *Fysiologie van de literaire kritiek.* Het boek telt drie hoofdstukken waarvan het eerste de neerslag is van een samenspraak over de wijze waarop ze met het schrijven van gedichten zijn begonnen, en over de literaire kritiek in het algemeen. In het tweede hoofdstuk bespreken ze elkaars poëzie en in het laatste behandelen ze de verschillende invloeden die uitgaan van de omgeving, mentaliteit en psychologie van het Japanse volk op de beoefening van de poëzie en literaire kritiek. De traditionele mentaliteit in Japan heeft het ontstaan van een traditie van literaire kritiek namelijk tegengewerkt, zo niet verhinderd. Ter inleiding op de hieronder staande fragmenten uit hun samenspraak, presenteren we eerst beide dichters aan de hand van autobiografische notities:

Ooka Makoto: 'Ik werd geboren op 16 februari 1931 in Mishima (provincie Shizuoka), een stadje aan zee dat ligt op een van de uitlopers van de berg Fuji. Ik was het oudste kind.

Mijn vader gaf les, en heeft daarnaast als dichter van korte Japanse gedichten - tanka (5-7-5-7-7 lettergrepen) - veel mensen opgeleid.

In 1938 ging ik naar de lagere school. Ons schoolgebouw stond midden in een vreedzaam, arcadisch landschap. Van de sprookjes en kinderverhalen uit mijn jeugd heb ik altijd het Indiase kinderverhaal *De wereld van de doden* onvergetelijk goed onthouden.

Toen ik naar de middelbare school ging, werd het hele land geteisterd door de Tweede Wereldoorlog. Mijn ouders hadden een klein stukje akkergrond gepacht en kweekten daar bataten, aardappels, mais, verschillende soorten bladgroenten om aan eten te komen. Omdat alle leerlingen gemobiliseerd waren voor het werk in de fabrieken, heb ik geen enkele herinnering aan de lessen op school.

Mijn vader was een dichter van korte, vijfregelige gedichten; hij wilde ook andere gedichten en zelfs een roman schrijven. Maar vanwege financieel moeilijke omstandigheden in zijn familie moest hij deze hartewens opgeven en van jongsaf aan als leraar zijn brood verdienen om ook zijn familie te onderhouden. Maar omdat mijn vader er altijd van gedroomd had schrijver te worden, had hij een tamelijk grote verzameling boeken waar hij altijd erg zuinig op is geweest. Toen de oorlog op zijn hevigst was heeft hij al deze boeken opgeborgen in de diepste schuilkelder die er te vinden was. Het waren in die tijd moeilijk verkrijgbare boeken over Japanse dichtkunst en met klassieke literatuur. Daags na het einde van de verloren oorlog, dat wil zeggen 15 augustus, werden al deze boeken uit de schuilplaats naar boven gehaald en op de vloer van de veranda gerangschikt.

Ooka Makoto (rechts) en Tanikawa Shuntaroo

Toen ik deze boeken zag, besefte ik dat ik misschien boeken zou kunnen lezen. Daarvóór had ik altijd gedacht dat boeken iets met mijn vader te maken hadden en niets met mij. Iedere dag weer moest ik naar de fabriek om buitengewoon eentonig werk te verrichten, namelijk het snijden van ijzeren staven in stukken van gelijke lengte. Voortdurend dacht ik dat ik in die materialistische wereld zou doodgaan; het was niet tot mij doorgedrongen dat er naast de wereld van iedere dag nog een boeken- of woordenwereld bestond.

Het voorbijzijn van de oorlog en het besef dat ik niet meer zou hoeven sterven in die oorlog heeft ongetwijfeld heel veel voor mijn leven betekend. Bovendien heb ik, juist in deze periode, kennis gemaakt met een aantal personen die verder wilden in de literatuur: ik raakte met ze bevriend. Mijn bestaan kende op dat moment, zoals bij iedereen, slechts leegte. Ik wist niet wat ik zou moeten doen. Mijn literatuur-minnende vrienden hebben op dat moment van buiten af tamelijk exact vorm gegeven aan mijn bestaan. Zij vroegen mij mee te doen met hun literaire tijdschrift. Bi denk dat ik ongeveer op deze manier gedichten ben gaan schrijven.

Daar komt bij dat ik toen een heel interessante leraar had voor Japans. Hij was pas van het front teruggekomen en had in het leger ongetwijfeld veel ellende meegemaakt. Toen hij terugkwam was het hele land gekleurd met democratie. Overal democratie. Zo'n overgang kon hij maar moeilijk verwerken. Hij besefte dat hij op de een of andere manier zichzelf staande zou moeten houden. Met zijn leerlingen richtte hij een literatuurwerkgroep op waaraan ik meedeed. Wij hebben toen bijvoorbeeld Rilke gelezen. Het gevoel kwam bij mij op dat het menselijk bestaan eenzaam en waardeloos is, maar dat woorden de eentonigheid kunnen doorbreken en het leven verrijken.

In augustus 1950 heb ik, een half jaar nadat ik het boek besteld had, een gedichtenbundel van Eluard gelezen. Ik werd verrast door een regel als ‘Op de lippen van de vrouw ligt de hemel’. Hoewel ik in die tijd zijn gedichten niet goed begreep, denk ik wel dat ik een enorme invloed van hem heb ondergaan. Neem bijvoorbeeld mijn gedicht ‘Voor de lente gereed’, dat ik maakte in 1952 toen ik eenentwintig jaar oud was. Het is een gedicht dat een belangrijk punt markeert in mijn loopbaan als dichter. Een criticus zei het volgende: ‘Het poëtisch begin van Ooka ligt in de lyrische eenwording van levendige en milde Japanse gevoelens en de heldere uitdrukkingswijze van Eluard, hoewel deze tot de avantgarde behoort. Het superieure gedicht “Voor de lente gereed” laat ons het gelukkige resultaat van deze geestelijke ontmoeting zien.’

Voor de lente gereed

Op het zandstrand duttend koestert de lente zich.
Jij graaft haar uit en wekt 'r,
lachend versier je met haar jouw lokken.
Je lach schuimt golvend ten hemel.
Geluidloos warmt de zee de groene zon.

Jouw hand in mijn hand,
jouw steen mijn hemel in.
Silhouet van bloembladeren zweeft laag
door de lucht van deze dag.

Nieuwe knoppen ontspruiten aan onze armen.
Midden in ons visioen wentelt de gouden zon spetters.
Wij zijn een meer, bomen, een streep zonlicht
die tussen de takken door op het gras valt.

De trappen van je haar waarop het zonlicht danst
dat langs de boomtakken naar beneden daalt.

Een deur slaat open bij een nieuwe bries,
ontelbare handen wenken groene schaduwen, wenken ons.

De weg loopt vers over de zachte huid van de aarde
in de waterbron schitteren jouw armen.

Onder onze wimpers zee en vruchten
die kalm rijpen, badend in de zon.

‘Mijn relatie met het surrealisme is eigenlijk heel spontaan tot stand gekomen. Ik ben bijzonder gesteld op Eluard en heb een hele tijd uitsluitend zijn werk gelezen. Maar van meet af aan was het niet mijn bedoeling om het surrealisme van de wetenschappelijke kant te benaderen. Dit is wel de reden dat ik mij er zo slordig en simplistisch in heb verdiept. Maar anderzijds heb ik door deze manier van werken kennis kunnen maken met bijvoorbeeld Sam Francis, Jean Tinguely, enzovoort.

Ik schrijf surrealistisch getinte dingen. Maar tegelijkertijd word ik meegesleurd door iemand als Goethe, terwijl een echte surrealist dit zeker zou vermijden. Eluard had trouwens last van hetzelfde: hij bewonderde het werk van Walt Whitman maar las ook erg veel werken van de Duitse Romantiek.

Men zegt van mij dat ik een ‘begrippenduivel’ ben. Nu klinkt mij dat nogal ironisch in de oren, dus ik zal maar aannemen dat men het goed bedoelt, maar ik denk dat er in Europa duizenden dichters van mijn niveau zijn wat betreft kennis of begripsvermogen. Zo denk ik, dat als je in Frankrijk dichter bent dat je dan moet beschikken over kennis en begripsvermogen. Maar zo iemand schrijft niet alleen gedichten: hij kan ook kritieken schrijven, en essays over kunst, godsdienst, enzovoort. Kortom een dichter die alleen maar gedichten kan schrijven is daar niet denkbaar. Iedere keer dus als ik hoor zeggen dat ik een ‘begrippenduivel’ ben, denk ik bij mezelf dat mijn kennis en begripsvermogen dan misschien wel aan de maat zijn, maar dat dat heus niet zo uniek is.’

Tegenwoordig schrijft Ooka vaak over de klassieke Japanse literatuur. Sommigen denken daarom ten onrechte dat hij teruggekeerd is naar de klassieke genres. Toch vindt hij voor zich zelf de hedendaagse poëzie het belangrijkst, ook al beoefent hij alle literaire genres, zoals het essay, het kettingvers renku en renshi, skripts voor televisie en film, toneelstukken en de literaire kroniek.

Shuntaroo Tanikawa: ‘Ik werd geboren op 15 december van het jaar 1931. Ik heb deze datum niet zelf gekozen, en evenmin kan ik nagaan of het werkelijk deze dag is geweest. Maar ik heb geen bezwaar tegen deze datum - eerder vind ik het een leuke dag, omdat mijn geboorte zo samenvalt met die van Beethoven.

Mijn vader, de filosoof Tanikawa Tetsuzoo, speelde jo-jo in de gang van het ziekenhuis terwijl hij op de bevalling van zijn vrouw wachtte.

Ik heb niet een verleden waaraan ik met verdriet terugdenk. Ik ga niet gebukt onder het verwijt dat ik het toen zus en zo had moeten doen. Ik ben opgegroeid als enig kind en ben altijd een moederkind gebleven. Mijn ergste vrees als kind was dat ik mijn moeder zou verliezen. Als ze later dan gewoonlijk thuiskwam, zat ik huilend bij de muur te wachten. Maar door mij herhaaldelijk de dood van mijn moeder voor de geest te halen, trainde ik mij in het verdragen van dat leed. Deze illusie heeft mij geholpen mijn binding met mijn moeder, althans ogenschijnlijk, te boven te komen. Toen ik loskwam van mijn moeder en onafhankelijk werd, verbeeldde ik mij gekozen te hebben voor een zelfstandig bestaan. Dit gaat zelfs zo ver dat men het wel een van mijn sterke eigenschappen noemt. Maar zelf denk ik dat het meer te maken heeft met ego isme.

Verdriet

Ergens daar in die blauwe hemel, waar je
het geluid van de golven kunt horen,
heb ik iets onvoorstelbaars laten liggen.

> Op het transparante station van het verleden,
> bij de beambte voor gevonden voorwerpen
> voelde ik mij nog verdrietiger.

In 1955 heb ik iets geschreven over de periode dat ik gedichten ging maken. Ik schreef toen het volgende: ‘Tijdens mijn verblijf op de middelbare school heb ik er nooit van gedroomd dichter te worden. Als jongeman had ik geen hang naar literatuur. Ik denk wel dat ik halverwege de middelbare school opstandig ben geworden, maar dat kwam alleen maar omdat ik mij toen in de overgangsperiode bevond van jeugd naar volwassenheid. Behalve dat ik een ontzettende hekel had aan school, was mijn leven in deze abnormale periode van na de oorlog eigenlijk heel gelukkig. Om deze reden heb ik nog altijd de neiging om abnormale zaken heel gewoon te vinden.

Het is dus niet duidelijk welke geestelijke gesteldheid ik had toen ik gedichten begon te maken. Maar ik herinner mij vaag dat ik langzamerhand niets anders deed dan verzen schrijven. Ik vrees dat dit de meest nauwkeurige beschrijving van de werkelijkheid is. Ik ben niet het type dat gedichten boven alles liefheeft. Dat ik mijn gedichten inzond naar verschillende tijdschriften, heeft alleen te maken met het feit dat ik mij buitengewoon verveelde met het studeren voor een toelatingsexamen voor de universiteit. Ik had een geweldige hekel aan studeren. En uiteindelijk heb ik mijn zin gekregen, dat wil dus zeggen dat ik niet naar de universiteit ging. Maar nu moest ik mijn ouders natuurlijk laten zien wat ik dan wel kon. Op de een of andere wijze moest ik hen geruststellen. Twee notitieboekjes vol gedichten zijn hierbij van nut geweest. Deze boekjes markeren de dag dat ik de wens opgaf om een ‘tough guy’ te worden. En zelfs toen Miyoshi Tatsuji, een beroemd dichter, bij me langskwam en mijn gedichten prees, was ik eigenlijk nog veel te speels. Het was nog helemaal niet tot mij doorgedrongen dat dichter worden een ernstige zaak was.’

Als ik nu terugdenk aan de wijze waarop ik tot poëzie ben gekomen, vind ik die manier heel goed. Zonder enig vooroordeel, zonder een ideaal, heb ik op spontane wijze de poëzie leren kennen. Hoe het nu is weet ik niet, maar destijds was ik sentimenteel noch idealistisch. Ik begon gedichten te schrijven zoals ik op de fiets reed, of tafeltennis speelde. Nogal vermakelijk, eigenlijk.

Mijn vader heeft ooit nog eens het volgende over mij geschreven: ‘Het gebeurde toen Shuntaroo een jaar of vijf, zes was. Hij was aan het spelen in de tuin, maar opeens begon hij boos te brullen en met zijn voeten te stampen. Ik was erbij en keek wat er aan de hand was. Het bleek dat onze hond een roofsprinkhaan aan het plagen was. Maar ik denk dat Shuntaroo dacht dat de hond de sprinkhaan wilde doodmaken en opeten. Zijn vriendschap met de hond bevond zich nog in het beginstadium en eigenlijk was hij nog een beetje bang voor hem, zodat hij het dier niet zelf een uitbrander kon geven. Hij vroeg hulp aan de grote mensen om de sprinkhaan te kunnen redden, want hij had medelijden met het beest. Ik merkte dit en joeg de hond weg.

Het is een gebeurtenis die ik merkwaardigerwijze nooit vergeet. Dat Shuntaroo zo'n karakter had, heb ik half blij en half bezorgd met zijn moeder besproken. Het is een karakter dat nog steeds zichtbaar is. De mieren komen het huis binnen. Maar hij maakt ze nooit dood. Het enige dat hij doet, is ze weer naar buiten gooien. En in de buurt waar hij nu woont, een buitenwijk van Tokio, zijn er tamelijk veel vliegen. Maar zelfs deze vliegen maakt hij nooit dood. Zijn vrouw klaagt er weleens over.

Interessant is nog de anekdote over de muggen. Op school leerde hij het organische verschil tussen mannelijke en vrouwelijke muggen, en tegelijkertijd leerde hij dat de mannetjesmug niet steekt. Een tijd lang heeft dit hem een enorme opluchting gegeven. Zijn redenering was als volgt. Als er muggen op zijn handen of voeten gingen zitten, kon hij eerst bezien of het mannetjes waren of niet. Als het mannelijke muggen waren, zou hij ze rustig hun gang kunnen laten gaan. Pas als ze vrouwelijk waren, zou hij ze moeten doodslaan. Maar later kwam hij te weten dat mannetjesmuggen ook iets te maken hebben met de instandhouding van de soort. En uiteindelijk kwam het er dus op neer dat hij de beide geslachten op dezelfde wijze zou moeten behandelen.

En in ons zomerhuis in de bergen, waar we ieder jaar naar toe gaan, hebben blinde spinnen hun nest. Het is een heel griezelige soort, met lange draad-achtige poten. Ze komen overal. Het maakt ze niet uit of ze op mijn bureau komen of in bed. Werkelijk, ik haat ze, het zijn mijn doodsvijanden. Maar zelfs deze dieren kan Shuntaroo niet doodmaken. Het enige wat hij doet is ze naar buiten gooien.'

Het zal u duidelijk zijn: ik heb geen behoefte om met mijn verleden te breken en over de toekomst maak ik mij geen illusies. Als zovele anderen ben ik het produkt van afstamming en milieu. En altijd al heb ik eraan getwijfeld of ik iets zou kunnen bijdragen aan de geschiedenis van de Japanse taal.

Zijn er voorschriften voor de wijze waarop een dichter zijn leven moet doorbrengen? Ik denk eigenlijk dat een dichter zijn leven niet 'doorbrengt', ook al denkt hij na over het een of andere superieure gedicht. Ook een dichter leeft zoals de gewone doorsnee mens. Ik denk niet dat een dichter schrijft vanuit de abstracte gedachte dat hij bezig is een gedicht van bijzondere kwaliteit te maken. Zijn enige wens is een gewoon leven te leiden. Doordat hij gedichten schrijft, legt de dichter een band tussen hemzelf en de andere mensen en als het enigszins mogelijk is wil hij daarmee in zijn levensonderhoud voorzien. Ik wil deel uitmaken van het menselijk leven, en ik probeer dat te doen door het schrijven van gedichten. Maar het is, juist om deze reden, niet zo dat ik voortdurend op zoek ben naar gedichten. Ik ben niet op de poëzie verliefd, maar wel op de wereld. Het woord is voor mij een soort techniek, een soort beroepsinstrumentarium. Een zekere frictie met de werkelijkheid is dus altijd aanwezig.'

Toba 6

Zee,
zelfs dit ene woord bevat ergens leugens.
Maar ik blijf het steeds luider zeggen
tegen de onrustige golven vóór de storm.

Zeg zee...
Ik blijf steken met mijn woord: duisternis.
Zeg, vrouw, steek in die duisternis
je bruinverbrande arm uit.

Jouw lichaam is zonder weerga.
Mond zegelt mond.
Zweet dat wegvloeit zonder geur.

De mens kreunt.
Maar het gekreun, aan hete oren, verandert
in gefluister, dichterbij dan de zee.

Hoe zijn de twee dichters begonnen gedichten te schrijven

Ooka: Vlak nadat ik poëzie ben gaan schrijven ben ik begonnen ook kritieken te schrijven. In het denken over de literaire kritiek verschil ik daarom van degene die alleen maar kritieken schrijft. Ik zal je vertellen hoe ik met het schrijven van kritieken begonnen ben. Dit hangt vanzelfsprekend samen met mijn poëzie. Maar hoe is het jou vergaan?

Begon je in je eentje poëzie te schrijven?

Tanikawa: Een van de aanleidingen voor mij was dat ik een vriendje had met wie ik per brief gedichten uitwisselde. Ik denk dat, toen jij begon met het schrijven van kritieken, jij eerst bewust nagedacht hebt over de positie die jij inneemt temidden van de mensen en in de geschiedenis. Ik daarentegen heb nooit zo'n standpunt of gedachte gehad. Ik ben er altijd van uitgegaan dat ik met de geschiedenis niets te maken heb. Je kunt de geschiedenis op een of andere manier wegdenken. Ik bezit de merkwaardige overtuiging, dat als je een gedicht gaat schrijven, je vanuit de situatie van een verwoest land moet schrijven. In zo'n kaal land ontspruiten aan de aarde toch ook knoppen. Het is echter een zwijgende aarde, die je nooit met analystische woorden of begrippen kunt benaderen.

Door deze overtuiging heb ik er nooit over nagedacht welke plaats ik in de hedendaagse poëzie inneem. Natuurlijk heb ik gedichten van andere, bekende dichters gelezen, maar ik word nooit beïnvloed door hun werk. Ik heb steeds het standpunt gehandhaafd: mijn poëzie is mijn poëzie. Naar een verband met andere poëzie heb ik nooit gezocht. Ik heb daar geen behoefte aan gehad, want ik kon zonder.

Ooka: Toen ik je pas leerde kennen, is mij die houding van je inderdaad opgevallen en die heeft een grote indruk op mij gemaakt. Je beantwoordt precies aan het beeld van een dichter. Ik heb daarentegen zo veel dingen om me heen, het is zo rommelig dat ik het zelf niet kan ordenen.

Tanikawa: T.S. Eliot schreef dat als een dichter ook op latere leeftijd nog wilde blijven dichten, hij zin voor geschiedenis moet hebben. Dat was voor mij een grote schok. Ik werd, toen ik dat las, door een enorme angst overvallen.

Ooka: Ik geloof dat je op twee manieren dichter kunt zijn. Een mogelijkheid is die van Rimbaud, en de andere die van Eliot. Eliot heeft zich zeer intensief bezig gehouden met de relatie tussen geschiedenis, godsdienst en poëzie. Hij poogde zo een eigen theorie op te bouwen.

Tanikawa: Ik besef nu pas dat ik in de huidige maatschappij niet kan leven zonder acht te slaan op de andere mensen. Ik let tegenwoordig daarom op de tendens van de tijd. Maar wanneer ik ga dichten, wil ik toch graag vertrekken vanuit een niets waar alles nog blanco is. Ik geloof dat dit een typisch Japanse houding is, in de zin dat het je ontbreekt aan een manier om het zogeheten ‘historische heden’, de bestaande werkelijkheid te benaderen. Dat er in het dagelijks leven zin voor geschiedenis bestaat, daar ben ik me zeer van bewust. Maar ik heb de neiging alles tot een staat waarin het nog blanco is terug te brengen, tenminste naar een staat waarin de woorden nog geen vaste betekenis hebben. Daar zoek ik de wortels van het gedicht.

Bovendien dacht ik vroeger dat ik bij het schrijven van poëzie nooit boeken mocht raadplegen. Ik zag daarin altijd een gevaar; als ik een woord zou opzoeken in een boek, zou dat woord niet geschikt zijn voor mijn poëzie. Kortom, ik maak duidelijk onderscheid tussen het schrijven van een historisch of wetenschappelijk boek en het schrijven van poëzie. Dat is de reden dat ik denk dat ik nooit een kritiek zal kunnen schrijven.

Ooka: Jouw sterke, overigens menselijke verlangen om de dingen in hun staat van pas-geborenheid te vatten begrijp ik volkomen. Ik heb dat ook. Maar uiteindelijk gaat degene die geboren wordt, onvermijdelijk in de loop der tijd onder. Hij moet door de geschiedenis en de tijd gaan, terwijl niemand dat wil. De mensen hebben immers een sterk verlangen om de dingen in hun prilheid, in hun pas-geborenheid vast te houden en de latere ontwikkeling af te snijden. Ik geloof dat dit het besef weerspiegelt dat het mensdom van oudsher kenmerkt, namelijk dat het mensdom in het begin schoon en onbevlekt is, en dat het in de loop der tijd vervuild raakt, dat het geleidelijk zijn versheid verliest.

Tanikawa: Ik ben me ervan bewust dat ik tot nu toe heel soepel, zonder veel hindernissen heb geleefd. Ik begon gedichten te schrijven als iemand die in een oerwoud leeft. Geleidelijk kwam ik in aanraking met andere mensen, ik botste tegen hun muren en midden in de geschiedenis en de maatschappij ben ik tot bewustwording gekomen. Ik heb een verwend leven gehad. Toch heb ik vrij veel protestliedjes en satirische stukken over de maatschappij geschreven, terwijl jij die eigenlijk een diep besef hebt van de maatschappij, er veel kritiek op hebt en ertegen protesteert, heel weinig, bijna geen protestteksten of satirische stukken hebt geschreven. Dat ik die satirische stukken direct en spontaan kan schrijven, betekent, geloof ik, dat ik nog kinderlijk ben.

Ooka: Omdat jij de maatschappij benadert vanuit de staat van pas-geborenheid, is de aanslag op je vanuit de maatschappij voor jou altijd direkt. Maar ik wilde de aanslag vanuit de maatschappij gedeeltelijk een plaats geven in mijn wereld. Dat is soms moeilijk. Daarom leidt dit er af en toe bij mij toe, praktisch gesproken, dat ik dit in een lafhartige, passieve, oneerlijke vorm uit.

Tanikawa: Je bezit werkelijk veel meer kennis dan ik. Ik denk af en toe dat jouw kennis als een huid voor je wordt, die je ervoor behoedt dat je niet direkt in aanraking komt met de maatschappij.

Ooka: Ja, ik denk dat zelf ook. Jij bent op je staat van kind-zijn zeer zuinig. Ik ben dat ook, maar ik bescherm een ander soort kind-zijn.

Tanikawa: Je hebt ooit gezegd dat ik en Takemitsu[1.] het bewijs vormen dat het ook voordelig kan zijn als je geen universitaire opleiding doorlopen hebt. Takemitsu en ik zijn, zo zegt men wel, hoogst gevoelig voor de tendens van de tijd. Of dat nu goed- of kwaadaardig is bedoeld, kan ons niet veel schelen. Of het nu om mode of film gaat, wij zijn bijzonder geïnteresseerd in de laatste stroming. Ik weet niet of dit een voordeel of nadeel voor mij is. Maar in ieder geval voel ik dat ik met mijn naakte lichaam de maatschappij raak, ook al omdat ik van jongs af aan in de wereld van de massacommunicatiemiddelen zit. Daarbinnen schreef ik mijn poëzie. Ik heb dus nooit die bescherming gekend die jij had: jij zat in een 'ivoren toren'.

Ooka: Ik heb eerlijk gezegd geen opeenstapeling van wetenschappelijke kennis. Incidenteel heb ik behoefte aan boeken. Ik lees ze en bouw daaruit op mijn manier een vertoog op. Met andere woorden ik schep rondom mij een diepte in de ruimte en de tijd.

Jij daagt met jouw blote huid de maatschappij uit, ik beleef die uitdaging aan boeken.

Ik kan niet snel reageren op de gebeurtenissen in de maatschappij, omdat ik deze gebeurtenissen relativeer door ze te vergelijken met soortgelijke in het verleden. Ik kom namelijk niet los van de overtuiging: hier ben ik, maar een soortgelijk mens als ik bestond vroeger ook. Het is mogelijk dat ik deze theorie verzonnen heb om mijn kind-zijn te beschermen, want dat gaat gemakkelijk kapot.

Tanikawa: Ik heb nooit de idee gehad dat de maatschappij van de mensen een betere toekomst tegemoet gaat. Ook heb ik niet het gevoel gehad dat ik verplicht was daaraan een bijdrage te leveren. Het gevoel van solidariteit met mijn medemensen ken ik totaal niet.

Maar wat is de reden dat jij veel boeken wilde lezen? Als het niet is vanwege een ‘betere toekomst’ of een ‘betere maatschappij’; is het dan soms iets erfelijks dat je zo gulzig kennis vergaart of is het het verlangen dat je jezelf een rijke volmaaktheid wil laten bereiken?

Ooka: Ik heb het gevoel dat het bestaan van de mens op zich zeer eenzaam en waardeloos is. Wel heb ik de sterke overtuiging dat de taal dit eenzame, kale bestaan rijker kan maken. Als wij de taal die in de ruimte van de geschiedenis eeuwenlang en op verschillende wijze door de mensen wordt gebruikt, zien te achterhalen, dan kan dit kleine, onopgemerkte bestaan van de mens veranderen. De idee dat ik 'voor de toekomst van het mensdom' werk, heb ik absoluut niet. Als de uiterst intelligente hersenen van mens voor atoombommen hebben gezorgd, dan zie ik dat de mensheid op zich iets enorm tegenstrijdigs is.

Als student ben ik nooit actief geweest in politieke bewegingen. Wel ging ik vaak naar politieke bijeenkomsten. Ik werd echter nooit ontroerd door het soort toespraken dat daar gehouden werd. Integendeel, ik werd bijzonder geremd door het taalgebruik van de politieke activisten. Ik dacht altijd: hoe is het mogelijk dat de taal zo eenzijdig kan worden gebruikt? Het grootste deel van de studentenactivisten in de politieke bewegingen had tijdens de oorlog op de militaire academie gezeten. Ik had de indruk dat de militaire taal opeens overgegaan was in de taal van de linkse politieke bewegingen. Het taalgebruik van de linkse studentenactivisten leek sprekend op dat van de directeur van de fabriek voor oorlogsproductie waar ik tijdens de scholierenmobilisatie heb gewerkt. Ik was daardoor zeer geschokt. Ik dacht toen: mensen zijn kwetsbaar; als ze hun taalgebruik een klein beetje veranderen, kunnen ze dingen van geheel andere aard uiten.

Tanikawa: Ik heb altijd veel belangstelling gehad voor natuurkunde. Natuurkunde geeft mij altijd antwoorden op mijn vragen. Dat vind ik interessant. 'Interessant' of 'dit doet mij plezier' zijn voor mij de belangrijkste kriteria. Poëzie die verbonden is met de sensatie van plezier, vind ik de beste. Zelfs als het een protestvers is, geef ik daaraan de voorkeur.

Analyse van de poëziebundel *definitie* van Tanikawa

Ooka: Je hebt twee poëziebundels tegelijk uitgegeven: *Definitie* en *In het holst van de nacht wilde ik je spreken in de keuken* (september 1975).

Tanikawa: Op een gegeven moment merkte ik dat ik bezig was met het schrijven van twee verschillende soorten poëzie. En ik maakte me zorgen, omdat men ervan uitgaat dat een auteur een eigen stijl moet ontwikkelen, die handhaven en steeds verder laten rijpen. Mijn werk was echter in tweeën gesplitst. Daarom was ik zeer onzeker. Ik kon ook moeilijk een keuze tussen beide maken. Ik wist me geen raad meer. Daarom dacht ik door beide bundels te publiceren een oplossing of antwoord te vinden op de vraag of een dichter tegelijk twee verschillende soorten poëzie kan maken?

In de poëziebundel *Definitie* vinden we onder andere de volgende gedichten.

Onmogelijk: benadering van een glas

Het heeft wel een grondvlak maar geen bovenvlak en het heeft meestal de vorm van een cilinder. Het is een overeindstaand hol. Het is een nogal kleine ruimte die op het zwaarste punt dicht is. Het kan een zekere hoeveelheid vloeistof bevatten als gevolg van de aantrekkingskracht van de planeet de aarde. Wanneer het alleen maar met lucht gevuld is, noemen wij het leeg. Maar zelfs in zo'n geval is de omtrek duidelijk door licht. De feitelijke aanwezigheid van massa kan men vaststellen door er rustig naar te kijken; het gebruik van maten en afmetingen is daar niet voor nodig...

Opgedragen aan de appel
Karmozijnrood kan je niet zeggen, omdat het geen kleur is, maar appel. Rond kan je niet zeggen, omdat het geen vorm is, maar appel. Zuur kan je niet zeggen, omdat het geen smaak is, maar appel. Duur kan je niet zeggen, omdat het geen prijs is, maar appel. Mooi kan je niet zeggen, omdat het geen graad van schoonheid is, maar appel. Classificeren gaat niet, omdat het geen plant is, maar appel.

Het is de appel, die bloeit, die vruchten draagt, en met zijn takken door de wind ritselt, door de regen geslagen wordt, gepikt wordt, geplukt wordt. Het is de appel die op de grond valt, die gaat verrotten. De appel wordt zaad, de appel krijgt knoppen. Het is een appel die je geen appel hoeft te noemen. Een appel die geen appel hoeft te zijn. Een appel die appel mag zijn. Of het een appel is of niet, maakt niets uit. Alleen een appel vertegenwoordigt alle appels...

Ooka: De twee bundels zijn uiteraard geheel verschillend van stijl. Maar toch wil ik uit de bundels een aantal facetten proberen te halen, en zien, als dat mogelijk is, of beide bundels iets gemeenschappelijks hebben. Als ik een kritiek ga scrhrijven, probeer ik altijd het standpunt te achterhalen van de dichter of schrijver. Ik doe het via een analyse van ieder vers of werk afzonderlijk. Als dat mij lukt, kan ik zeer tevreden zijn. Met andere woorden de zin van ‘de literaire kritiek’ zie ik zo: de bedoeling ervan is niet een mening op te schrijven, te zeggen of iets goed is of slecht, het te prijzen of af te kraken. Nee, je moet op zoek gaan naar het duurzame element van het werk, of naar de tendens ervan en die weergeven. Of deze benaderingswijze bij het schrijven van kritieken de juiste is of niet, weet ik niet, maar wel vind ik deze aanpak nodig. In deze overtuiging heb ik tot nu toe kritieken geschreven.

Ik vind het erg moeilijk om in deze twee bundels duurzame facetten van je aan te wijzen: bij jouw vroegere poëzie, zoals in het al eerder geciteerde gedicht *Verdriet* kan ik nog heel goed voelen wie erachter het gedicht zit: namelijk de dichter Tanikawa Shuntaroo zo en zo oud, uit dit of dat milieu afkomstig, met een zus of zo karakter, in welke richting hij zich beweegt.

Maar in deze bundels is de aanwezigheid van de dichter Tanikawa heel bewust weggelaten door de dichter; dat wil zeggen men ziet hier een dichter die zich bewust in de vorm van woorden beweegt, of een abstrakte richting ingaat. Ik zie wel jouw verlangen om jezelf als het ware in de woorden in te bouwen.

Tanikawa: De voornaamste aanleiding tot deze poëziebundel *Definitie* is wat ik noem de ‘Vermeer-ervaring’. Ongeveer vijftien jaar geleden heb ik in Parijs een grote tentoonstelling van het werk van Vermeer gezien. Ik was werkelijk zeer verrast. Ik was zeer onder de indruk. Ik kon haast niet uitdrukken wat voor een sensatie er voor mij uitging van de schilderijen van Vermeer. Het komt hierop neer: grandioos dat je precies schildert wat je ogen zien. Ik bedoel hiermee: wanneer je voor een schilderij van Vermeer staat, denk je in eerste instantie dat het precies zo geschilderd is als je met je eigen ogen ziet. Maar als je heel dicht bij het schilderij gaat staan, ontdek je dat het helemaal niet precies zo geschilderd is als jouw ogen zien. Bijvoorbeeld, als je het schilderij van zeer dichtbij bekijkt, zie je korrelige, lichte stipjes, maar van een afstand af bezien kun je het fluweel zo voelen. Wanneer je schildert zoals je ziet, betekent dit niet dat je een eindresultaat krijgt zoals je ziet. Daarvoor heeft men een speciale techniek nodig en vooral: een bepaalde fantasie. Willekeurig welk voorwerp, of dat nu een bepaalde stof of een glas is, wanneer Vermeer het schilderde, werd het een voorwerp met een eeuwig bestaan. Dat was toen mijn conclusie. Vermeer definieerde met zijn schilderkunst de dingen. Toen dacht ik: als ik een voorwerp zeer nauwkeurig zou kunnen uitdrukken, zou het poëzie kunnen zijn. Als je dit met woorden uitprobeert, zou het de vorm krijgen van definiëren. Definiëren is iets heel anders dan beschrijven. Beschrijven waaiert eindeloos uit en bovendien verandert het door de conditie of situatie waarin een dichter op dat moment verkeert.

De poëziebundel *Definitie* zie ik als een parodie op definities. Zo'n quasi wetenschappelijke definitie kan ook poëzie zijn. Je bent omringd door een curieuze taalstaat.

Maar op den duur kan ik niet goed meer onderscheiden of ik een voorwerp als thema behandel, of een taal als thema. Wanneer ik een voorwerp zo nauwkeurig mogelijk benader, kom ik onzekerheid van de taal tegen.

Ooka: De geloof dat het voorwerp in jouw geval de taal is. Ik wilde met de taal een voorwerp benaderen.

Tanikawa: Voor mij benaderen de schilderijen van Vermeer zeer dicht mijn dagelijkse werkelijkheid. Ik huiverde daarom van bekoring. Maar aan wat daarachter ligt, een konstruktie of zo iets dergelijks denk ik geheel niet.

Ooka: De schilderkunst van Vermeer wekt bij de mensen de werkelijkheid op. Omdat zoals je zo juist zei, de structuur van zijn schilderijen geheel afwijkt van de werkelijkheid. Ieder schilderij van hem heeft een zeer duidelijke structuur van vertikale lijnen, bijvoorbeeld een rechtopstaande vrouw, en de horizontale lijnen zoals van de meubelen, corresponderen met deze vertikale lijnen. Kortom, elk schilderij vormt een zeer nauwkeurig berekende structuur. Voordat ik bekoord word, denk ik eerst altijd welke structuur ligt daarachter enz..

Tanikawa: Het gedicht *Opgedragen aan de appel* heb ik heel serieus, zonder enige humoristische bedoeling geschreven. Maar het resultaat is kennelijk zeer humoristisch. Ik heb dit gemerkt toen ik optrad voor Poetry in Amerika. Ik denk daarom dat in dit gedicht de taal van aard veranderd is en zij autonoom geworden is. Op den duur werd ik door de autonomie van de taal afgeleid; die indruk had ik. Als gevolg daarvan is de poëzie anders geworden dan ik verwachtte. In de relatie tussen taal en voorwerp kom je onverwachte verschijnselen tegen.

Analyse van de recente poËzie van Ooka

Winter

Jasje aan,
zijn er wezentjes die
aan de kale takken hangen
in de kille en droge tuin.

Er zijn zelfs drie zakdragende wezentjes
aan de kleine takken,
even lang als de lengte van een kind.

Sigaarvormige overwinteraars
strelen met de
vingers, die hen pakken,
gehoorzaam reagerend.

Buiten hun zakken zijn er plagende
vingers van moordaanslag.
Kunnen ze die onderscheiden
van bijvoorbeeld de lentebries?

Tanikawa: De titel luidt *Winter*, maar het laatste woord is lentebries. Dit komt exakt overeen met mijn gevoel voor seizoenen. Ik heb onlangs een kort essay geschreven onder de titel *Mei midden in maart.* Ik houd van mei. Je hebt weleens een stralende, vroegzomerse dag in de kilte van maart. Op zo'n dag voel ik mij het meest meimaand. Door het woord 'lentebries' is, vind ik, winter nu duidelijk.

Ooka: Over het seizoengevoel gesproken, volgens de *Nieuwe Haikai Saijiki* (Haiku-poëzie der vier seizoenen) van Yamamoto Kenkichi wordt de lente in drie perioden opgesplitst: namelijk de vroege lente, de middenlente, en de late lente. Het 'trefwoord van het seizoen' voor late lente overlapt dat van de vroege zomer.

Tanikawa: Het gaat om een voorgevoel van een komend seizoen in een seizoen waarin je je thans bevindt, en om de herinnering aan het afgelopen seizoen. Bijvoorbeeld, als het nu winter is, bestaat winter uit het voorgevoel van lente en de herinnering aan de herfst. Dit is natuurlijk typisch Japans, dit seizoengevoel.
Het jasje en de kleine overwinterende wezentjes: dat zijn zakdragertjes, hè? Stel dat je een zakdragertje bent, dan zou het een zeer flink besluit zijn om te overwinteren, even ernstig als dat van poolreizigers. Dit is werkelijk heel grappig. Bovendien, als dit gedicht over het seizoenbegrip gaat, is een woord als 'moordaanslag' in het algemeen gesproken ondenkbaar. Toch is het heel typisch van je, dat zo'n woord als 'moordaanslag' bij je opkomt.

Ooka: Wij, mensen zijn net als de zakdragers. Je denkt dat je je ogen wijd open hebt en alles ziet. Maar je bent het wezentje dat door een onbekende, gigantische hand wordt fijn geknepen. Die afschuwelijke vingers! Ze denken echter rustig, dat het een lentebries is. En verder, dat als het lente wordt, zij ook uit de zak kunnen komen.

Tanikawa: Je onderscheidt 'vingers van moordaanslag' van 'lentebries'. Op den duur echter gaan deze twee woorden samen vallen zonder dat je het merkt.

Ooka: Als je dit gedicht zo interpreteren kunt, ben ik als maker zeer tevreden.

Citroenbloesems

In een getijde dat de citroenbloesems
vielen,
heb ik in een bergdorp gewoond.
Men spreekt over het pathos van
herfst en lente.
Maar ik denk dat het zomerse pathos ook heel
diep is,
sinds ik daar de citroenbloesems
zag vallen.
(uit: *Eeuwige herfstliederen*)

Ooka: Dit is een poging om waka-poëzie in hedendaags Japans om te zetten en te interpreteren. Ik heb negentien waka's van Fujihara Shunzei (eind twaalfde eeuw) in hedendaags Japans omgezet. Voor het ritme is de hedendaagse poëzie geen concurrent van waka-poëzie. Daarom heb ik bij mijn omzetting zo veel mogelijk de vorm van proza gehandhaafd.

Tanikawa: Dit is geen proza, maar een prozavorm met een duidelijk, innerlijk rijm. Ik geloof dat het Japans een ritme heeft dat onverwachte mogelijkheden biedt voor het ritmische gevoel van de hedendaagse poëzie.

En nu wil ik jouw dichtkunst analyseren. Ik sprak tot nu toe over je 'aangeboren geestelijke houding'. Je hebt een sterk verlangen om de dingen die ambivalent zijn, op zich te nemen. Dit wordt gesymboliseerd in het woord 'golven'. Waarom is dit verlangen bij je opgekomen? Ik kan natuurlijk niet alles verklaren, maar ik kan wel dit zeggen: het golveneffect van het ritme van de 7-5 lettergrepen en de intonatie daarvan waaraan je van jongs af aan gewend bent geraakt door de invloed van je vader, de tanka-dichter; de beïnvloeding door het surrealisme waarmee je je diepgaand hebt beziggehouden en nu nog houdt; en het feit dat je aan de zeekust bent opgegroeid, bevriend geweest bent met de zee, de daaruit voortgekomen gevoelselementen; bovendien drink je veel sterke drank, waardoor je jezelf als in een toestand van bedwelming ervaart; en jouw sensualiteit.

Al deze dingen vormen een dichter Ooka Makoto, die hiermee op zoek gaat naar diepere inzichten, die totaal anders zijn dan die van alledag. Daartoe moet je je in zekere zin afsluiten van de dagelijkse inzichten en gevoelens, zodat je duizeling en diepte kunt bereiken. Maar dit betekent dat je het normale, dagelijkse taalgebruik afwijst. Daarom wordt jouw taalgebruik en wijze van uitdrukken moeilijk te begrijpen.

Ooka: Ik houd van een niet-ingewikkeld taalgebruik. Maar als ik ga dichten, heb ik steeds de neiging de verf er dik op te brengen. Ik heb nog steeds last van de opdracht ‘de zaak in zijn geheel te moeten aanpakken’, geloof ik. Bij het begin van de naoorlogse poëzie was de roep om ‘de zaak in zijn geheel aan te pakken’ het sterkst. Ik denk dat ik deze roepstem nog steeds serieus neem.

Tanikawa: Ik heb begrepen dat de Engelse woorden ‘whole’ en ‘holy’ uit dezelfde bron stammen. Daarom heeft het woord ‘geheel’ ook de betekenis van ‘heilig’. Ik vraag mij af of de roep ‘de zaak in zijn geheel aan te pakken’ van de poëziebeweging van na de oorlog ook deze betekenis van ‘heilig’ bevat. Ik geloof dat de poëziebeweging van na de oorlog de ‘totaliteit van de maatschappij’ bedoelde, en dat is naar mijn mening niet precies wat met ‘in zijn geheel’ bedoeld wordt.

Ooka: Mijn poëzie wordt gekarakteriseerd door het zienzintuig. Maar waar ik het meeste op let, is het ritme in de beweging van de woorden. Aan het Japans liggen tweeklanken en drieklanken ten grondslag. Wanneer een gedicht van mij ritmisch goed is, is het inhoudelijk ook dieper en breder. Ik let niet zo zeer op het ritme van de woorden, als wel dat ik altijd de juiste, correcte woorden kies. Uit het resultaat blijkt dat ik gewicht hecht aan het visuele element.

Tanikawa: Ik heb de indruk dat jouw poëzie vooral een poëzie is van het zintuig voelen. Daaraan ben ik zelf ook heel erg gehecht. Daarom ben ik bang dat ik door het zintuig voelen geleid word. Laat ik voor ‘het voelen met de huid’ het voorbeeld van de stof nemen. Ik heb een sterke voorkeur voor katoen, omdat katoen precies bij mijn huid past. Het zintuig voelen of ‘iets past precies bij mijn huid’ dit kan ik nooit wegdenken. Ik geloof dat dit zintuig een fysiologische uitwerking heeft zowel op kunstwerken als ook op het vlak van de menselijke relaties. Ik houd niet van de menselijke relatie waarbij men elkaars huid aanraakt. Ik weiger dit hardnekkig. De Japanners houden in het algemeen gesproken niet van het aanraken van elkaars huid.

Ooka: Zodra Japanners in groepsverband op reis gaan, hebben ze de neiging de ‘huid-tegen-huid’ relatie te accepteren. Ik kan dit niet goed verklaren. Maar ik denk dat het iets te maken heeft met de manier waarop een gemeenschap als een dorp gevormd is, en met de menselijke relaties daarbinnen: de orde van de menselijke relaties is in een dorp vastgelegd, zodat men daaruit moeilijk kan vluchten. Bovendien kan men in een zo dichtbevolkt land als Japan in het dagelijkse leven moeilijk ‘huid-tegen-huid’ leven. Zou dat wel zo zijn dan zouden er wrijvingen en conflicten ontstaan. Ik geloof dat dit een wijsheid is, die geboren is uit het dagelijkse leven.

Eindnoten:

1. Takemitsu Tooru is een in 1930 in Tokio geboren Japanse componist. Hij is autodidact. Zijn composities worden in Nederland vaak ten gehore gebracht. In 1967 componeerde hij zijn nu befaamde *November Steps* voor Shakuhachi en Biwa-muziekinstrumenten.

Margaretha Ferguson
Rechtdoor naar de hel

Eén van de kenmerken van de Japanse literatuur is haar nietsontziende precisie in het uitbeelden van menselijke aandoeningen, opwellingen, emoties, gevoelens, overwegingen, gedachten, handelingen. Helder en nauwkeurig wordt de ziel gepeild, ongenadig de abjectste bijzonderheden blootgelegd. En dit meestal in een taalgebruik dat ook na omzetting in een westerse taal sober, doeltreffend en vooral subtiel is. Hierdoor verkrijgen vele Japanse boeken een indringend werkelijkheidsgehalte. Het lijkt of de Japanners, ondanks hun formalistisch leefpatroon, geen remmingen kennen die hen het inzicht in hun zieleleven zouden verhullen. Zo hebben hun openbaringen iets ontspannends en natuurlijks. Eén van de grootmeesters op dit gebied is wel Nobelprijswinnaar Kawabata Yasunari wiens *Schone Slaapsters* (1961, Ned. vertaling C. Ouwehand 1968) ik onlangs herlas. Hierin wordt beschreven hoe de oudere doch nog potente meneer Eguchi wordt geïntroduceerd in een huis waar bejaarde heren tegen betaling een nacht kunnen doorbrengen naast kunstmatig in slaap gebrachte jonge, naakte meisjes. Cohabiteren is verboden, de meeste klanten kunnen dat ook niet meer. In deze nachten wordt Eguchi, behalve door actuele erotische aandoeningen, overspoeld door herinneringen aan vroegere ervaringen. Seks en dood liggen innig verstrengeld. Ondanks de gruwelijke aspecten laat het boek een poëtische indruk na. Zo ook bij de wereldbekende Yukio Mishima die in zijn schitterende vertelling *Death in the afternoon*, over een officier die na gezichtsverlies samen met zijn vrouw harakiri begaat, precies zijn eigen, enkele jaren later te plegen, zelfmoord beschrijft. Nergens in deze verhalen is sprake van die dik-opgelegde moraal die in de Nederlandse literatuur zo dikwijls leidt tot krampachtige anti-moralistische, anti-esthetische vulgariteiten. Ook wanneer we te maken hebben met boeken waarin voornamelijk een maatschappelijk gebeuren de verhaalstof vormt, treffen we datzelfde indringende, rechtstreekse aan in de verteltrant. De tendens wordt niet *opgelegd*, maar valt wel degelijk *af te leiden.*

In 1959 publiceerde Takeshi Kaiko, 29 jaar oud, de roman *Japanische Dreigroschenoper*, die in 1967 in Duitse vertaling verscheen bij uitgeverij *Volk und Welt* in Berlijn. Kaiko, die rechten heeft gestudeerd, moet een sterk maatschappelijk betrokken auteur zijn. Dat valt ten eerste al duidelijk op te maken uit het hier te bespreken werk, maar bovendien meldt de flaptekst dat hij reizen maakte o.a. naar China, Roemenië, Polen, Frankrijk, de Sowjet-Unie en daarover reisdagboeken schreef. In 1961 woonde hij als waarnemer het Eichmannproces bij; in 1965 publiceerde hij een Vietnamees oorlogsdagboek.

Japanische Dreigroschenoper (de titel is een letterlijke vertaling van het Japanse origineel) heeft als hoofdpersoon de zwerver - later Fukusuke genoemd - die al zó afdoende aan lager wal is geraakt dat zelfs de mensen in de armste buurt van Osaka nog naar hem omkeken; hij leek wel een wandelende vuilnishoop. ‘Je zag zo dat hij al die attributen van een man zoals beroep, huis, kinderen, vrouw, ja zelfs een naam allang niet meer bezat. Stinkend afvalvlees van de grote stad - een juistere benaming is nauwelijks te vinden’, zo introduceert de schrijver zijn personage bij de lezers. Zijn slaapplaats bevindt zich onder de struiken bij de ingang van een stadspark, op zoek naar eten zwerft hij van de ene kant van de stad naar de andere, ‘als een onverteerbaar brok.’ Met akelig invoelbare bijzonderheden beschrijft Kaiko hoe Fukusuke ondraaglijke martelingen ondergaat door de honger; met hulp van dezelfde schrijftechniek laat hij de lezer meezwerven met Fukusuke door een hel van armoedebuurten. Tenslotte belandt hij bij een groepje mensen waar iets aan de hand is. ‘Achter een vuilnishoop lag in het door een verstikkende stank bezwangerde duister een ietwat zwakzinnige vrouw van middelbare leeftijd, op de rug met opgetrokken benen.’ De dronken klanten mogen voor tien yen een lucifer aansteken en waarnemen hoe een kreeft zich vermaakt in de vagina van de vrouw. Fukusuke, nogal groot van stuk, probeert over zijn kapitaalkrachtige broeders heen ook een kijkje te nemen, maar meteen wordt hij dreigend weggeblaft. Wat verderop wordt hij op de schouder getikt door een vrouw die blijkt hem al een tijd gevolgd te hebben. Met de belofte van eten, het ter beschikking stellen van kleren en van een slaapplaats, lokt zij hem mee naar wat het eigenlijke tafereel van de roman blijkt te zijn: een vlak bij een spoorlijn gelegen nederzetting van thuis- en werklozen die zich bezighouden met het roven van oud roest en andere materialen; na de Amerikaanse bombardementen uit de Tweede Wereldoorlog overgebleven van kolossale, eens zo machtige wapenfabrieken. Vervallen hutten zijn opgetrokken uit bijeengeraapte materialen.

> Door deuren en muren drong een eigenaardige zurige, uit een slijmerig vocht afkomstige stank. Onwillekeurig vroeg je je af tot in welke lagen van de aarde urine en zweet van de hier huizende mensen al zou zijn doorgesijpeld. Hier en daar klonk vanuit het duister der huizen, deze miserabele zweren, het grienen van kleine kinderen, het gemurmel van oude mensen, het gekijf van vrouwen en het gelach van de mannen; uit alles sprak een zekere teugelloosheid.

Het werk dat Fukusuke en zijn lotgenoten verrichten is vaak levensgevaarlijk, door de krachttoeren die zij bij nacht en ontij moeten uithalen om, vaak diep uit de aarde, stalen pijpen en andere zware materialen omhoog te torsen en die te vervoeren naar de opkopers. Gevaar is er bovendien vanwege de talrijke en steeds hardnekkiger en succesvoller razzia's door de politie, die tenslotte leiden tot de ondergang van de kolonie. De hele roman door volhardt Kaiko in zijn uitvoerig beschrijvende stijl, en waar de krachtsinspanningen zo vaak leiden tot op of over de grens van uitputting en dood, lijkt het soms of je te maken hebt met een soort jongensboek voor volwassenen, een avonturenroman waarin de helden toevallig ‘op de bodem’ van de maatschappij verkeren. Van dit genre, en ook van een sociaal-realistische beschrijving zoals in de officiële communistische literatuur nog steeds wordt gepropageerd, onderscheidt het boek zich echter door de absolute illusie-loosheid en werkelijkheidszin waarmee de personages en hun toch van een zekere ordening getuigende samenleving worden getekend.

Iedereen die deelneemt aan de georganiseerde roof moet een leertijd doormaken waarvoor hij ook leergeld betaalt, in de zin van het afstaan van een deel van de opbrengst aan de chef van een bepaalde groep. Hij moet leren welke werktuigen hij dient te gebruiken, wat de mogelijkheden en gevaren zijn, wie mogelijke vijanden of tegenstanders zijn, hoe de per rooftocht samen gestelde groep met elkaar communiceert. Vijanden zijn niet alleen het wettig gezag en de politie-mensen, er zijn ook verraders onder de lotgenoten; het zijn concurrerende groepen, maar ook ieder lid van de eigen groep kan een potentiële vijand zijn. Loopt er iemand over van de ene groep naar de andere dan wordt dat schouderophalend aanvaard, tenslotte zoekt een ieder zijn eigen voordeel. Binnen een groep wordt gezamenlijk gewoond, gekookt en gegeten. Het voer bestaat gewoonlijk uit geroosterde ingewanden, overgoten met een knoflooksaus. Als de stemming erg feestelijk is vanwege een goeie buit komen er speciale lekkernijen op tafel, zoals rauwe varkensbaarmoeder. Of het van Kaiko een soort racisme is om de Koreanen onder deze groep Japanners als nog ruwer af te schilderen dan zijn eigen landgenoten? Het toppunt van een Koreaanse lekkernij moet wel zijn een baarmoeder met daarin een embryo waarvan de ogen je onder het opgegeten worden nog verwijtend aanstaren. ‘Dat is me wat! Zelfs een Rockefeller heeft er niet het flauwste idee van hoe zoiets smaakt!’ ... Kim, de Koreaanse chef van wie Fukusuke zijn leringen ontvangt streek zich over de kin en sloot verrukt de ogen en vertelt Fukusuke dat dit Koreaanse gerecht, *sekifue*, letterlijk in dunne schijven gesneden zuigeling, voor een kolossale potentie zorgt.

Verreweg het belangwekkendste van deze roman is de indringende schildering van de wetten en gebruiken die deze samenleving beheersen. Een ieder krijgt, naar lichamelijke en geestelijke geschiktheid, zijn functie toegewezen. Er zijn mensen die op zoek gaan naar plekken waar mogelijk buit te vinden is, er zijn er die de door het wettig gezag aangestelde controleurs omkopen, of die zich als lokvogels opstellen voor de politie en zich gevangen laten nemen terwijl de anderen elders bliksemsnel hun slag slaan, er zijn duikers, botenvaarders en vrachtvoerders. Listen en lagen worden beraamd met behulp van genadeloze mensenkennis, de tactiek van kleine en soms massale overvallen, bijvoorbeeld op het politie-bureau, wordt vooraf zorgvuldig uitgedacht en besproken. Deze groep mensen houdt zich, met uiterste inspanning en met het toepassen van gecompliceerde technieken, bezig met de bevrediging van tamelijk ongecompliceerde instincten: in leven blijven, eten, drinken en vrijen. Voor wie in dit boek een tendens-roman wil zien (en dat zullen er zeker velen zijn, gezien de publicatie in de D.D.R.) kan men het beschouwen als een onverbiddelijke vergrootspiegel van onze eigen samenleving. Alleen hier worden de mechanismen tot op het bot blootgelegd en niet door ethische motieven verdoezeld.

Soberheid en subtiliteit, twee eigenschappen die ik in het begin van dit artikel noemde als kenmerkend voor vele Japanse schrijvers, zoals voor Kawabata, Tanizaki en ook Mishima, treden in *Japanische Dreigroschenoper* niet op de voorgrond. Maar wel heeft Kaiko met zijn landgenoten gemeen dat hij verkwikkend a-moreel is in zijn voor niets terugdeinzende uitbeeldingen.

‘De bommen hadden van alles en nog wat door de lucht doen wervelen; wind en aarde deden het hunne en begroeven, volledig onverwacht, dingen op volledig onverwachte plekken.’ De door Kaiko beschreven kolossale ruïnes en verwoestingen waren nog maar veroorzaakt door ‘gewone’ Amerikaanse bommen.

In 1969 verscheen het eerste literaire getuigenis althans van de hand van een Japanner, van het afwerpen van de *atoombom* op Hirosjima. De schrijver ervan is Ibuse Masuji, geboren in 1898 en reeds lang voor de Tweede Wereldoorlog een erkend kunstenaar. Het boek heet in de Engelse vertaling van John Bester *Black Rain*, in het Japans *Kuroi Ame*, en het werd uitgegeven door Kodansha International Ltd, Tokyo en Pala Alto.

De roman begint en eindigt in een periode, vele jaren nadat ‘de bom’ is gevallen. De hoofdpersoon Shigematsu Shizuma, woonachtig in het dorp Kobatake, geeft er zich rekenschap van dat zijn nicht Yasuko als een loden last op zijn brein weegt.

Haar huwelijkskansen zijn zo ongeveer nihil door het gerucht dat zij tegen het einde van de oorlog werkzaam was in de keukens van een middelbare school in het centrum van Hiroshima, en dat zij daardoor zou zijn aangetast door de stralingsziekte.

Tot vele jaren na de oorlog, en misschien ook nu nog, worden er in Japan misvormde kinderen geboren als gevolg van de atoombom, kinderen die hun ouders vaak vervloeken dat die hen het leven hebben geschonken.

Yasuko bevond zich echter niet in het centrum, maar in een dicht bij Hiroshima gelegen kleine stad. De leden van de keukendienst luisterden op een of andere brug naar een galmende toespraak toen de bom viel.

> Op dat moment raakten de jongens verbrand van het hoofd tot de voeten, maar de dienstdoende leraar liet de hele groep, zij het pianissimo, een vaderlandslievend lied zingen: 'leg mij neer onder de golven'. Daarop gaf hij het bevel: 'Verspreiden!' en leidde zelf de weg door zich in de rivier te werpen. Iedereen volgde hem. Slechts één leerling was naar huis gestrompeld om het verhaal te vertellen en was kort daarna gestorven.'

Yasuko was er niet bij, na de oorlog is zij in gezondheidscentra herhaaldelijk gecontroleerd en in orde bevonden, toch blijft het gerucht aanhouden. Om hier tegenin te gaan besluit Shigematsu het dagboek dat zijn nicht in de oorlogsdagen heeft bijgehouden, over te schrijven.

Op deze wijze verschaft Ibuse zich de mogelijkheid het verhaal van de bom en zijn gevolgen te laten vertellen door een groter aantal personen. Naast het dagboek van Yasuko krijgen we een geschreven getuigenis van de vrouw van Shigematsu, en ook hijzelf begint met het overschrijven van zijn 'Dagboek van het bombarderen'. Tenslotte volgt nog een uitgebreid verslag van een dr. Iwatahe, die in die dagen was ingedeeld bij de medische reserve. Dit laatste verslag wordt aan Yasuko ter hand gesteld wanneer zij toch aangetast blijkt te zijn en in het ziekenhuis ligt; Iwatake was er veel erger aan toe geweest dan zijzelf, en is toch min of meer genezen.

De opeenvolging van door verschillende mensen geschreven dagboekfragmenten, afgewisseld met verhaalgedeelten uit het 'heden' van het boek, zorgt voor een literair en compositorisch verantwoorde uitbeelding van het feit dat de nawerking van de atoombom nog steeds niet is uitgeblust. Integendeel, steeds weer nieuwe slachtoffers worden gemaakt, hetzij door de misvormd geboren kinderen en kleinkinderen van diegenen die er in 1945 bij waren, hetzij door nieuw ontdekte ziekteverschijnselen bij diezelfde, nu meer dan dertig jaar ouder geworden mensen.

Het dagboek van Shigematsu zelf munt weer uit door precisie, subtiliteit en soberheid. Eigenschappen die hoogst bewonderenswaardig genoemd mogen worden, gezien de beschreven gebeurtenissen. Shigematsu gaat op de ochtend van de 6e augustus als gewoonlijk naar zijn werk en ontmoet op het platform van de trein een hem bekende zakenvrouw die hem vraagt spoed te betrachten met een bepaald zegel.

> Op een punt drie meter links van de wachtende trein, zag ik een bol van verblindend intens licht, en tegelijkertijd werd ik ondergedompeld in totale, nietsziende duisternis. Het volgend moment werd de zwarte sluier waarin ik gewikkeld scheen doorboord door kreten en geschreeuw van pijn, gebrul van 'Ga d'r af!' en 'Laat me door!', vloeken en andere stemmen in onbeschrijflijke verwarring. De passagiers kwamen de trein uitstromen. Ik werd eraf gedrukt en op de spoorrails aan de andere kant gesmeten, landend op iets zachts dat een vrouwenlichaam leek. Op zijn beurt landde een ander lichaam bovenop het mijne. Meer lichamen werden aan beide kanten van mij opgestapeld. Een kreet van woede en pijn ontsnapte mij, als een echo in mijn oor klonk net zo'n kreet, met een zwaar plaatselijk

> accent, van een man wiens hoofd tegen het mijne werd geslagen. Met kreten en gekreun overal om mij heen oprijzend, bevrijdde ik mij van diegenen die bovenop mij lagen en strompelde overeind. Met dezelfde nauwkeurigheid als waarmee Shigematsu het

'plaatselijk accent' registreert, beschrijft hij de nu volgende tocht door een krankzinnig geworden stad, temidden van heen en weer vluchtende menigten. Grote gebouwen, hele straten bestaan niet meer. Lijken en huilende verminkten liggen door elkaar, anderen lopen rond zonder zich bewust te zijn van hun gruwelijke verwondingen. Hij hoort zijn naam roepen, de zakenvrouw van daarnet werkt zich naar hem toe, legt haar armen om zijn middel en haar hoofd tegen zijn borst, en begint over haar hele lichaam te bibberen. ‘Wat kan er toch gebeurd zijn, meneer Shizuma? Wat een verschrikking!’ Haar gezicht is asgrauw, ze blijft bibberen. Even later zegt ze: ‘Meneer Shizuma - u bent gewond in uw gezicht, is het niet? De huid valt er af en het heeft zo'n rare kleur...’ Ik ging met mijn handen over mijn gezicht. De linkerhand werd nat en kleverig. Ik keek, en ontdekte dat de linkerpalm iets blauwig-paars erop had, als kleine snippertjes vochtig papier.’

Bladzijden lang gaat dit nauwkeurige verhaal, vol haast wetenschappelijk geregistreerde bijzonderheden, door. De lezer voelt zich als in een shock-toestand waarin hij helderder en indringender waarneemt dan gewoonlijk. Sommige mensen zijn zichtbaar krankzinnig geworden, anderen spreken uiterst beleefd met elkaar, vragen zich af wat er toch gebeurd kan zijn, overleggen zo kalm mogelijk hoe weg te komen uit deze alomvattende nachtmerrie.

Willen de al dan niet gewonde overlevenden zich in de volgende dagen wenden tot officiële instanties, ziekenhuizen, gemeente-kantoren, vaker dan niet zijn deze gebouwen van de aarde weggevaagd. Ogenschijnlijk ongedeerde mensen die op zoek gaan naar hun familieleden en een ziekenzaal binnenkomen, sterven vaak nog eerder dan de gewonden. De artsen noch andere autoriteiten kunnen bepalen wat er in werkelijkheid is gebeurd, zij weten niet hoe de gevolgen te bestrijden. Dokter Iwatake, eveneens zwaar gewond en op de rand van de dood, geeft in zijn verslag achteraf een huiveringwekkende beschrijving van zijn verwondingen en de ontoereikende pogingen daar iets aan te doen. Na enkele dagen hoort hij, bijna buiten bewustzijn, een vrouwenstem schril zijn naam roepen, vragend, zoals die stem dat al in verschillende ver uit elkaar gelegen ziekenhuizen blijkt te hebben gedaan. Zijn gezicht is onherkenbaar verminkt, zijn lippen zijn te gezwollen om een geluid uit te brengen, tenslotte slaagt hij erin een fractie van een seconde zijn arm een klein beetje op te lichten. Iwatake krijgt bloedtransfusies en grote hoeveelheden vitamine C., met een dieet van perziken en rauwe eieren. Bovendien had hij een geweldige wil tot overleven, maar Yasuko, na ettelijke teleurstellingen met huwelijkskandidaten en een verdekte, uiterst beleefde ontslagaanzegging geeft na het tenslotte duidelijk uitbreken van de symptomen, een kleine twintig jaar later, de moed op.

In het ‘heden’ van de roman lijdt ook Shigematsu nog steeds aan de stralingsziekte. Van de twaalf soortgelijke patiënten in het dorp zijn er drie overlevenden - de lichte gevallen waartoe Shigematsu behoort. Het voortschrijden van de ziekte houden zij tegen door altijd zorg te dragen voor een overvloed aan goed voedsel, en door het nemen van veel rust. De hele dag in bed liggen is niet goed, dus - adviseert de dokter - doe wat lichte karweitjes in en om het huis, en vul dat aan met wandelingetjes.

Maar dat kan immers niet! ‘Helaas was het voor een gezinshoofd, ogenschijnlijk kerngezond, godsonmogelijk op zijn gemak door het dorp te kuieren ... ondenkbaar in termen van traditie, en dus ondenkbaar in principe’.

Shigematsu en zijn lotgenoten vinden er wat op: ze zullen zich gaan bezighouden met de visvangst, en dat op een economisch verantwoorde manier, ze gaan namelijk proberen jong broedsel uit te zetten teneinde de visstand te verhogen. Desondanks staan ze toch bloot aan sarcastische commentaren van hun dorpsgenoten.

Een merkwaardig en helaas zeer herkenbaar voorbeeld van onze onmacht ten aanzien van het lijden van anderen, niemand weet er goed raad mee; een mens mag eigenlijk niet lijden, want onmiddellijk stelt hij zich bloot aan kritiek: van zichzelf (waar heb ik dat aan verdiend, waar ben ik fout gegaan?), van de medemens (je moet flink wezen, vertrouwen hebben, niet teveel toegeven), van de overheid (je bent ziek dus je hoeft ook niet zoveel te verdienen), van de politieke tegenstander (de Japanners zijn de oorlog toch zelf begonnen).

Ook de vertaler John Bester dekt zich in zijn *Voorwoord* ter dege in:

> Toen mij werd gevraagd Ibuse Masuji's *Kuroi Ame* te vertalen koesterde ik eerst aanzienlijke twijfel. Ik wist dat het werk in Japan was toegejuicht, maar verdacht de critici van positieve bevooroordeeldheid vanwege het onderwerp. Had de auteur schelle stemverheffing, sentimentaliteit, melodrama, monotonie en al de andere valkuilen wel kunnen vermijden? Kon het, kortom, zijn omgevormd tot een werk van kunst?

Nou, gelukkig heeft John Bester zijn kostbare artistieke integriteit geen geweld aan hoeven doen. In zijn knappe inleiding geeft hij, zorgvuldig geanalyseerd, de vele *literaire* verdiensten van het boek aan, op zich is daar geen woord tegenin te brengen, en eindigt aldus:

> Zich bezighoudend met het grimmigst denkbare onderwerp, is het werk uiteindelijk niet deprimerend, want de auteur houdt zich tenslotte meer bezig met het leven dan met de dood, en met een alomaanwezige schoonheid die het afgrijselijke van het detail te boven gaat. In die zin zou ik willen suggereren dat *Black Rain* helemaal geen boek over de bom is.

Moet dat worden opgevat als een geruststelling voor de lezer? Is dat een vrijbrief voor het, terecht, genieten van de vele kwaliteiten van het ‘hoe’ van deze roman, zonder zich al te druk te maken over het ‘wat’? Is dit niet het even ontoelaatbare andere uiterste van die stok die aan het ene uiterste wordt vastgehouden door de communistische literaire bevelhebbers die vóór alles eisen dat de *inhoud* van een boek voldoet aan duidelijk omschreven politieke eisen?

En toch, hoewel ik het met mijn geweten eigenlijk niet overeen kan brengen, ben ik het eens met Bester dat *Black Rain* juist door zijn superieure (dus boven politieke tegenstellingen letterlijk verheven) verteltrant een schitterend boek is. Zelf slachtoffer van de Japanse internering op Java met alle wreedheden van dien, komt het al lezende niet bij me op om deze herinnering mee te laten tellen in mijn waardering. Niemand van de Japanse slachtoffers geeft zich over aan politieke overwegingen. Af en toe worden wat oorlogsleuzen ingevoerd maar zó geraffineerd dat de lezer duidelijk voelt hoeveel afstand de ‘gewone’ Japanse mensen zelf daartegenover hebben. Een enkele confrontatie met de leger-autoriteiten maakt duidelijk dat deze een weinig-gewaardeerde staat in de staat hebben gevormd. De Japanse burgers waren, net als alle miljoenen burgers in de Tweede Wereldoorlog, voornamelijk bezig met pogingen tot overleven.

Van de onvoorstelbare gruwelen die, koel en helder, in dit boek worden beschreven heb ik weinig of niets kunnen aanhalen, je kunt er wel bladzijden mee doorgaan, maar ze zijn zo geraffineerd ingeweven in het ‘gewone leven’ van de mensen in het heden van de roman dat ze een onvergetelijke indruk achterlaten. Toen ik *Black Rain* uithad verbaasde ik mij opnieuw dat niet de vele duizenden lieden die in duur betaalde banen meewerken aan de kernbewapening, in de gevangenis worden gestopt, inplaats van degenen die nog proberen iets van het leven op aarde te redden.

Literatuur

Kaiko Takeshi: *Japanische Dreigroschenoper*, Duitse vertaling Jürgen Berndt, Verlag Volk und Welt, Berlin, DDR. 1967
Ibuse Masuji: *Black Rain*, Engelse vertaling John Bester, Kodansha International Ltd., Tokyo en Palo Alto, 1970

Noriko de Vroomen en Henk Hoeks
Het traditionele en hedendaagse kettingvers in de Japanse poëzie

Over ‘Renga’, ‘Renku’ en ‘Renshi’

Inleiding

Er valt de afgelopen jaren een groeiende belangstelling waar te nemen in Nederland voor de Japanse poëzie. Niet alleen verschijnen er bundels met vertalingen van de ook nu nog in Japan populaire versvormen als haiku, tanka en senryuu, maar ook schromen poëziegevoeligen ten onzent niet langer zelf hun talent te beproeven op deze materie, en het is zelfs al tot de oprichting van een kring gekomen waarin de liefhebbers hun wrochtsels kunnen voordragen en bespreken. Dat de belangstelling in het Westen echter niet beperkt bleef tot deze klassieke versvormen, bleek uit de verschijning in 1971 van de bundel *Renga*[1.] waarin vier ‘westerse’ dichters, te weten Octavio Paz (Mexico), Jacques Roubaud (Frankrijk), Edoardo Sanguineti (Italië) en Charles Tomlinson (Engeland) de uitkomst van een experiment publiceerden dat er in bestond zich samen gedurende een week te wijden aan de ‘renga’, het dichten van een kettingvers zoals dat in de Japanse poëzie een lange traditie kent. Op de merites van hun verzen willen wij hier niet ingaan. Wel komen we hieronder nog kort op dit experiment terug, omdat het duidelijk maakt op welke moeilijkheden een Westerse dichter stuit als hij deze Japanse wijze van dichten wil beoefenen, en daarmee het diepgaande verschil tussen beide poëzietradities. Maar allereerst - en dat is het doel van dit artikel - willen wij de aard en historische ontwikkeling van het Japanse kettingvers bespreken.

De oorsprong van het kettingvers

De poëzie in het oude Japan kent twee genres. Er is allereerst het genre van de ‘tanka’ of ‘waka’ (wat kort lied respektievelijk harmonies lied betekent). Dit vormt de orthodoxe poëzie, geschreven in het Oud-Japans, en is opgebouwd uit 5-7-5-7-7 lettergrepen. Een eerste uiting van deze tanka-dichtkunst vormt de bundel *Manyoo-shuu* (=verzameling van tienduizend bladeren) uit de zevende eeuw. Behalve dit genre bestaat in het oude Japan de renga, het kettingvers waarvan tot in zijn modernste vorm het beslissende kenmerk is dat het in groepsverband wordt vervaardigd. Het bezit daarnaast in tegenstelling tot het orthodoxe vers het uitgesproken karakter van een ‘geestigheid’ of ‘kluchtigheid’. Er loopt historisch dan ook een duidelijke lijn van de *renga* uit de achtste eeuw naar de *haikai no renga* (renga van de geestigheid) uit de Middeleeuwen en de *haikai no renku* (renku van de geestigheid) uit de zeventiende eeuw. Ook al zijn beide genres in de Oud-Japanse poëzie duidelijk onderscheiden, toch mag men hieruit niet afleiden dat in de tanka-dichtkunst het groepsmoment geheel afwezig zou zijn. Het bestaat er op een andere manier, zoals enkele voorbeelden mogen verduidelijken. Bij de *uta-awase* (=poëzietour-nooi, eind achtste eeuw) werden de dichters in twee groepen verdeeld die elk ter plekke tanka's dichtten.

Uit telkens twee mededingende verzen koos een objektieve jury het beste. Of neem de bundel *Kokin-shuu* (=Verzameling van Oud en Nieuw) uit de tiende eeuw die een selektie tanka's bevat. Uit de volgorde waarin de tanka's zijn geordend, kan men opmaken dat de samenstellers zich hebben laten leiden door de gedachte dat de gedichten op elkaar moesten zijn afgestemd, onderling als het ware een ketting moesten vormen. Alle erin opgenomen tanka's zijn ontegenzeglijk uiterst verfijnd van vorm, maar wie ze als afzonderlijke gedichten leest, zonder een besef van hun onderlinge rangschikking, zal zich toch bij bepaalde gedichten afvragen waarom ze zijn opgenomen. Ze doen namelijk tamelijk saai van inhoud aan. Er staan bijvoorbeeld drie tanka's naast elkaar waarvan de middelste niet erg verrassend is. Bij nauwkeurige lezing ziet men dat deze tanka bedoeld is om tussen de voorafgaande en de erop volgende een harmonie tot stand te brengen. Soms zijn dergelijke verbindingstanka's door de samenstellers gemaakt en ingelast.

Een interessant geval vindt men daarvan aan het eind van het deel: *Zomerliederen.* Daar wordt bij de laatste tanka in een voetnoot vermeld dat deze tanka op de laatste dag van de zesde maand (30 juni) is gemaakt. Deze tanka luidt:

‘Op die dag wisselt zomer met herfst.
Op een windweg in de hemel wisselt warme wind met koude wind.
Ik denk daarom dat er aan de ene kant van de windweg koele lucht passeert’.

Het volgende deel *Herfstliederen* opent met een eerste herfst-tanka die - en daar gaat het hier om - geïnspireerd is door het woord ‘wind’ uit de zojuist geciteerde, laatste tanka van het deel *Zomerliederen*, en zo de beide delen met elkaar verbindt:

‘Met de ogen kan men niet duidelijk zien, dat het al herfst is geworden.
Maar als men naar het geluid van de wind luistert,
schrikt men en merkt men dat het al herfst is.’

Voor ons onderwerp is belangrijk te zien dat, hoewel de bundel *Kokin-shuu* uit afzonderlijke tanka's is opgebouwd, er toch door de bundel als geheel door de samenstellers een draad is geweven, waardoor de gedichten die ieder op zich handelen over het sentiment van de seizoenen, de wijze van denken en voelen, de beleving van vreugde en verdriet en de belevenis van het reizen in de vier seizoenen worden versmolten tot een lied over levensgevoel en dagelijkse gewoonten, de ervaring van geboorte en dood van de mensen van die tijd wonend in en rond de stad Kyoto.

De Renku van meester Bashoo

Wat Bashoo, de grote meester van de renkudichtkunst uit de zeventiende eeuw, met zijn renku beoefende, verschilt naar zijn aard niet wezenlijk van wat de samenstellers van de bundel

Kokin-shuu deden. Het verschil zit hem in de vorm. In de Kokin-shuubundel hebben wij immers van doen met de tanka, terwijl het bij Bashoo om de *renku* handelt, dat is een kettingvers met herhaling van 5-7-5 en 7-7 lettergrepen, dus 5-7-5, 7-7, 5-7-5, 7-7, ... enz.

Het is bij ons gewoonte geworden om te spreken van de *haiku* van Bashoo, terwijl deze term toch niet geheel of liever helemaal niet de juiste is om Bashoo's poëzie te beschrijven. Een korte uitweiding moge deze bewering verduidelijken. Iedereen gebruikt tegenwoordig - niet alleen in Japan maar ook in West-Europa - de term haiku voor het korte gedicht dat uit 5-7-5 lettergrepen bestaat. Daar is op zich niets op tegen, mits men de historische beperking die het zodanig gebruik van deze term inhoudt, niet uit het oog verliest. Dit gebruik dateert waarschijnlijk van na 1887, toen de dichter Shiki Masaoka met zijn programma van de ‘vernieuwing van het korte gedicht’ de eerste 5-7-5 lettergrepen van de renku tot zelfstandige versvorm proclameerde. Hij was van mening dat de traditionele renku als literair genre zijn tijd had gehad. Vanaf die tijd is waarschijnlijk de term haiku voor alle 5-7-5 lettergrepen tellende korte gedichten in zwang geraakt, en deze definitie is thans ingeburgerd. Toch bestaat er nog een andere, historisch oudere term haiku, die van toepassing is op de poëzie van Bashoo, maar ook op veel van die uit de Edoperiode (1600-1868). Haiku is dan een afkorting van de uitgebreidere aanduiding *Haikai no ku* (gedichten van haikai), waaronder ook de renku is begrepen. Hanteert men dus de term haiku ter aanduiding van de poëzie van Bashoo, dan is dat juist, als men de van oudsher gangbare, meer precieise historische term *haikai* of *haikai no renku* bedoelt. In het licht van deze haikailiteratuur moet men zijn poëzie dan ook bestuderen.

Wat is de aard van de haikai en hoe heeft deze zich ontwikkeld? Het woord haikai is uit twee karakters opgebouwd, die beide eenzelfde lading dekken. Beide duiden ze op speelse humor of grappigheid. De eerder vermelde bundel *Kokin-shuu* bevat al een afdeling Haikailiederen, waar haikai letterlijk grap betekent. In de Middeleeuwen kreeg deze term een bredere betekenis. Er kwam de konnotatie bij van ketters gedicht; ketters in tegenstelling tot orthodox. En verder van volks, populair vers tegenover het zuivere, traditionele vers van de adel. Zo voegde een ridder of hoge geestelijke, wanneer hij een eigen vers presenteerde, er wel uit bescheidenheid aan toe: het is maar een haikai, daarmee te kennen gevend dat hij niet pretendeerde een orthodox vers te hebben voorgedragen. Aan het eind van de Middeleeuwen, toen de *renga van haikai* zijn grootste bloei beleefde, was het een algemeen gevoelen geworden dat de haikai afweek van het orthodoxe vers en de traditionele dichtkunst.

Op het gevaar af dit overzicht voor de lezer nog ingewikkelder te maken, is het toch van belang er op te wijzen dat de rengaverskunst in oorsprong orthodox van karakter is. De voorgeschreven taal is het Oud-Japans. Wel wordt steeds benadrukt dat de renga in de sfeer van een geestigheid ligt. De renga uit de Heianperiode (794-1192) laat dit goed zien: het geestige schuilt in de cesuur tussen de eerste drie regels (5-7-5 lettergrepen) en de laatste twee regels (7-7 lettergrepen) van de renga. De eerste drie regels vormen een vraag, waarop de laatste twee regels een puntig antwoord geven. In de aanvang van de Kamakuraperiode (1192-1333) werden de renga's gedicht met de expliciete bedoeling grappig te zijn. Hieruit mag men opmaken dat de rengakunst van meet af aan verwant is aan de geest van de haikai.

Om dit deel van het betoog te besluiten benadrukken we nog eens dat het van begin af aan in de Japanse poëzie niet gaat om de afzonderlijke tanka of de eerste drie regels van een renga.

Niet het onafhankelijke vers staat centraal, maar de groepering van de verzen, hun bundeling maakt de kern van de Japanse poëzie uit. Dit wijst erop dat de grondslag van de Japanse poëzie steeds de groepsmentaliteit is, en zij ook altijd de presentatie in en door een groep vooronderstelt.

De oude kettingverzen Renga en Renku

De *renga*, de oudste vorm van het kettingvers, kent twee typen: de korte renga die bestaat uit een vraag (5-7-5 lettergrepen) en een antwoord (7-7 lettergrepen) in de zeggende vorm gesteld. Bij de lange renga worden de drie en twee regels herhaald, dus 5-7-5, 7-7, 5-7-5, 7-7 ... enz. De poëzie is orthodox en als taal wordt het Oud-Japans gebruikt.

Renku is de term om het kettingvers vanaf de tijd van Bashoo (zeventiende eeuw) aan te geven. Hij bestaat uit de herhaling van drie en twee regels, dus 5-7-5, 7-7, 5-7-5, 7-7 ... enz. In de renku worden woorden uit de Chineze poëzie en de dagelijkse taal gebruikt.

Deze bloedeloze omschrijvingen vullen zich met leven als men ze in hun historische omgeving plaatst. We merkten al op dat het kettingvers ondenkbaar is zonder het reciteren ervan in groepsverband. Het zal dan ook niet verbazen dat een belangrijk deel van de rengaliteratuur direkt in verband staat met de godsdienstige kulten, zoals die in Japan traditioneel beoefend werden in de boeddhistische en shinhotempels. Er wordt verhaald van een keizer Gotobain die in de twaalfde eeuw geregeld bedevaarten ondernam naar de Kumano-shintotempel. De reis heen en terug nam ongeveer een maand in beslag, en onderweg besteedde hij zijn tijd met het opdragen van renga's aan de shintotempels, die bewaard zijn gebleven in het Kumano-Kaishi (Kumano = Heilig Papier van de Kumano Shintotempel). De renga is hier nog geen ‘zuivere literatuur’, maar is nog ingebed in een godsdienstige praktijk. Hij fungeerde als middel om de goden gunstig te stemmen en gunsten af te smeken. Hetzelfde effekt verwachtte men van renga-bijeenkomsten onder de hangende kersenbloesems van de tempels.

Aan het einde van de Muromachi-periode (1395-1573) was de renga-voor-het-vertrek-naar-de-veldslag zeer verbreid. De veldheren hoopten door het opdragen van renga's aan heiligen het lot aan hun zijde te krijgen. Aangezien het vervaardigen van een renga bijzonder moeilijk, zo niet moeilijker was dan het winnen van een veldslag, zag men in een gelukte renga een voorspelling van eenzelfde afloop van de strijd. Aanvankelijk was het de opgave van de veldheren en hun medekrijgers de renga's te verzorgen, maar later gingen de meeste shintotempels er toe over eigen groepen priesters te vormen die zich toelegden op het maken namens de veldheren van renga's-voor-het-vertrek-naar-de-veldslag. Blijkbaar waren het voor de renga vereiste talent, kennis en tijd schaars geworden.

Een renga wordt samen met anderen opgezegd. Dit opzeggen in de vorm van vraag en antwoord is zeer oud en een vroege uiting daarvan is al te vinden in de *Kojiki* (=Legenden) uit 712. Het is daar poëtisch nog weinig verfijnd zoals uit het hier volgende voorbeeld blijkt:

‘Sinds wij over de Tsukuba-berg zijn gereisd,
hoeveel nachten hebben wij al geslapen? [Antwoord]
Negen nachten en tien dagen zijn voorbijgegaan.’

In de *maeku-zuke* is dit gegeven van vraag en antwoord al tot dichterlijke regel geworden. Het tweede deel van de renga, zeg het antwoord van 7-7 lettergrepen, ligt vast, zodat de aanwezige rengadichters de eerste drie regels van 5-7-5 lettergrepen moesten ‘verzinnen’. Dit ‘rengaspel’ werd merendeels al door professionele rengameesters beoefend. De bundel *Kokinwaka-rokujoo* (=Zestig bladen verzen van Oud en Nieuw) van het einde van de tiende eeuw bevat daarvan een goed voorbeeld. Een man die door zijn geliefde verlaten werd, bracht zijn gemoedsstemming zo onder woorden:

‘De wortels van drijvende plantjes
in de waterval kan ik wel vastzetten.
Het verkoelde vrouwenhart echter
kan ik niet terug krijgen!

De laatste twee regels staan vast en blijven gehandhaafd voor de volgende aanwezige dichter die de eerste drie regels als volgt 'vervangt':

'Het gewaai van wind kan ik wel in een wolkenzak stoppen.
Het verkoelde vrouwenhart
echter kan ik niet terug krijgen'.

Een derde dicht dan:

'Een wild paard kan ik zelfs met een verrot touw vastbinden. Het verkoelde vrouwenhart echter kan ik niet terugkrijgen'.

Een ander voorbeeld is dit. Het is afkomstig uit de verhalenbundel *Yamato-monogatari* (=Oude Japanse verhalenbundel) van het einde van de tiende eeuw. Het is een korte renga die een vrouw dichtte nadat een man niet op een rendez-vous was komen opdagen:

'Het is drie uur in de ochtend.
Het mensenhart vertrouw ik niet meer.
Droefheid!'

Waarop de man antwoordde:

'Ik heb me verslapen in de verwachting
dat je in mijn droom verschijnen zou,
als je werkelijk aan mij dacht'.

Dit is een schitterend staaltje van een korte renga, van het vraag- en antwoordspel. Eigenlijk is het een fragment uit een briefwisseling tussen een man en een vrouw, dat omdat het zo bijzonder geslaagd is, werd genoteerd en in gezelschap aan de openbaarheid prijsgegeven. Zo is deze renga in de bundel *Yamato-monogatari* terechtgekomen. Langs deze weg van de voordracht in gezelschap door middel van vraag en antwoord heeft de rengakunst zich verder ontwikkeld, totdat zij als het ware een institutie werd. Er is een tijd geweest dat men bijvoorbeeld bijeenkomsten belegde voor zesendertig renga's of honderd renga's. Of een renga-vijfdaagse, tijdens welke men duizend renga's vervaardigde. Als men bedenkt dat van deze vijf dagen er slechts tijdens drie gedicht werd, daar de eerste dag voor kennismaking en de laatste voor feestvieren afvielen, dan komt men tot de ongelooflijke produktie van drie- a vierhonderd renga's per dag. Deze produktiesnelheid is mogelijk dankzij de streng gekodificeerde wetten en regels van de renga, die bijvoorbeeld voorschrijven dat als in een voorafgaand vers het woord 'dennenboom' staat, de volgende dichter in zijn vers daarop moet antwoorden met het woord 'motregen', dat een trefwoord is voor het begin van de winter. Eenzelfde dwang bestaat er voor de woorden 'bamboe' en 'tijger'. Het patroon laat zich eindeloos herhalen waardoor het tempo aanzienlijk versneld wordt.

We willen hier nog kort stilstaan bij één aspekt van het in de inleiding aangehaalde renga-experiment van de vier westerse dichters. De renga heeft een lange geschiedenis van wel meer dan duizend jaar en zij is nauw verweven met de tradities van de Japanse samenleving, de mentaliteit en het Japanse denken. Het hoeft dan ook geen verwondering te wekken dat westerse dichters die zich aan de rengakunst willen wijden op specifieke moeilijkheden stuiten. Hun interesse voor dit experiment motiveren de dichters in de inleiding bij hun bundel aldus: onze grootste belangstelling gaat uit naar de wetten en regels van de versvorm van de renga. Wij zijn verrast dat er een verskunst bestaat met zulke nauwkeurige, strikte wetten en regels. Deze zo rijke poëzie heeft gebloeid in een machtig verleden, maar wij zouden het jammer vinden als zij slechts 'dode' poëzie zou blijven. De rijkdom ervan moet ook in de westerse talen tot ontplooiing kunnen worden gebracht.

Zij hebben een week lang dit renga-experiment beoefend. Een eerste probleem was dat men in de Europese talen moeilijk de originele vorm van de renga (herhaling van de 5-7-5 en 7-7 *lettergrepen*) kan handhaven. Zij weken daarom uit naar de vorm van het sonnet (4-4-3-3 *regels*). Ze schreven in totaal 27 sonnetten. Een tweede dat zij als hinderlijk ervoeren, en dat is juist wat tot het eigenste van de renga hoort, was de situatie van het dichten. Ze raakten in de war door de omstandigheid dat tijdens het dichten telkens drie andere dichters toekeken. Ze voelden dat alsof ze op de vingers werden gezien, alsof ze een ‘striptease show’ moesten opvoeren. Hier kwam het verschil in beide poëzie tradities tot uiting. Het dichten van een renga vooronderstelt een dichterlijke houding en situatie die hun wezensvreemd was. Een derde punt dat zij als obstakel ondergingen, was de eis van de renga dat elk toe te voegen vers inhoudelijk zeer nauw dient aan te sluiten bij het voorgaande. Omdat zij de sonnetvorm hadden gekozen, ging het bij hen dus telkens om vier of drie regels. En het probleem dat zich daarbij voordoet, is dat men in vier of drie regels anders dan in het origineel inhoudelijk te veel moet zeggen. Daarom zijn ze wat dit essentiële element van de renga betreft maar gedeeltelijk geslaagd. Ze maken zich er vaak gemakkelijk van af door uit de voorafgaande regels een woord op te vissen waaraan ze dan de volgende regels ophangen. Aan de eis van inhoudelijke samenhang wordt hiermee niet geheel voldaan.

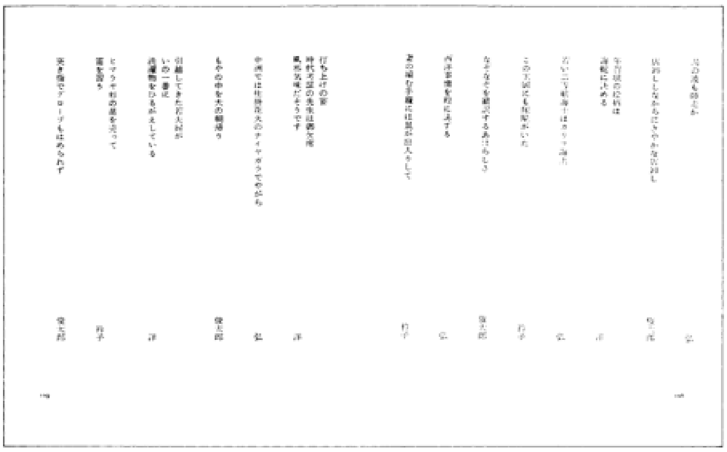
Renshi: het kettingvers in de hedendaagse westerse versvorm

Het kettingvers is met de opkomst van het moderne Japan niet ten onder gegaan. Het heeft zich gehandhaafd, zij het dat het naar de vorm wijzigingen heeft ondergaan. Een belangrijke rol heeft daarbij de kring van dichters rond het literaire tijdschrift Kai (=De roeiriem) gespeeld. Vooral hun renshi-experiment heeft in dit verband de aandacht getrokken. In 1980 publiceerde deze kring een boek onder de titel *Renshi* waarin elf renshi's zijn opgenomen, de vrucht van zes-en-half jaar arbeid aan dit genre.

Wij laten nu uitgebreid de dichter Makoto Ooka aan het woord die het boek *Renshi* als volgt inleidt: ‘De renku is een versvorm die er theoretisch vrij begrijpelijk uitziet, maar in de praktijk ligt dit anders. De eerste dichter dicht de eerste drie regels van 5-7-5 lettergrepen. Als je de tweede dichter bent, kun je de twee regels van 7-7 lettergrepen er zo aan toevoegen. Dit lijkt allemaal erg eenvoudig, maar men mag niet vergeten dat men het hele gezelschap om zich heen heeft. De anderen praten en drinken sake. Je moet meepraten, terwijl je in je hoofd steeds maar 7-7 lettergrepen moet vormen. Bovendien mag je geen woord gebruiken dat al eerder gebruikt is. Daarnaast kent de renku een vaste plaats voor seizoenwoorden als ‘maan’ en ‘bloesem’.

Zelf is mijn manier van poëzie schrijven in de westerse versvorm veranderd, sedert ik begonnen ben de renku te beoefenen. Het heeft mijn aandacht voor de overgang van de ene regel naar de andere verscherpt. Ik ben daar bewuster op gaan letten. Ook als zich nu een gemakkelijke en soepele overgang van de ene naar de andere regel aandient, houd ik deze soepelheid met opzet tegen en probeer een grotere sprong te overbruggen. In de woordkeuze wil ik me niet langer tevreden stellen met soepele, glad geschreven woorden. Ik wilde de woorden remmen en meer aandacht geven aan de beweging tussen de woorden. De renkuvorm heeft ervoor gezorgd dat ik geen soepele, doorlopende poëzie meer schrijf, maar dat zij soms ineens de hoogte inspringt, dan weer naar beneden duikelt of dat de woorden en zinnen gaan struikelen. Ik heb mijn experimenten met de renku doorgesproken met de dichters die meewerken aan Kai. Omdat wij dichters van de westerse versvorm zijn, hebben wij in plaats van de herhaling van 5-7-5 lettergrepen en 7-7 lettergrepen voor ons renshi-experiment de vorm van de hedendaagse poëzie gekozen. Daarom heet de renshi een kettingvers in de hedendaagse versvorm.

In het begin hadden wij geen voorschrift voor de hoeveelheid regels. Dat hebben we nu wel: twee regels. Het maakt wel degelijk iets uit of men vijf, drie of twee regels voorschrijft. Dan besef je wat de regels voor de hedendaagse poëzie in de westerse versvorm betekenen. Neem iemand die altijd gewend is lange gedichten te schrijven. Voor zo iemand is het een uitdaging om in twee regels iets zinnigs te moeten dichten. Bovendien moet hij dit doen in aanwezigheid van anderen die hem ter plaatse kunnen kritiseren, een suggestie uiten of hun eigen opvatting ventileren. Dit procédé wijst de dichters op tot dusver ongekende aspekten in hun eigen werk.



De vorm van een renshi, kettingvers van de medewerkers van Kai.

Een dergelijk procédé van gezamenlijke arbeid is voor het kettingvers onontbeerlijk, want steeds moet een volgende dichter er nieuwe regels aan toevoegen. Daarom moet een voorafgaand deel ook helder zijn, zodat degene die regels moet toevoegen, dat gemakkelijk kan doen. Deze poëzie is thematisch door een ketting verbonden, en wanneer iemand een voortzetting kiest, die uit de toon valt, bezorgt hij daarmee de volgende last. Hij schept verwarring, waardoor het hele vers in een buitensporige richting kan gaan. Dit moet vermeden worden en daartoe wordt ieders aandeel ter plekke door de maker van de regels tesamen met de andere dichters bediskussieerd. Het kettingvers is een literatuur die geen persoonlijke eigendom kent. Het wordt, kan men zeggen, in vergelijking met de literaire produkten die men individueel schept, met geweld en niet zonder twist tot zijn definitieve vorm gebogen. Daardoor komt echter wel vaak sterker en duidelijker naar boven wat een dichter in zich heeft.

De regels en wetten van de renku vragen dat men drie maal het woord maan en twee maal het woord bloesem gebruikt. Daarnaast liggen de plaatsen waar ze komen te staan, vast. Vooraf aan deze beide woorden moeten dus inleidende versregels geplaatst worden, zodanig dat in de daarop volgende regel bijvoorbeeld het woord maan kan worden gebruikt. Bij de seizoenverzen dient men in het geval van verzen over de lente en de herfst drie eenheden van lettergrepen (5-7-5, 7-7, 5-7-5) of vier eenheden (5-7-5, 7-7, 5-7-5, 7-7) in een keer over het onderhavige seizoen te dichten. Gaat het om een vers over de zomer of de winter, dan mag men zich beperken tot één eenheid (5-7-5 of 7-7, dus). Woorden die al gebruikt zijn, mogen niet nog eens herhaald worden. Daarnaast verbiedt de renku dat in een te dichten eenheid van 5-7-5 de betekenis wordt herhaald van de daaraan voorafgaande eenheid van 5-7-5. Nog anders gezegd, bij het patroon van 5-7-5, 7-7, 5-7-5 mag de laatste groep lettergrepen niet dezelfde betekenis uitdrukken als de eerste groep van 5-7-5. Gebeurt dat namelijk wel, dan keert een kettingvers steeds naar zichzelf terug, draait het in zichzelf rond. Op den duur wordt de keuze van het aantal woorden steeds kleiner en beperkter. Dit over de renku.

Het is een woordspel waarvoor men een enorme inventieve kracht nodig heeft. Tegelijk is het onverklaarbaar interessant en bezit het een grote charme en aantrekkingskracht. Deze eigenschap deelt de renshi met de renku, al hebben wij in het renshi-experiment niet alle regels en wetten van de renku strikt gehandhaafd.'

De medewerkers van Kai hebben in zes en een half jaar elf renshi gemaakt. We geven hier een deel van een zitting in vertaling weer.

> ‘Hoofdstuk: golven van de warm waterbron te Itoh
> (bekende badplaats met warmwaterbron).
>
> Het is ook hier de twaalfde maand.
> De golven van het warmwaterbronstadje.
>
> Yoshino Hiroshi
> *Ooka*: toen wij in Itoh, het warmwaterbronstadje bijeenkwamen, was het december.
> Ben je daarom zo begonnen?
> *Yoshino*: ja, dat klopt.
>
> Jaarlijkse opruiming van de uitstallingen.
> Ze kletsen lawaaierig, druk over
> de privélevens van de uitgestalde personen.
> Tanikawa Shuntaroo

Tanikawa: in een afgelegen klerenwinkel in het warmwaterbronstadje in december vindt de jaarlijkse opruiming plaats en de verkoopstertjes kletsen onder het opruimen lawaaierig over de privélevens van andere mensen.

Kawasaki: ‘tana-oroshi’ in de betekenis van opruiming en praten over andermans privéleven.

Een homoniem. Zeer interessant.
Ooka: dit is geestig. Deze regels sluiten zeer soepel aan op een van de voorgaande regels van Hiroshi. Ze passen zeer goed.

Als patroon voor een nieuwjaarskaart
wordt een zeeslang gekozen.
Kawasaki Hiroshi
Ooka: Wie kiest dit patroon?
Tanikawa: Een van de verkoopstertjes natuurlijk.
Kawasaki: Ja, zeker.
Ooka: Waarom het patroon van een zeeslang?
Kawasaki: Omdat het het jaar van de slang is.
Ik dacht alleen, wat voor slang.

Een jonge tweede stuurman
vaart op de Caraibische zee.
Yoshino Hiroshi
Yoshino: Dat is het adres waarnaar zij haar nieuwjaarskaart heeft gezonden. Het is de plaats waar haar geliefde momenteel verblijft.

In dit koninkrijk
is wel een kapper.
Kishida Eriko
Ooka: Betekent dit dat dit koninkrijk in de Caraibische zee ligt? Of hoeft dat niet per se?
Kishida: Nee, dat hoeft niet per se.
Tanikawa: Ben je verbaasd dat er een kapper is? Dit betekent dat het een zeer afgelegen koninkrijk is, niet waar?
Kishida: Een koninkrijkje op een eiland kan toch ook?

Zinloos is het,
het vertalen van raadsels.

Tanikawa Shuntaroo

Tanikawa: Ik zag in een kindertijdschrift van mijn kinderen verschillende raadsels uit alle landen van de wereld staan. Daar dacht ik opeens aan. In zo'n koninkrijkje is een kapper en zijn er ook raadsels. Deze raadsels heeft men in Japan serieus zitten te vertalen en in een tijdschrift gepubliceerd. Het grootste deel van de raadsels is niet meer interessant als ze eenmaal vertaald zijn, vooral de raadsels die op een homoniem berusten. Het is eigenlijk zinloos die te vertalen.

Over de westerse aangelegenheden
geeft hij les aan zijn landheer.

Yoshino Hiroshi

Yoshino: Ik heb de tijd teruggeschoven naar het einde van de Edoperiode (1600-1868). De les aan de landheer over de westerse kennis en aangelegenheden bevat ook zulke zinloze, vertaalde raadsels.

Een muis gaat in, gaat uit
een mandje dat een vrouw heeft
gevlochten.

Kishida Eriko

Ooka: Is zij echtgenote van de lektor?

Kishida: Tot nu toe dichtten wij alleen over mannen. Daarom moest ik van jullie een vrouw tot onderwerp nemen.

Tanikawa: Houdt een mandje dat de echtgenote heeft gevlochten, direkt verband met de westerse aangelegenheden? Dit woord 'een mandje' doet voor mij westers aan.

Kishida: Ik doelde op een volkskunst ten plattelande ergens in het buitenland.

Tanikawa: Heeft dit bijvoorbeeld verband met een Amerikaans pioniersgezin van het midden van de negentiende eeuw?

Kishida: Dat kun je zo opvatten. Maar waarom heb ik hier het woord muis gebruikt?

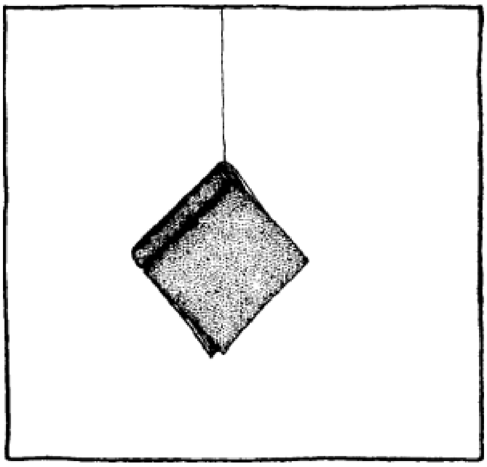
Ooka: Het is toch een armoedig gezin. De vrouw van de geleerde, die aan zijn landheer les geeft, verdient bij met thuiswerk. Ze wonen in een huisje in een rij waar de muizen komen en gaan. Ik geloof dat dit alles spontane interpretatie is.

Kishida: Ik dacht niet aan een huisje in een rij. Ik dacht eerder: deze heer woont afgelegen op het platteland en geeft les aan zijn landheer. Wat die muis betreft dacht ik aan een soortgelijke scène, die ik eens gezien heb toen ik op een schip voer.

Tot besluit laten wij hier in vertaling de voortzetting volgen van het 'Hoofdstuk: golven van de warmwaterbron te Itoh', maar dan zonder de onderbrekingen en kommentaren van de mededichters. De Nederlandse lezer wordt daarmee mogelijk voor raadsels geplaatst, maar het geheim van raadsels wordt niet ontsluierd door parafrase, zoals Tanikawa al vaststelde, maar door een beroep op de verbeelding.

'Een slotfeest van een filmproduktie.
De adviseur voor de achtergrondinformatie is afwezig.
Er wordt verteld dat hij verkouden is.
Kawasaki Hiroshi

Een groot vuurwerk voorstellend de Niagara waterval
in Nakasu.
Rumoer eromheen.
Yoshino Hiroshi
In de ochtendmist
Komt een hond thuis.
Tanikawa Shuntaroo
Een jong echtpaar dat hier pas
is komen wonen,
hangt het eerst was buiten.
Kawasaki Hiroshi
Hij verkoopt kiemplanten van cederbomen,
en volgt een blokfluitles.
Kishida Eriko
Zijn vingers gekneusd,
kan hij niet eens een honkbalhandschoen aan.'
Tanikawa Shuntaroo



Eindnoten:

1. *Renga.* Poème par Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson. Parijs (Gallimard) 1971.

Ukai Masahide[1.]
Rakugo, de traditionele Japanse vertelkunst

Het zou tamelijk eenvoudig zijn een overzicht te maken van de driehonderd jaar oude geschiedenis van de traditionele vertelkunst, *rakugo.* Ook een korte introductie van de verschillende verhalen zou niet moeilijk zijn. Het is daarentegen minder simpel om uit te leggen wat *rakugo* nu precies is. Als ik iets zou trachten in de trant van ‘De geschiedenis van Rakugo’, dan hoor ik al ergens een stem opgaan die zegt: ‘Hee, wat denkt die boerenpummel wel...’ *Rakugo* is een komische, emotionele volkskunst, die ver weg staat van stijve academica.

Vertellers verfijnen hun kunst door een eigen stijl en een sterk persoonlijk woordgebruik te ontwikkelen. En de reactie van het publiek is eerder emotioneel dan intellectueel. Een typische kritiek zou luiden: ‘Als je verhalen over handwerkslieden wilt horen, moet je Kosan horen’ of: ‘Een verhaal met teveel logica is monotoon en niet esthetisch.’

Niettemin is aan de nauwe band tussen de vertellers en het publiek een lange geschiedenis voorafgegaan. In dit opzicht is enige historische kennis belangrijk voor het begrip van *rakugo.* Maar deze kennis alleen blijft bij dode wetenschap. Om *rakugo* werkelijk te kunnen waarderen moet men het horen en zien.

Voordat ik begin met de geschiedenis van *rakugo* en een bespreking van enkele verhalen, wil ik daarom eerst in het kort een idee geven van hoe het Japanse publiek staat tegenover deze vertelkunst.

De schrijver Natsume Soseki laat een van de hoofdpersonen in zijn roman *Sanshiro* het volgende zeggen: ‘Kosan is een genie. Een dergelijke grote kunstenaar komt haast niet voor. Het is een beetje goedkoop en zelfs treurig om te denken dat we hem altijd wel kunnen horen. Infeite is het een groot geluk dat we in dezelfde tijd leven als hij. Als we iets eerder of iets later geboren waren, hadden we hem niet kunnen horen.’

Deze Kosan, waar Soseki het over heeft, is Yanagiya Kosan de derde (vertellers, net als acteurs, nemen de namen over van illustere voorgangers, vert.). De huidige voorzitter van de *rakugo* vereniging is Yanagiya Kosan de vijfde. De Kosan van Soseki gaat dus enige tijd terug.

Helaas heb ik hem daarom nooit kunnen horen. Maar het geluk om in de glorietijd van een groot verteller te leven, waar Soseki het over heeft, dat kan ik goed begrijpen. De tijd dat een verteller op zijn hoogtepunt is, is namelijk beperkt. Hoe geniaal hij ook is, het kost minstens vijftien jaar oefening om een reputatie bij het publiek op te bouwen. Hij moet minstens een jaar besteden met alleen maar naar zijn meester te kijken. Dan mag hij drie jaar optreden in voorprogramma's en de volgende tien jaar blijft hij tweede man.

Als hij dan eindelijk na ongeveer vijftien jaar volwaardig verteller *(shinuchi)* is geworden, is hij nog lang niet op zijn hoogtepunt. De carrière van een professionele verteller begint dan eigenlijk pas. Het komt misschien maar één keer in de tien jaar voor dat iemand die net *shinuchi* is geworden, meteen aan de hoogste eisen voldoet.

Bovendien wordt het met de jaren steeds moeilijker om bepaalde verhalen te vertellen. Sanyutei Ensho de zesde heeft eens gezegd over een verhaal getiteld *Sendai Takao*: ‘Ik heb dit verhaal vanaf mijn kindertijd vele keren gehoord, en heb het altijd willen doen. Ik heb het nadien ook vele malen geprobeerd, maar met vele

---

[1.] In 1949 in Tokyo geboren. Werkte enige tijd voor de toneelgroep Tenjo Sajiki. Is nu free-lance journalist en radiopresentator van klassieke volksvertelkunst.

mislukkingen. Het publiek lachte niet, en dat betekent dat mijn vertelkunst tekort schoot. Pas de laatste tijd begint het me een beetje te lukken.'

Enshu zegt 'de laatste tijd', maar dit betekent dat hij er zeventien jaar over heeft moeten doen. Het is typerend voor een groot verteller zoals hij om zo streng voor zichzelf te zijn.

Maar, en dit is weleens tragisch, elke verteller wordt oud. Tien jaar geleden stokte een van de beroemdste vertellers, Katsura Bunraku, in het midden van zijn verhaal. Hij kon niet meer verder; hij was de tekst kwijt. Hij boog toen naar het publiek, verontschuldigde zich en zei: 'Hierbij trek ik mij terug om nog een keer mijn vak te oefenen.' Het was zijn laatste optreden.

Het is dus duidelijk wat Natsume Soseki bedoelde toen hij schreef dat het een groot geluk is in dezelfde tijd te leven. *Rakugo* begint pas te leven in de kunst van een groot verteller. Al heeft de kunst een eeuwenoude geschiedenis, als er nu geen groot verteller zou zijn, dan zou *rakugo* niet meer bestaan. Er zijn duizenden teksten van *rakugo* verhalen, maar zonder vertellers hebben zij geen enkele betekenis.

Rakugo wordt overgeleverd van meester tot leerling. Als de meester bezig is, moet zijn leerling er altijd bijzitten. Zo leert men door imitatie. Maar daarna ontwikkelt men een eigen stijl door voortdurende oefening. Hierin zit hem het speciale karakter van *rakugo.* Het steunt op een uiterst individuele combinatie van talent en oefening. Aan dit persoonlijke element kan ik nog iets toevoegen.

Een beroemde verteller, Sanyutei Encho, die leefde omstreeks het midden van de vorige eeuw, vertelde een verhaal getiteld *Shiohara Tasuke.* In het publiek zat de beroemde Kabuki acteur Onoe Kikugoro de vijfde. Hij schijnt toen te hebben gezegd: 'Een verteller is een gelukkig man, want zelfs de kleinste bijrollen kan hij allemaal zelf opvoeren.'

Het is opmerkelijk dat hij het zelfde woord gebruikte als Soseki: 'gelukkig'. Maar het 'geluk' van Soseki was het geluk van de luisteraar, terwijl Kikugoro het had over het geluk van de kunstenaar zelf.

Een verteller voert elke rol zelf op. De variatie in rollen in *rakugo* is enorm; van deftige aristocraten tot onderwereldfiguren, van oude vrouwtjes tot jonge meisjes. Er is ook een breed scala van beroepen, elk met hun eigen spraakgebruik. Dit alles moet een verteller perfect kunnen weergeven.

Kikugoro heeft veel van Sanyutei Encho's *rakugo* verhalen op het toneel opgevoerd. Toen hij sprak over het geluk van de verteller bij het zien van Encho's voorstelling, prees hij daarmee niet alleen het geniale talent van Encho, maar hij had het ook over de essentie van *rakugo.* Hier gaat het namelijk om.

Zoals Yanagiya Kosan zei tegen zijn leerlingen: 'Je moet praten in de stemmen van de verschillende karakters, met in je hoofd alle onderliggende motieven van die personen.' Deze motieven hangen samen met de sociale positie van de karakters, hun leeftijd, hun geslacht, maar ook hun gemoedstoestanden in het verhaal.

Als de verschillende karakters niet realistisch overkomen in de context van het verhaal, dan wordt het geheel onaannemelijk. En als dat gebeurt verliest het verhaal het nodige ritme. Hoe aardig het verhaal ook is, zonder het juiste ritme is het niet komisch meer; het verhaal verliest de pointe en zonder pointe is het geen *rakugo.*

Kikugoro had het over het geluk van de verteller die alles in zijn eentje kan doen. Maar hij had het net zo goed kunnen hebben over de enorme moeilijkheid van een dergelijke kunst. De verteller moet elke rol, tot de kleinste toe, op zijn eigen manier interpreteren en er is grote vaardigheid voor nodig hier een coherente uitdrukking aan te geven. Alleen vertellers met die vaardigheid kunnen de essentie van *rakugo*, namelijk de geestigheid, de menselijkheid en de angst, op een volstrekt natuurlijke manier overbrengen.

De vorm van Rakugo

Rakugo werd oorspronkelijk *otoshibanashi* genoemd. Een *otoshibanashi* wil zeggen een komisch verhaal met een draai aan het einde, een pointe. De pointe (*ochi*) is nodig om het verhaal tot een einde te laten komen. De uitdrukking van deze conclusie moet elegant zijn, maar ook zo bondig mogelijk. Het verhaal moet, als het goed is, in één phrase tot een conclusie komen, waarna de luisteraar weer terugkomt in de werkelijkheid. Hoe breder de kloof tussen het verhaal en de werkelijkheid, hoe dramatischer het effect.

Een van mijn favoriete conclusies is die van Sanyutei Ensho de zesde in het verhaal *Shingami* (‘God van de dood’). Het gaat over de ontmoeting van een man en de god van de dood. Omdat die man de god voor de gek probeert te houden, wordt hij voor straf meegenomen naar de onderwereld. Hij ziet daar ontelbare kaarsen flonkeren. Elke kaars is het leven van een mens op aarde. De man ziet weldra ook zijn eigen kaars, maar die is al bijna uitgebrand. Hij probeert nu als een razende het vlammetje over te brengen naar een langere kaars, maar zijn hand bibbert zo dat het hem niet goed wil lukken. De god naast hem lacht kwaadaardig en de kaars (en dus zijn leven) gaat plotseling uit.

De oorspronkelijke conclusie van dit verhaal is de laatste kreet van de man die zegt: ‘Aah, hij is uit!’ Maar Ensho laat de god dit zeggen en op het zelfde moment laat hij zijn lichaam (dat van de dode man) met een plof naar voren vallen. Met andere woorden, de *ochi* is in dit geval niet een woord, maar een lichaams beweging. Het contrast voor het publiek tussen de spanning van dit verhaal en de werkelijkheid laat een onvergetelijke indruk achter.

Hoewel *rakugo* staat of valt met het al of niet lukken van de conclusie, staat het ook weer niet op zichzelf. Het blijft de pointe van het voorafgaande. Het is ondenkbaar dat een slecht verteld verhaal een goede conclusie heeft. Als het voorafgaande verhaal niet tot leven komt, is een goede pointe onmogelijk.

In 1694 heeft Ishikawa Ryusen het volgende geschreven: ‘De drie essentiële punten van de vertelkunst zijn: de *ochi*, de *benzetsu* en de *shikata*.’ Wat de *ochi* is, heb ik zojuist geschreven. Met *benzetsu* wordt bedoeld de spreekvaardigheid, en *shikata* wil zeggen de gezichtsuitdrukkingen en gebaren. Het belangrijkste is de *ochi*, maar als een van deze drie elementen ontbreekt, komt *rakugo* niet tot leven.

Men zou kunnen denken dat gebaren weinig met spreekkunst te maken hebben, maar dit is nu juist het voornaamste verschil tussen *rakugo* en volksvertellingen (*minwa*). Enkele uitzonderingen daargelaten gaat een *rakugo* voorstelling als volgt:

de verteller zit op een kussen, de beide benen onder zich gevouwen. Bewegingen blijven dus beperkt tot zijn bovenlichaam. Als requisiten heeft hij alleen een waaier en een doekje. Hiermee moet hij alles uitbeelden.

Zijn waaier kan van alles zijn, variërend van kleine dingen zoals een pennedoos of een paar eetstokjes, tot groter zaken zoals een speer of een roeiriem. Zijn doekje kan een brief zijn, maar ook een beurs of een tabaksdoos. De kunst van de verteller is dat hij met deze eenvoudige middelen alles realistisch moet kunnen uitbeelden. Dit moet tot in de kleinste details kloppen. Zijn doek is bijvoorbeeld soms een rolbrief, en soms een gewone vouwbrief, en in beide gevallen moet het net echt lijken.

Tokisoba is een verhaal dat gaat over twee mannen die sliertjessoep eten. De soep van de ene man is voortreffelijk, die van de ander haast oneetbaar. De kunst is nu om de reacties van beiden precies uit te beelden. Bij de eerste is alles zoals het hoort: de kwaliteit van zijn kom, de sliertjes zelf, de soep, de eetstokjes, de ingrediënten, kortom alles is eersteklas.

De sliertjes van de andere man blijven plakken aan zijn tanden; de kom is van goedkope makelij met kapotte randjes, de stokjes deugen niet, etc. Om het contact duidelijk te maken kan men natuurlijk niet volstaan door te zeggen: ‘Mm, wat is mijn soep lekker’ en ‘Jasses, wat is dit oneetbaar’. Men moet het volledig door mimiek duidelijk kunnen maken.

Ikzelf ben een liefhebber van sliertjessoep en bij een goede verteller van dit verhaal, krijg ik onmiddellijk zin om te eten. Het is dus de kunst om bij het publiek zelfs puur lichamelijke behoeften te stimuleren.

Rakugo wordt weliswaar een vertelkunst genoemd, maar de rol van gebaren is zo groot, dat men ook kan spreken van een theatervorm. Men moet het kunnen zien. Dit is vanzelfsprekend het geval als, zoals in de uitvoering van *God van de dood* door Ensho, de conclusie bestaat uit een gebaar.

Het ontstaan van Rakugo

Ishikawa Ryusen heeft weliswaar de pointe, de spreekvaardigheid en de mimiek de drie voorwaarden van *rakugo* genoemd, maar *rakugo* had niet van het begin af aan dezelfde vorm. Voor het ontstaan van *Rakugo* moeten we ongeveer 1500 jaar terug, naar de zogenaamde *kataribe.* De historische en religieuze verhalen van deze oorspronkelijke vertellers hebben weinig te maken met *rakugo* zoals we het nu kennen. We gaan in de eerste plaats al niet naar *rakugo* voorstellingen om geschiedenis te leren, en ook de religieuze functie van de *kataribe* ligt ver van de *rakugo* vertellers.

Niettemin kan men stellen dat de komische verhalen die ook bij het repertoire van de *kataribe* hoorden, in de loop van de tijd werden verfijnd tot een pure kunst. In dit opzicht zou men Anraku Sakuden (1554-1642) een voorloper van *rakugo* kunnen noemen.

Sakuden was een priester van de Buddhistische Jodo secte. Hij was ook een meester in de theeceremonie en hij luisterde het hof van de lokale Heer op met komische vertellingen. Deze verhalen zijn verzameld en uitgegeven onder de titel *Seisuishu.* Sommige van deze verhalen, of althans delen ervan, worden nog steeds opgenomen in het repertoire van *rakugo* vertellers.

In de tijd van Sakuden zaten Buddhistische predikers op een soort podium en hun stijl werd overgenomen door vertellers. Men noemt in de wereld van *rakugo* het toneel nog steeds *koza*, en de rang na beginneling *koza*, allebei woorden met een Buddhistische oorsprong.

Sakuden, hoewel hij een prediker was, genoot een grote roem als komisch verteller. Hij vertelde mooi afgeronde verhalen, maar vaak ook improviseerde hij aan de hand van losse titels. Maar zijn kunst was bestemd voor de hogere standen aan het hof en hij had daarom geen wijde reputatie bij het gewone volk. Het feit dat we alleen op grond hiervan de man die de grondslagen van *rakugo* min of meer heeft uitgevonden toch geen *rakugoverteller* noemen, is een bewijs hoe zeer de kunst is verbonden met het gewone volk.

Na zijn dood kwamen er in vele steden steeds meer *rakugo* vertellers. De bekendste in Kyoto was Tsuyu no Gorobei (1643-1703), in Edo Shikanobu Saemon (1649-1699) en in Osaka, Yonezawa Hikohara, die in 1714 stierf - zijn geboortedatum is onbekend.

Gorobei verwierf een naam met zijn preken tijdens religieuze feesten in tempels en heiligdommen. Hij werd hiervoor betaald door het publiek. Door dit feit, dat hij dus van zijn vertelkunst kon leven, maar vooral door zijn nauwe band met het volk, wordt hij in de regel beschouwd als de werkelijke vader van *rakugo.* Dit ondanks het feit dat zijn eigenlijke beroep, predikant, hetzelfde was als dat van Sakuden. Tijdens zijn preken schijnt hij zichzelf zelfs te hebben gekleed in priestergewaden.

Maar in de tijd van Sakuden, en zeker die van Gorobei, kreeg de preek steeds meer het karakter van puur volksamusement. Het godsdienstige aspect van de verhalen werd met de tijd steeds minder, totdat de inhoud nog bijna uitsluitend te maken had met het volksleven zelf. Gorobei was degene die de eerste stap naar de pure vertelkunst, het modern *rakugo*, deed.

Enige tijd later dan Tsuyu no Gorobei en Sakuden verplaatste de vertelkunst zich van de openlucht naar de zogenaamde *yose*, kleine theaters speciaal voor vertellers. In 1791 trok de verteller Okamoto Mansaku uit Osaka naar Kanda, een wijk in Edo, waar hij het eerste officiële *rakugo* theater opende. Hij maakte reclame met speciaal gedrukte folders en programma's en het publiek moest entreegeld betalen. In dezelfde tijd opende Katsura Bunji een theater in Osaka, waar hij iedere dag een nieuw verhaal ten beste gaf.

De oorspronkelijke naam van deze theaters was *yoseba*, later afgekort tot *yose.* De oprichting van deze *yose* luidde een gouden tijdperk in van generaties legendarische vertellers, die voortduurde tot het eind van de 19de eeuw. Er traden ook steeds meer schrijvers van *rakugo* verhalen op de voorgrond, zoals Koikawa Harumachi, Shoku Sanjin en Sakuragawa Jihinari. Er is hier geen plaats om verder op deze mensen in te gaan. Maar het is elk geval belangrijk om te weten dat deze ontwikkeling van *rakugo* de basis vormde van de grootste *rakugo* verteller aller tijden: Sanyutei Encho (1839-1900).

Hij is al even ter sprake gekomen in verband met de Kabuki acteur Onoe Kikugoro, die zijn verhalen dramatiseerde op het toneel. Encho begon al als verteller van korte verhalen (*kobanashi*) toen hij zeven jaar oud was. Op zijn twintigste was hij een volwaardig verteller, die al zijn eigen verhalen schreef. Hij was een specialist in zogenaamde *shibaibanashi*, theaterverhalen. Hij gebruikte een decor, droeg costuums en bootste de stemmen van verschillende populaire toneelspelers na.

In het begin van de Meiji periode (1868-1912) droeg Encho zijn kennis over aan leerlingen, maar het theatrale aspect werd snel minder en *rakugo* kreeg langzamerhand zijn huidige vorm.

Encho heeft een groot aantal van zijn verhalen achtergelaten. Het merendeel is door leerlingen letterlijk opgetekend op de manier waarop hij ze vertelde. Deze overgeleverde *rakugo* van Encho onderscheidt zich door de simpelheid en het realisme van de dagelijkse taal. En als zodanig heeft het grote invloed gehad op de nieuwe literaire beweging in de vroege Meiji periode. En nog steeds worden *rakugo* verhalen opgeschreven en uitgegeven letterlijk in de woorden van de vertellers.

De sociale achtergrond van Rakugo

De *rakugo* die tegenwoordig nog wordt uitgevoerd is voor het grootste deel afkomstig uit de Edo periode en ademt de sfeer van het dagelijkse leven van het toenmalige stadsvolk. De populaire cultuur kwam tot een hoogtepunt in de late Edo periode en de vertelkunst werd verfijnd in een sfeer van lichtzinnige vrijheid.

Het eerste tijdperk in de ontwikkeling van *rakugo* liep vanaf de prediker Tsuyu no Gorobei tot de stichter van het eerste theater Okamoto Mansaku. In Osaka en Edo ontstond in die periode een groot aantal verenigingen van liefhebbers van de vertelkunst. Deze mensen kwamen aanvankelijk bij elkaar om de toen zeer geliefde komische literatuur te lezen. Maar het bleef niet bij het geschreven woord, want zij begonnen ook zelf verhalen op te voeren. Een van de beroemdste verenigingen werd opgericht in Edo door Utei Enba (1743-1823) en meer dan honderd satirische dichters kwamen daar regelmatig bijeen.

Uit deze kring ontstond *rakugo* in het echte volksdialect van Edo, de zogenaamde *beranmei*, wat men het Cockney van Edo zou kunnen noemen. Tegenwoordig wordt het met uitzondering van enkele oude handwerkslieden nauwelijks meer in het dagelijks leven gebruikt. Maar in *rakugo* is het nog steeds zeer gangbaar. (Alleen in het *rakugo* van Edo natuurlijk, het geldt niet voor Osaka of Kyoto).

Utei Enba was behalve verteller ook timmerman en een iets latere beroemdheid, Sanshotei Karaku, was een kammenmaker. De hoofdpersonen in veel *rakugo* verhalen zijn handwerkslieden en dit komt ondermeer omdat veel vertellers zelf uit die kringen kwamen. Bovendien was de geschoolde vakman bij uitstek de vertegenwoordiger van de volkscultuur in die tijd.

Er komen ook samurai, kooplieden en artsen in *rakugo* voor, maar altijd gezien door de volkse bril van de handwerksman. De vertellers parodieerden de opvliegende samurai, maakten de gierige kooplieden belachelijk en maakten grappen over kwakzalvers, maar tegelijkertijd staken zij de draak met de komische aspecten van hun eigen, volkse leven. In komische verhalen wordt geen rang of stand ontzien; iedereen wordt behandeld op hetzelfde niveau.

De basis van de mentaliteit, tenminste wat de *rakugo* van Edo betreft, is de aard van het volk van Edo. Er is veel over de *Edokko*, letterlijk het kind van Edo, geschreven. Hij wordt meestal gekenmerkt door opvliegendheid, oprechtheid, en een zeer emotionele betrokkenheid met andere mensen. Zijn woorden zijn ruw, maar hij is in zijn hart een goed, sociaal mens, altijd klaar om anderen te hulp te komen. Zijn twee grootste liefhebberijen, zo wordt er gezegd, zijn feesten en ruzie trappen. Bovendien houdt hij van alles wat nieuw en vreemd is.

Een typisch ‘kind van Edo’ was de verteller Hayashiya Shozo. Nu zijn er veel excentrieke vertellers, maar Shozo sloeg alles. In zijn testament had hij verzocht om gecremeerd te worden. Dit is niet zo vreemd natuurlijk, maar voordat hij stierf had hij wat vuurwerk in zijn kist verstopt, zodat tijdens zijn begrafenis iedereen zich een ongeluk schrok toen alles de lucht in vloog.

Deze sterke behoefte om zelfs na de dood de mensen nog aan het schrikken te maken en aan het lachen te brengen is typisch iets voor een *rakugo* verteller en men kan zich goed voorstellen dat een dergelijke grap door het publiek in Edo hogelijk werd gewaardeerd.

Ook de meester van Shozo, Sanshotei Karaku, was een echte *Edokko.* Hij was 22 jaar oud, toen genoemde Okamoto Mansaku uit Osaka een theater in Edo opende. Hij schijnt toen te zijn opgetreden onder het motto: ‘Ik zal die vent uit Osaka wel eens even laten zien wat een *Edokko* kan.’ Helaas raakte na vijf dagen zijn repertoire uitgeput en hij heeft zich toen buiten de stad teruggetrokken om verder te oefenen.

Daarna is hij andermaal teruggekomen om als verteller zijn naam in Edo te vestigen. Dit soort doorzettingsvermogen, deze onwil om te verliezen, is typerend voor de *Edokko*, en dus ook voor veel mensen in *rakugo* verhalen.

Rakugo als een vertelkunst en de verteller als persoonlijkheid beleefde een hoogtepunt tijdens de late Edo periode. Tijdens de Bunsei periode (1818-1829) waren erin Edo alleen al 125 verschillende theaters. In de Ansei periode (1854-1859) waren er 172. Tegenwoordig zijn er nog maar vijf theaters van enig allooi.

vervolg op pag. 74

Frans Boenders en Shiragi June
In gesprek over Mishima Yukio

De literaire criticus Shiragi June leerde ik kennen tijdens een diner in het huis van mevrouw Mishima in Tokio. Nadien zagen we elkaar nog enkele keren, zowel in Tokio als in Antwerpen en Parijs. Wij voeren nog steeds correspondentie. Shiragi was een goede vriend van Mishima. Hij staat mevrouw Mishima bij in haar onderhandelingen met Franse, Engelse en Amerikaanse uitgevers. Ook werkte hij mee aan diverse radio- en televisieprogramma's die in Europa en Japan aan het leven en het werk van Mishima Yukio werden gewijd - onder meer aan mijn eigen uitzendingen voor de Belgische Radio en Televisie.

Frans Boenders: Wanneer men kennis neemt van alleen al maar de diverse literaire genres waarin Mishima produktief was - romans, gedichten, theater, autobiografie, vertalingen, essayistiek, polemiek -, kan men er niet onderuit te constateren dat hij een geniale veelzijdigheid bezat. Met een schijnbaar gemak en een ongeëvenaarde *Einfühlungsfähigkeit* adapteerde hij zijn stijl aan het genre dat hij wilde beoefenen. Wanneer hem dat zo uitkwam, kon hij de bucolische toon van een sprookje aanhouden (*Bloesems over Uta-Jima*), een onverwacht snedige transpositie van de antieke Japanse theatervorm maken (*Vijf moderne Nō-spelen*), een indringende psychologische roman schrijven die uitmondt in een nihilistische esthetica (*Het gouden paviljoen*) of een uiterst directe autobiografie met een Gide-achtige hang naar absolute authenticiteit (*Bekentenissen van een gemaskerde*). Een nihilistische inslag kenmerkt veel romans, van *Een zeeman door de zee verstoten* en *Kyōko's huis* tot de tetralogie ‘De zee van de vruchtbaarheid’. Het esthetische nihilisme werd gepromoveerd tot een ware ideologie van het heldendom in de essays *Zon en staal* en *Over Hagakure*, en in de novelle *Patriottisme.*

Hier ligt meteen al een ambiguïteit voor het grijpen - eensdeels literatuur als een nobel en veelzijdig spel, anderdeels het schrijven als actie, gericht op de verandering van de maatschappij.

Shiragi June: Mishima hield er een doodernstige opvatting over zijn kunst op na. Hij maakte een onderscheid tussen kunst en spel. Dat wil niet zeggen dat er geen sterk spelelement in de kunsten aanwezig zou zijn. Zelfs toen hij datgene schreef wat hij zelf in het publiek nooit tot de serieuze literatuur zou hebben gerekend, was hij doodernstig en liet hij geen frivool element of loutere speelsheid toe. Een van de meest gehoorde en modieuze aantijgingen tegen Mishima is dat hij als auteur geen gevoel voor humor heeft. Dat is vanuit een bepaald standpunt niet geheel onwaar, maar anders bekeken slaat zo'n aanmerking nergens op. Vooral in zijn dramatisch werk, zijn toneelstukken, treft men talrijke humoristische scènes aan. Al is die humor erg gevarieerd en oefent hij dus een universele aantrekking uit, hij blijft terzelfder tijd altijd erg Japans.

Wat uw opmerking betreft over kunst als een nobel spel, mag u niet vergeten dat hij tientallen novellen en enkele romans schreef die hij zelf beschouwde als ontspanning. In dat opzicht is zijn werk te vergelijken met dat van Graham Greene, die ook een aantal van zijn spionageverhalen als vermaak omschreef.

Maar is *Brighton Rock* een ontspanningsroman?

Frans Boenders: Zo heb ik dat boek niet gelezen. Ik vind het een psychologische roman.

Shiragi June: Toch beschouwt Greene *Brighton Rock* als amusement! Neem een thriller als *The Ministry of Fear*, daar is meer dan louter opwinding aan te bevelen. Bij iemand als Graham Greene vervagen de grenzen tussen kunst en spel. Bij Mishima is dat niet het geval, in zijn oeuvre is het verschil tussen beide meestal duidelijk merkbaar. Er zijn natuurlijk uitzonderingen, zoals zijn roman *Bitoku no romeiki*, wat men zou kunnen vertalen als *Over de kortstondigheid van de deugd.* Het is een boek over ontrouw, waarin de vrouw van een welvarende zakenman na veel getalm en getob het besluit neemt een buitenechtelijke relatie aan te gaan. Mishima beschrijft het eindeloze getwijfel in al zijn psychologische details, hoewel hij deze roman ondubbelzinnig zag als een spel. Hij is zo goed geschreven dat talrijke lezers hem ongetwijfeld beschouwen als een kunstwerk. De flitsende intelligentie en het schrandere doorzicht in de menselijke geest tillen wat voor de auteur gratuit spel was op tot literaire kunst van betekenis.

Frans Boenders: Misschien moet ik mijn opmerking anders formuleren. Voor mij behoort Mishima ten minste tot hetzelfde niveau als Hopkins, Proust of Joyce - schrijvers die de moderne literatuur hebben gemaakt tot wat ze geworden is. Maar Joyce was in wezen een romanschrijver. Wanneer hij zich waagt aan theater (*Exiles*) of poëzie (*Pomes Pennyeach*), merk je dat hij niet in zijn gewone doen is - niet dat je van een afschuwelijke vergissing kunt spreken, maar het blijft ver beneden de maat van de romans. Proust was de schrijver van een grootse continuroman; de gedichten en essays uit onder meer *Les Plaisirs et les Jours* zijn in vergelijking met *A la Recherche du Temps Perdu* niet meer dan een curiositeit. Wanneer een krachtig dichter als Hopkins proza schrijft, ongeacht of het van devotionele dan wel van wijsgerige aard is, is dat niet meer dan een aardige informatiebron die de achtergrond van de gedichten verheldert. Ten aanzien van Mishima geldt deze beperking niet aangezien hij in alle genres meesterwerken heeft geschreven.

Shiragi June: Hij nam zijn romanoeuvre zo ernstig dat hij de rest: theater, essay, autobiografie, gedichten ... als een verademing zag. Nogmaals, het hoeft voor ons, lezers, daarom nog geen ontspanning te zijn om dat deel van zijn werk te lezen. Mishima nam op een bepaald moment het besluit om toneelstukken te gaan schrijven omdat hij op adem wilde komen voor zijn romans. Hij vertrouwde me toe dat het schrijven van dialogen en drama's zijn zinnen terug bij elkaar bracht en hem de af en toe broodnodige geestelijke rust bezorgde. Alleen al deze bekentenis wijst op de onverzettelijke ernst en de moeilijk te overschatten concentratie waarmee hij aan zijn romans werkte. Wil dat zeggen dat zijn theater een spel voor hem was? Ik geloof vast dat hij zich snel bewust werd van het grote belang en de rijke mogelijkheden van het medium, en dat hij gaandeweg even serieus als toneelschrijver ging werken. Het schrijven aan de *Vijf moderne Nō-spelen* zag hij als een uitdaging, een gok en dus inderdaad als een spel - maar het werd een meesterwerk!

We hebben Mishima's bijna verdachte veelzijdigheid aan zijn genie te danken dat niet voldoende had aan één genre, hoe complex en veeleisend op zich ook. Toen hij jong was, schreef hij veel poëzie, maar ik heb het gevoel dat zijn indrukwekkende poëtische adem onvoldoende lucht kreeg binnen de beperking van het gedicht. Daardoor nam hij zijn vlucht tot de epische ruimte van de roman, waar zijn talenten tot volle bloei kwamen. Dat verklaart de talrijke machtige poëtische beschrijvingen die men in Mishima's romans aantreft. De geheime of juist exuberante aanwezigheid van de natuur in zijn boeken is van het grootste belang. Als men deze rijkdom vergelijkt met dergelijke beschrijvingen in de romans van Dostojevski dan merkt men dat de Russische romancier de natuur zo schraal en stiefmoederlijk behandelt dat zij nagenoeg onbestaand is. Bij Dostojevski torent de mens boven al wat leeft; zijn romans zijn symptomatisch voor de Europese opvatting van de natuur. Wij in het verre Oosten beschouwen de natuur als een deel van ons zelf. Nu is het juist te stellen dat Mishima erg verwesterd was - maar in zijn natuurbeschrijvingen bleef hij geheel oosters, Japans.

Frans Boenders: Om enige orde in het geheel van Mishima's werk te brengen stel ik voor vier categorieën te onderscheiden. In elk van deze categorieën schreef Mishima ten minste één meesterwerk. Tot de eerste deelgroep zou ik al de min of meer autobiografische geschriften willen rekenen, ongeacht of ze in een romaneske vorm (*Bekentenissen van een gemaskerde*) dan wel in een essayistische vorm (*Zon en staal*) zijn gegoten. In een tweede soort breng ik de onverwachte teksten onder (*Bloesems over Uta-Jima*). Tot de derde categorie behoort het werk dat geïnspireerd is op historisch materiaal, waarbij het eveneens bijkomstig is of het gaat om romans (*Het gouden paviljoen*) dan wel om theater (*Madame de Sade*). De vierde groep wordt gevormd door de romantetralogie ‘De zee van de vruchtbaarheid’, een opus van ongemene complexiteit op zowel het zuiver literaire als het wijsgerige vlak.

Shiragi June: Het is inderdaad niet onaardig om Mishima's oeuvre op die manier in te delen. Maar denkt u niet dat twee of drie categorieën ten minste even geschikt zijn? Het is namelijk duidelijk dat één soort werken in de categorie ‘realisme’ te plaatsen is. Dat zijn de werken die duidelijk te maken hebben met de buitenwereld - *Na het banket* is daar een erg bekend voorbeeld van. Een oudere groep behoort even ondubbelzinnig tot het domein van de verbeelding; dat zijn apocalyptische romans; *Het gouden paviljoen* is daarvan een der meest geslaagde. De derde soort zijn de autobiografische geschriften van het type *Bekentenissen van een gemaskerde* die zich strikt houden aan de eigen ervaringen en belevenissen van de schrijver. Mishima benaderde de kunst als romanticus; zijn geschriften kunnen opgedeeld worden in realistisch en romantisch; praktisch al zijn eerste werken zijn zuiver autobiografisch *en Bekentenissen van een gemaskerde* zal ongetwijfeld het beste werk uit die aanvangsperiode blijven.

Frans Boenders: Nadien heeft Mishima nooit meer met dezelfde directheid over zich zelf geschreven. Het blijft zijn meest candide geschrift.

Shiragi June: Ja, al mag u in dat verband *Kyōko's huis* niet vergeten. Het boek is niet in het Engels vertaald, maar Mishima beschouwde het in die tijd (1959) als zijn belangrijkste werk en zijn geestelijk testament. Hij had er ontzaglijk veel moeite aan besteed en energie in gestopt. Het thema is niet ontypisch voor de schrijver. Bij de haast mediamieke vrouwelijke hoofdpersoon Kyoko komen vier personages te biechten; in haar smelten de activiteiten van alle vier samen.

Frans Boenders: Symboliseert zij misschien de schrijver die de touwtjes van zijn romanfiguren in handen heeft?

Shiragi June: Zeker, maar het interessante is dat ook de vier anderen elk een aspect van de schrijver incarneren! Onder de zeer overtuigende vorm van een uitstekend geconstrueerde roman gaat dus een autobiografie schuil. De bokser, de acteur, de schilder en de zakenman met zijn apocalyptische visie, zij reiken alle vier gegevens, gedachten en ervaringen van de schrijver zelf aan. De bokser staat natuurlijk voor Mishima's zucht naar onvoorwaardelijke actie. In de acteur kon de schrijver, die zijn leven lang de behoefte voelde om voor het voetlicht te staan, zijn eigen exhibitionisme en zijn niet-aflatende vraag naar het oordeel van de anderen beschrijven. De schilder vertegenwoordigde Mishima's scheppende drang. In de van het einde der wereld bezeten zakenman kon Mishima zijn eigen apocalyptische visioenen tot uitdrukking brengen.

Frans Boenders: Hoewel Mishima beschrijft dat zijn adolescentie doordrenkt was van een soort ondergangsfilosofie en de roes van een elitebewustzijn, heb ik daar nooit de gedachte aan gekoppeld dat zijn hele volwassen leven geobsedeerd werd door een apocalyptiek.

Shiragi June: Hij had inderdaad constant het gevoel dat de wereld in groot gevaar verkeerde. U mag niet vergeten dat hij opgroeide in oorlogstijd. Hoewel hij de verschrikkingen van de oorlog niet aan den lijve ondervond, zag hij hoe duizenden jongeren aan de oorlogsmachine werden geofferd. Voor het eerst in zijn geschiedenis kwam Japan aan de rand van de totale vernietiging te staan. Kunt u zich voorstellen wat dat betekend moet hebben voor een overgevoelige jongen die opgevoed was met de overtuiging van de superioriteit van Japan?

Mishima deelde zijn gevoelens over de wereldondergang overigens met een aantal Europese romanschrijvers, zoals Dostojevski en Céline. In deze filosofie zit een behoorlijk stuk religiositeit. De geschiedenis van het christendom bewijst dat er periodiek denkers en profeten opstaan die in religieuze bewogenheid het einde van de wereld aankondigen, al dan niet met de wederkomst van de oordelende Christus. In het boeddhisme is van iets soortgelijks sprake, ook daar wordt de ondergang van de bestaande wereld en de verschijning van een zogeheten ‘tweede wereld’ voorspeld.

Mishima's meest uitgesproken apocalyptische roman en een van zijn knapste constructies is *Een prachtplaneet.* Dit werk is helaas nog niet in het Engels vertaald. *Een prachtplaneet* snijdt metafysische problemen aan in een semi-wetenschappelijke context; met science fiction heeft de roman weinig te maken.

Frans Boenders: Is de roman wat betreft de min of meer gemaskeerde behandeling van existentiële problemen te vergelijken met het toneelstuk *Madame de Sade*, waarin ook een voortdurende confrontatie van ideeën plaatsvindt? Mishima hield kennelijk erg veel van dat soort gefilosofeer, en probeerde religieuze, wijsgerige en psychologische stellingen te verbinden met het eigenlijke verhaal.

Shiragi June: Beslist. *Een prachtplaneet* gaat eigenlijk over de zin van het leven, de betekenis van de schoonheid, en dergelijke vragen meer. In een bijzonder lang hoofdstuk, dat sommige Japanse critici hebben vergeleken met de legende van de Groot-Inquisiteur uit *De gebroeders Karamazov*, voert Mishima een debat van reusachtige afmetingen ten tonele waarin eindeloos gepolemiseerd wordt over de toekomst en de lotsbestemming van de mensheid. Welke zijn de uiteindelijke resultaten van de menselijke beschaving? Waar gaan we met onze technologisch hoog ontwikkelde samenleving heen?

Twee groepen mensen evolueren in dit verhaal dat zich afspeelt in de tijd van de Cuba-crisis. Dat laatste geeft de roman iets zeer realistisch. De eerste groep is een gezin dat na het zien van een Ufo tot het besluit komt dat zij als wezens van een andere planeet op aarde zijn neergestreken met als opdracht, de wereld van de ondergang te redden. Dat is dus de apocalypsgedachte. Het gezin begint een ware vredesbeweging, schrijft naar Chroetsjev en Kennedy dat de wereld uit elkaar gerukt is en zich bevindt op de rand van de ineenstorting. Vooral bij Chroetsjev dringen de familieleden aan op de internationale ontspanning en het stopzetten van de fabrikatie van kernwapens. Zij wijzen er op dat, als aan hun oproep gehoor wordt geschonken, de aarde opnieuw *Een prachtplaneet zal* worden. Mishima beschrijft meteen welk een ongehoorde verandering dit op kosmische schaal met zich mee zou brengen: de andere planeten en sterrenstelsels zouden op slag vervuld worden van bewondering om de wijsheid van de wereldbewoners.

Maar het gezinshoofd, de hoofdpersoon uit *Een prachtplaneet* evolueert na deze hooggestemde initiatieven al snel tot een Donquichote-achtig personage. Bovendien blijkt ons dat zijn eigen gezin ondermijnd wordt door allerlei akelige probleempjes en door innerlijke verscheurdheid. De familie bestaat gewoon uit menselijke, al te menselijke leden. Hun menselijkheid contrasteert op potsierlijke wijze met de aanspraak die ze maken op een buitenaardse origine. Ze menen dat zij zich zelf boven de mensheid kunnen plaatsen, zij hebben de pretentie tot een verschillende soort te behoren, maar in feite zijn zij net als ieder ander mens onderworpen aan zwakheden, toeval en middelmaat. De dochter blijkt zwanger, de vader lijdt aan maagkanker. Gewone, doffe ellende.

Naast dit gezin voert Mishima een tweede groep ten tonele die ook al meent van buitenaardse afkomst te zijn. Deze lui denken dat het hun opdracht is de mensheid te bewegen tot een massale euthanasie. Het zal duidelijk zijn dat zij de rol van de ‘slechten’ vervullen, en dat zij ten strijde trekken tegen de donquichotterieën van de ‘goeden’. Het is echter een strijd met woorden, een reusachtig en briljant debat dat Mishima neerschrijft in het lange hoofdstuk dat ik eerder vergeleek met de legende van de Groot-Inquisiteur in *De gebroeders Karamazov.*

Na deze grootse polemiek blijkt de ziekte van de leider der ‘goeden’ zozeer gevorderd dat hij op sterven ligt. De artsen opereren hem, maar dat kan slechts uitstel van de dood opleveren. Hij heeft het gevoel dat op een bepaalde plek een vliegende schotel hem opwacht. Zijn familie brengt hem erheen, en ze zien na enig wachten inderdaad zo'n ding landen. Dat is het einde van de roman die niet alleen een van Mishima's meest humanistische werken is maar buitendien heel onthullend is voor de privé-obsessies van de schrijver.

U mag niet vergeten dat in Mishima altijd diametraal tegenovergestelde krachten aan het werk zijn. Zo staat de vader, die ijvert voor de wereldvrede, zeker voor een belangrijk aspect van Mishima's persoonlijkheid. Maar ook de diabolische groep die zich geroepen voelt de mensheid de collectieve dood in te drijven spruit uit de schaduwzijde van 's schrijvers mentale wereld. Mishima was zich van deze dubbelheid scherp bewust.

Frans Boenders: Ik zou verder gaan en stellen dat beide diametraal tegenovergestelde krachten in een soort perverse dialectiek nauw met elkaar zijn verbonden.

Neem de roman *Verboden kleuren*, die ik onmisbaar acht wil men enig begrip opbrengen voor het raadsel Mishima. In tegenstelling tot *Het gouden paviljoen*, dat een monomane ode aan de schoonheid is, in tegenstelling ook tot *Bekentenissen van een gemaskerde*, dat zich vrijwel uitsluitend buigt over het anders-zijn van een jonge homoseksueel, is *Verboden kleuren* thematisch erg geschakeerd. Zoals vaak bij Mishima valt het boek structureel nogal zwak uit.

De hoofdpersoon Shunsuké, een oude schrijver aan het einde gekomen van een bijzonder succesrijke carrière, wil bij wijze van apotheose een échte roman spelen met een protagonist van vlees en bloed. Deze verpersoonlijking van de schoonheid is Yuichi, een grenzeloos mooie jonge man. Hij is afkomstig uit een geborgen milieu, gedomineerd door een tirannieke moeder, nog niet toe aan een zelfstandig leven. De narcistische Yuichi valt als de gedroomde marionet vanzelf in de berekenende handen van de gevierde schrijver. Shunsuké koppelt hem aan een beeldschoon meisje, in weerwil van Yuichi's homofiele geaardheid. Yuichi's huwelijk is dus het leven van een acteur, een personage; zijn authentiek bestaan speelt zich elders af. Door zijn fysieke schoonheid behoort Yuichi trouwens ook niet zich zelf toe: hij wordt begeerd, gemanipuleerd, genomen. Zo evolueert hij tot het onbewogen middelpunt waarrond de door wantrouwen, leugens, psychologische wreedheid en seksuele hebzucht gedreven personages cirkelen. Schoonheid betekent nijd en afgunst, en dus tragedie, afbraak, vernietiging. De aan de touwtjes trekkende Shunsuké is de enige die van dit diabolische spel profiteert - maar aan het einde van *zijn* roman pleegt hij met socratische gelijkmoedigheid zelfmoord. Het is de ultieme en steriele daad van een nutteloze schepper.

Het dubbele niveau van *Verboden kleuren* behoeft weinig verklaring: benevens het lineair afgewikkelde verhaal biedt de roman een buitengemeen verhelderend inzicht in Mishima's opvatting van het schrijverschap, en in een deel van de motieven die hem tot *seppuku* aanzetten. *Verboden kleuren* behoort niet tot de autobiografische romans, maar het werk maakt het mogelijk om de exotische acteur en de gedisciplineerde schrijver samen te brengen in de ene figuur van Mishima Yukio. Ten slotte biedt de roman een sleutel tot Mishima's homoseksualiteit. Evenals Mishima is diens romanfiguur Yuichi homoseksueel - maar in beider leven nemen de vrouwen een bijzondere plaats in. Mishima werd voornamelijk opgevoed door zijn grootmoeder; hij was gelukkig getrouwd; uit zijn huwelijk had hij twee kinderen. De jonge Yuichi wordt ook al in het huwelijk gedreven, krijgt een kind en onderhoudt bovendien eigenaardige relaties met verschillende andere vrouwen. De homoseksuele contacten die Yuichi heeft zijn altijd haastig en uiteindelijk onbevredigend; zijn heterofiele ontmoetingen zijn geladen, langdurig en hartstochtelijk.

Shiragi June: Uw interpretatie is diepgaand, maar u mag toch niet vergeten dat ook *Verboden kleuren* nog uit een zucht tot nabootsing is ontstaan. Al daterend uit 1953 behoort het tot Mishima's vroege werk. Volgens mij is het een imitatie van Thomas Manns novelle *Der Tod in Venedig.* De labiele hoofdpersoon uit Manns verhaal inspireerde Mishima tot de schepping van Shunsuké. Maar u hebt gelijk, er bestaat geen onmiddellijke gelijkenis tussen *Der Tod in Venedig* en *Verboden kleuren:* Mishima heeft alleen het idee van de samenhang tussen schoonheid en dood overgenomen en er een volstrekt persoonlijke roman op gebouwd.

Frans Boenders: Er zijn nogal wat schrijvers die verhalen verzinnen waarin de centrale figuur alle andere personages manipuleert. Ook in *The Black Prince* van Iris Murdoch gaat het om een dergelijke situatie die, uiteindelijk, wel eens paradigmatisch zou kunnen zijn voor de situatie van de romanschrijver - een buitenstaander, soms zelfs een voyeur, die gevoelens inspireert en de anderen tracht te manipuleren.

Shiragi June: Ja, Mishima geloofde zeer sterk in de romancier als voyeur par excellence. Aanvankelijk koesterde hij dat voyeurisme, later ging hij het steeds sterker haten en vond hij het volstrekt schaamteloos, onwaardig.

Frans Boenders: Dat merk je duidelijk aan de steeds krachtiger vormwil die uit het rijpe werk spreekt. De slappe structuur van de vroege romans heeft dan plaatsgeruimd voor groots opgezette constructies.

Shiragi June: Wat u zoeven over *Verboden kleuren* zei, is juist. Mishima's romanstructuur valt soms inderdaad dun en doorzichtig uit. Daarom beschouw ik *Kyōko's huis*, met al zijn schitterende momenten, niet als een meesterwerk. Als je het vergelijkt met ander autobiografisch werk, bij voorbeeld met *Bekentenissen van een gemaskerde*, dan merk je dat zijn structuur onvolmaakt is. Zeker, *Kyōko's huis*, is met de vaste hand van Mishima geschreven maar hier en daar bespeur je de naden van het geheel.

Met Mishima's volgende periode belanden we in het rijk van de verbeelding. Daarin behandelt hij metafysische problemen en niet-realistische onderwerpen. Het meest representatieve voorbeeld uit deze periode is *Het gouden paviljoen*, een bijna abstracte roman waarin niettemin historische gebeurtenissen worden verwerkt.

Frans Boenders: Laat ik zeggen dat de opzienbarende gebeurtenis van de brandstichting in 1950, waarbij Japans wereldberoemde Gouden Paviljoen totaal in de as werd gelegd, de verbeelding van de romanschrijver aan het werk zet. Zullen wij straks op dit werk terugkomen? Ik wil het nu hebben over het voor Mishima merkwaardige verhaal *Bloesems over Uta-Jima.* Het is vreemd om van een schrijver met nihilistische allures een Japanse omzetting te lezen van Longus' bucolische liefdesgeschiedenis tussen Daphnis en Chloë. Het verhaal vormt een krasse uitzondering in een oeuvre dat meestal de verscheurdheid van de moderne Japanse stedeling vertolkt. Mishima is erin geslaagd het marginale, maar nog hermetische bestaan van de vissers- en duikersgemeenschap in Uta-Jima (het lied-eiland) op een uiterst subtiele wijze te evoceren. Hij geeft blijk van een verbluffende aandacht voor details en voor onuitgesproken gevoelens. Waarom waagde Mishima zich aan zoiets? Het verhaal verscheen in 1954, twee jaar na een reis naar Griekenland. Donald Keene beweert dat deze reis Mishima gevoelig maakte voor de schoonheid van het zonovergoten lichaam met zijn woordeloze vormentaal.

Shiragi June: Dat is niet onjuist, maar ik geloof dat het belangrijker is op te merken dat *Bloesems over Uta-Jima* ontstond in Mishima's jonge en op nabootsing gerichte fase. In die jaren trachtte hij alle bestaande stijlen uit de wereldliteratuur op te slorpen. Hij was om te beginnen gefascineerd door het werk van Raymond Radiguet, met name door diens boek *Le diable au corps*, en hij probeerde de sobere, suggestieve stijl ervan te imiteren. Ook hield hij veel van Madame de La Fayette.

Frans Boenders: Hij was erg belezen in de Franse literatuur, en niet alleen in de Franse.

Shiragi June: Ja, wat dat betreft was hij nagenoeg onovertroffen in de kringen van de Japanse intellectuelen. *Bloesems over Uta-Jima* moet u zien in het verlengde van deze frenetieke leesperiode. Het was voor hem het bewijs dat hij zich niet vruchteloos in de wereldliteratuur had verdiept. Zijn toenmalige fascinatie met de Griekse klassieke literatuur, in dit geval met de mythe van Daphnis en Chloë, vond zijn neerslag in een verhaal. De Griekse romance verplaatste hij daarbij met succes in een Japanse context. Gelooft u ook niet dat dit de verklaring is?

Frans Boenders: Tot op zekere hoogte wel. Toch blijft het voor mij een raadsel hoe Mishima zoiets sentimenteels kon maken. Want *Bloesems over Uta-Jima*, hoe verfijnd het ook geschreven is, lijkt me ontegensprekelijk sentimenteler dan het klassieke Griekse gegeven.

Shiragi June: Ja, omdat hij zocht naar een compromis tussen zijn persoonlijk talent en de populaire Japanse smaak. Hij nam dat werk niet echt au sérieux. *Bloesems* *over Uta-Jima* is een grensgeval tussen een literaire tekst en consumptieliteratuur, tussen amusement en ernstig werk.

Frans Boenders: In dat opzicht staat het aan de antipode van het zeer bedachtzaam geconstrueerde werk. Hoe staat u overigens tegenover de meer doorwrochte werken? En bent u het met mij eens dat de tetralogie *De zee van de vruchtbaarheid* een categorie op zich vormt, al was het alleen maar omdat Mishima daarin zijn inzichten verwerkt in de ingewikkelde *Yuishiki* (zuiver bewustzijn) theorie van de Hossō sekte, een idealistische school van het Japanse boeddhisme?

Shiragi June: Ja, hij wilde een staalkaart brengen van zijn technisch kunnen, zijn religieuze kennis en zijn stilistische begaafdheid. Hij gaf zelf toe dat hij al zijn ervaring met het romangenre in dat vierdelig werk had gepropt. Of hij met *De zee van de vruchtbaarheid* in zijn opzet is geslaagd moet de toekomst uitmaken. Maar ook *Een zeeman door de zee verstoten*, dat verscheen in 1963, behoort tot het geconstrueerde werk. Je zou zelfs kunnen zeggen dat een heel vroege roman als *Liefdedorst* (1950) qua conceptie tot het latere werk moet worden gerekend: het gegeven maakt zich los van de werkelijkheid. *Liefdedorst* oogt als een simpele liefdesgeschiedenis, een ontspanningsroman, maar zit psychologisch uitstekend in elkaar.

Frans Boenders: Nu u toch over de realiteit spreekt - men heeft Mishima vaak elke aansluiting met de werkelijkheid van het naoorlogse Japan ontzegd. In dat opzicht vertoont Mishima een zekere overeenkomst met zijn grote rivaal, de Nobelprijswinnaar Kawabata Yasunari. Beiden behoorden niet alleen tot de literaire topklasse van Japan, beiden waren tevens naar het verleden gericht. Ze hadden een diep respect voor elkaar. Kawabata erkende Mishima al als een waarachtig schrijver toen deze nog middelmatige romans schreef. Het was de jeugd, het waren de bruisende overmoed en het tomeloze genie die Kawabata bij de jonge Mishima belangwekkend vond. Mishima, zo oordeelde Kawabata, had de moed de ontbinding van een hele gedachtenwereld, het uit elkaar spatten van overtuigingen en aanvaarde begrippen in zijn romans aan de orde te stellen. Is het niet uiterst merkwaardig te noemen dat Kawabata een heel leven nodig had om hetzelfde nihilistische eindpunt te bereiken? Het lijkt me niet overdreven een zeker verband te veronderstellen tussen de gewelddadige dood van Mishima en de stille zelfmoord van Kawabata iets later. Vast staat, dat Kawabata door Mishima's *seppuku* sterk was aangegrepen. Men kan zich voorstellen dat de op traditie gestelde nestor van de Japanse letteren diep geschokt was door de ernst van Mishima's daad. Zowel Kawabata als Mishima zochten heel bewust naar een natuurlijke, spontane verhouding met de traditie. Mishima evenwel was te veelzijdig en te rusteloos om zich volledig te identificeren met de Japanse traditie, die hij overigens als geen ander kende. Zeker, hij droomde van een zekere restauratie van de samoerai-geest die eeuwen lang de Japanse kunst en cultuur had bepaald. Deze *bushido* moest volgens hem een tegenwicht bieden tegen de hol over bol doorgevoerde amerikanisering van het naoorlogse Japan. In dat perspectief mocht de keizer niet langer de ideologische wassen neus blijven die hij na de capitulatie was geworden, maar diende hij opnieuw de inspirerende kracht van de Japanse nationale, en dus ook religieuze waarden te worden.

Anderzijds is daar Mishima's privé-leven. Dat was tot in zijn voorliefde voor reuzegrote biefstukken Amerikaans getint. Hij woonde in een huis dat eigenlijk in Californië thuishoort, een duur, kitscherig mengsel van een Spaans interieur en een postvictoriaanse pronkkast. Hij had veel meer westerse vrienden dan zijn Japanse collega's. En, wat belangrijker is, hij liet de dagdagelijkse werkelijkheid toe in zijn literaire werk - denk maar aan romans als *Na het banket* -, terwijl Kawabata schreef alsof die realiteit niet bestond.

Shiragi June: Bedoelt u dat Kawabata de dagelijkse werkelijkheid als onbestaand afschreef?

Frans Boenders: Nee, dat geloof ik niet. Maar hij schreef er niet over. Mishima daarentegen beschouwde de realiteit als een uitdaging en wilde ze nadrukkelijk in zijn werk transponeren.

Shiragi June: Misschien kun je Mishima in dat opzicht vergelijken met Marcel Duchamp. Beiden waren kunstenaars van de paradox. Mishima hield er inderdaad volstrekt westerse leef- en eetgewoonten op na. Ook intellectueel gesproken was hij volstrekt verwesterd. Zijn lectuur betrof overwegend Europese schrijvers. Hij hield van Amerikaanse films.

Frans Boenders: Maar iedereen die daarover kan oordelen verklaart dat zijn kennis van de Japanse literaire geschiedenis en, wanneer hem dat zinde, zijn beheersing van het klassieke Japans bewondering afdwong.

Shiragi June: Precies. Ik geloof dat hij juist in zijn stijl tot een synthese is gekomen van westerse literatuuropvattingen en Japanse literaire tradities. Dat maakt hem tot de onvergetelijke schrijver die hij is. Daarin ligt zijn unieke betekenis voor de wereldliteratuur. Mishima was in Japan de meest gewetensvolle en veeleisende auteur op het vlak van de literaire stijl. Via inspirerende voorbeelden als Raymond Radiguet, Jean Cocteau, Thomas Mann, Francois Mauriac en vele anderen trachtte hij te komen tot een stilistische synthese van westerse en strikt Japanse literaturen. Deze onafgebroken pogingen werden met succes bekroond vanaf het verschijnen van *Kyōko's huis*, met als hoogtepunt *Het gouden paviljoen* en het late werk.

Frans Boenders: Het zou interessant zijn de uitspraken die Mishima in zijn romans over de politiek ten beste geeft op hun onderlinge consistentie te toetsen. Ik herinner mij een aardige gedachte die in *Verboden kleuren* wordt toegeschreven aan het personage Kawada, een rijk man van middelbare leeftijd. Het staat me vrij in deze figuur de 45-jarige Mishima te zien, vlak voor zijn dood. Mishima schrijft: ‘De reden waarom hij een aanhanger was van de Conservatieve Partij lag in haar politiek, die precies de dingen beschermde die zijn vijanden hadden moeten zijn: de gevestigde orde en de instelling van de familie gebaseerd op heteroseksuele liefde.’

Ik vermoed dat Mishima's politieke relevantie nihil was, al zullen anderen misschien het tegendeel beweren. Maar een roman als *Na het banket* en ook zijn actieve deelname aan de studentenrevolte van 1969 - op foto's ziet men hem in jeans en trui gehuld, een microfoon in de hand, de studenten vurig toespreken - bewijzen dat hij wel degelijk, zij het vage politieke ambities koesterde. Ook zijn dood had toch een politieke betekenis - het is duidelijk dat deze onmiddellijk met een glimlach van gêne werd verdonkeremaand. Wilde hij politiek gesproken werkelijk au sérieux worden genomen of speelde hij hier een van zijn talrijke rollen als acteur in dat stuk van zijn leven?

Shiragi June: Het spreekt vanzelf dat Mishima als politicus nergens stond. Dat wist hij zelf heel goed. Als hij ècht geïnteresseerd zou zijn geweest in een politieke carrière dan zou hij zich kandidaat hebben gesteld voor het *Diet*, het Japanse parlement. Maar zulke ambities waren hem geheel vreemd. Zijn politieke preoccupatie was louter en alleen de echo van zijn artistiek engagement.

Frans Boenders: Waarom koos hij voor de politieke ideeën van de rechtervleugel?

Shiragi June: Hij had genoeg van zijn rol als voyeur. Hij had er genoeg van te kijken naar het leven van anderen en zèlf geen leven te leiden. Hij kwam tot het besef dat hij geen zelf bezat. Het verlies van zijn identiteit door de voortdurende schepping van nieuwe karakters en personages om steeds andere romans te bevolken vond hij uiteindelijk een verschrikking. Hij verlangde vurig naar actie, naar echte daden.

Op dat ogenblik werd hij overspoeld door herinneringen aan zijn kinderjaren, aan zijn schooltijd in het aristocratische Gakushuin, het instituut dat hem in contact bracht met de Japanse high society en met de leden van de keizerlijke familie. In dit gesloten milieu werd hem een hiërarchisch standsbewustzijn bijgebracht dat een onuitwisbaar stempel op zijn gedrag, zijn taal en zijn wereldbeeld drukte. Aan het einde van zijn jaren aan het Gakushuin ontving hij uit de handen van de keizer een *gindokei* of zilveren horloge als beloning voor zijn voortreffelijke prestaties.

Frans Boenders: Een van Mishima's biografen, Henry Scott-Stokes, beschrijft de jonge leerling en student als een snob die gaarne vriendschap sloot met jongeren uit de meest vooraanstaande families, onder meer met een afstammeling van de beroemde Tokugawa Ieyasu, de grondlegger van een geslacht dat Japan ruim 250 jaar lang beheerste. Maar hij trachtte niet alleen bij de hoogste standen in het gevlei te komen, hij dwong zelfs door zijn intellectuele superioriteit en zijn vroegrijp literair kunnen respect af bij de oudere jongens van het Gakushuin. Mishima beschreef later, in 1969, ten overstaan van een nokvolle zaal rebellerende studenten dat de ceremonie op het keizerlijk paleis, tijdens welke hij dat horloge ontving, hem op overweldigende wijze de onvervangbare rol van de keizer bijbracht. ‘De keizer was het absolute’. In het licht van dat absolute moest zelfs de glans van de literatuur uiteindelijk verbleken.

Mishima.

Shiragi June: Ja, Mishima wilde ontsnappen aan de corrosieve invloed van de literatuur. Hij wilde actie. *Bushido* was precies wat hij op dat moment wenste. *Bushido* is de volmaakte opponent van de kunst, het symboliseert en verheerlijkt het handelen. Mishima legde zich dan ook toe op body-building en kendo. Als zwaardvechter behaalde Mishima een zeer hoge graad, de vrucht van een jarenlange onverdroten inspanning want in kendo kost het jaren en jaren om ook maar een schaduw van perfectie te bereiken.

Frans Boenders: In zijn boek *Over Hagakure: de samoeraiethiek en het moderne Japan* gaat Mishima uitvoerig in op de belangwekkende rol die *Hagakure*, een achttiende-eeuwse verzameling voorschriften over ‘de weg van de samoerai’, in zijn persoonlijke ontwikkeling speelde. Hij wijst op de overeenkomsten tussen zijn eigen kritiek op het hedendaagse materialistische Japan, en die van de auteur van *Hagakure*, Jōchō Yamamoto, op de decadente levenshouding van zijn tijdgenoten. *Hagakure* is actie om de actie, in de zin dat men de fysieke en geestelijke kracht die men tot ontwikkeling brengt enkel gebruikt voor de vervolmaking van het zelf. Het gaat om de daad, de prestatie en de opvoering daarvan. De vraag met welk oogmerk men de actie ontketent is in het perspectief van *Haga*-

kure irrelevant. Was het hierom dat Mishima zich niet echt voor iets wilde engageren?

Shiragi June: Weet u, rechts of links, het speelde voor hem geen enkele rol. Hij wilde zuivere actie om de verlammende, bijtende invloed van de literatuur niet te voelen. Wat dat betreft was hij niet verschillend van Tolstoj, die lange tijd niet schreef en de literatuur de rug toekeerde om een ethisch hoogstaand leven te kunnen leiden. Hij wilde weg uit een leven van louter literatuur, uit het geprivilegieerd bestaan van de romancier.

Frans Boenders: Toch gaf Mishima als gefortuneerd auteur zijn privileges niet op, wat Tolstoj wèl deed.

Shiragi June: Nee, Mishima had geen last van zulke christelijke, ethische principes. Hij minachtte zelfs in zekere zin het confucianisme en voelde zich veel meer aangetrokken tot de boeddhistische traditie. De patriottische, nationalistische houding van de latere Mishima is gedeeltelijk verklaarbaar vanuit de herinneringen aan zijn kinderjaren en natuurlijk ook vanuit de wortels zelf van de Japanse cultuur. Hij voelde heel goed aan dat Japan hopeloos verwesterd was, veranderd in een technologische samenleving. Dat vond hij heel jammer. Hij was bang dat het Japanse schoonheidsbegrip in gevaar kwam, en dat de gehele Japanse cultuur op de rand van de afgrond stond. Dat wou hij voorkomen - overigens een ondubbelzinnig oprechte reflex -, en het scherpte zijn behoefte aan actie extra aan.

Frans Boenders: Ja, maar hij had vanuit deze ervaringen ook zijn heil in het marxisme kunnen zoeken.

Shiragi June: Japan bevindt zich in heel bijzondere positie. Door zijn verregaande verwestering loopt Japan het gevaar voorgoed zijn identiteit te verliezen. Mishima voelde dit bijzonder scherp aan en besefte terdege dat het precies de westerse invloeden waren die de Japanse cultuur om hals dreigen te brengen. Bovendien was hij zelf een nog redelijk zuiver produkt van de Japanse traditie, die in wezen esthetisch is. Nu staat de verwestering van Japan gelijk met veramerikanisering, en die bezit hoegenaamd geen esthetische aspecten, integendeel, het is een vandalistische beschaving. Als je Japan bereist, zie je onmiddellijk in welke mate deze Amerikaanse invloeden het landschap in een ruïne hebben veranderd. Vanuit de woede die deze jammerlijke ontwikkeling in Mishima losmaakte, voelde hij zich genoodzaakt te handelen.

Frans Boenders: Nogmaals, de richting van zijn actie had evengoed links kunnen wezen. Ook het marxisme wil tot actie overgaan omdat het van oordeel is dat er al genoeg theorieën zijn verkondigd, dat er genoeg literatuur ten beste is gegeven. Het komt er voor de volgelingen van Marx op aan de wereld te veranderen, deze niet nog eens vrijblijvend te interpreteren. De marxistische oproep tot actie en radicale verandering van de bestaande toestand had een intellectueel als Mishima even goed kunnen aantrekken als achterhaalde, fumistische doctrines over zuivere actie.

Shiragi June: Kijk eens, actie betekende voor hem maar één zaak: handelend teruggrijpen naar de Japanse, keizerlijke traditie. Mishima was gefascineerd door de unieke overlevingskunst van dit keizerlijk, hiërarchisch systeem, eeuwen en eeuwen lang. Daar vond hij zijn inspiratie.

Frans Boenders: Om dit eerst recht te vatten moet men de novelle *Patriottisme* lezen. Het is overigens bekend dat Mishima naar dit verhaal een film maakte waarin hij zelf de hoofdrol van luitenant Takeyama speelde - en dus als acteur repeteerde met het oog op zijn latere, echte *seppuku.* Het verhaal *Patriottisme* draagt Mishima op aan de nagedachtenis van de bloedige, mislukte officiersopstand van 26 februari 1936. In een latere commentaar op zijn novelle schrijft Mishima dat deze ophefmakende putsch het elfjarige jongetje, dat hij in 1936 was, obsedeerde en zijn leven lang voor hem het opperste voorbeeld bleef van heldhaftige dood en trouw aan de keizer. Zowel het personage Takeyama als de persoon Mishima hechtten weinig of geen metafysische betekenis aan de dood; zij beschouwden hem als een supreme actie die opzienbarend protesteert tegen het overwoekerend egoïsme. Het is een levensbeschouwing die congruent is aan een doodsbeschouwing. Luitenant Takeyama vraagt zich af wat het sociale effect van zijn rituele zelfmoord zal zijn:

‘Zou dit grote land zijn protest dat zich uitte in zelfvernietiging überhaupt vernemen? Hij wist het niet en het was ook niet belangrijk. Op zijn slagveld viel er geen roem te behalen, kon niemand pronken met heldendaden: de strijd werd uitgevochten aan het front van de geest.’

En de laatste woorden van Mishima, wanneer hij de bijeengeroepen soldaten toespreekt, luiden:

‘Wij hebben besloten tot deze actie om het volk weer wakker te maken en het leger bewust te maken van zijn taak.’

Dat is opgezweepte taal die Mishima's voorliefde voor het extreme verraadt. Ook in zijn romans had Mishima een voorkeur voor extreme, ja ‘abnormale’ personages. Het zijn voyeurs (*Een zeeman door de zee verstoten*), homoseksuelen (*Verboden kleuren*) en stotteraars (*Het gouden paviljoen*). In andere werken gaat het over extremistische historische figuren (*Madame de Sade, Mijn vriend Hitler*). Was het ongewone, à la limite het abnormale en het misdadige voor Mishima een middel om de intensiteit van de ervaringen en de beschrijvingen op te voeren? Om de saaie normaliteit dramatisch aan te dikken zodat de alledaagsheid in een verhevigd licht komt te staan? In dat opzicht zou men Mishima kunnen vergelijken met vertegenwoordigers van de zogenaamde anti-psychiatrie die geïnteresseerd zijn in schizofrenie en waanzin, omdat ziekte en abnormaliteit ons meer te leren hebben over psychologische processen dan zogeheten normaal, aangepast gedrag.

Shiragi June: Hij bedacht zijn abnormale personages niet zozeer terwille van het dramatisch effect als wel vanuit een innerlijke noodzaak. Hij beschouwde de kunstenaar als iemand die buiten de maatschappij staat, als een in ieder geval marginale figuur die daarom zelfs een zekere affiniteit bezit met de misdadiger. Een mooi voorbeeld terzake is Dostojevski: de meeste van zijn personages zijn misdadigers of abnormalen. Ook in dat opzicht is Mishima verwant met Dostojevski, meer dan met om het even wie. Anderen vergelijken hem vaak met Thomas Mann, maar ik vind dat hij dichter staat bij de grote Rus.

Mishima zag de kunstenaar als een uitgestotene, een underdog. Daarom kon hij niet anders dan zijn inspiratie zoeken in andere marginale figuren. Het mooiste voorbeeld in dat verband is natuurlijk de markies de Sade.

Frans Boenders: Mishima's meesterwerk blijft voor mij *Het gouden paviljoen.* De hoofdpersoon, de jonge Mizoguchi, is een lichamelijk en psychisch gestoorde Zen-monnik die zijn opleiding doormaakt in de tempel nabij het Gouden Paviljoen in Kyōto. Mizoguchi zit boordevol inhibities en frustraties. Dat hij niet normaal met anderen kan communiceren komt onder meer in een verlammend en vernederend gestotter tot uitdrukking. Juist deze onaantrekkelijke figuur geraakt geobsedeerd door de schittering van het Gouden Paviljoen, Japans meest gerenommeerde nationale monument. Hij zal het uiteindelijk vernietigen vanuit een metafysische haat ten aanzien van de schoonheid. Door zijn onbeschrijfelijke schoonheid, die Mishima overigens paradoxaal genoeg steeds opnieuw onder woorden tracht te brengen, oefent het gebouw een grenzeloze macht uit over hem die het met een aan het pathologische grenzende fascinatie bekijkt. Deze macht is ondraaglijk, en moet dus worden vernietigd. Zeker, de vernietiging is uiteindelijk zinloos, maar juist daarom moet deze volstrekt gratuite daad worden volbracht.

Echte schoonheid vraagt om bevrijding, en dat betekent in dit geval vernietiging en dood. De opperste schoonheid is die van het sterven, het feestelijke opbranden tijdens welk gebeuren de schoonheid zijn eeuwige vorm bereikt: die van de leegte, van het verschrikkelijke schone niets.

Het heeft er alle schijn van dat Mishima ons in deze roman met zijn aangebrande logica en zijn nihilistische pretenties wil zeggen dat er een noodzakelijke relatie bestaat tussen het hebben van een bizarre, ja schizofrene persoonlijkheid en het lijden aan schoonheidsobsessies. Het ‘normale’ werkt verstikkend. Enkel het ‘abnormale’ biedt het uitzicht op de schoonheid.

Shiragi June: Kijk, Mishima zelf was een schizoïde persoonlijkheid zoals zoveel andere kunstenaars. Ik geloof inderdaad dat schizofrenie en kunst hand in hand gaan. Men beweert dat zelfs Einstein een schizoïde natuur had; ook Descartes, Newton en zelfs Bertrand Russell. Kafka is natuurlijk een aartsvoorbeeld in dit verband.

Zoals u weet is één van de belangrijkste karaktertrekken van de schizoïde persoonlijkheid de uiterste onthechting en het emotioneel isolement.

De held Mizoguchi uit *Het gouden paviljoen* symboliseert de kunstenaar. In een zeker opzicht is hij Mishima's alter ego. Je kunt *Het gouden paviljoen* natuurlijk op veel verschillende manieren lezen maar ik zie het boek in de eerste plaats als een roman over een kunstenaar. Als je het werk zo bekijkt worden een aantal zaken meteen duidelijk. De grondgedachte is dat de kunstenaar helemaal ingekapseld zit in zijn eigen denkwereld en zijn conceptie van schoonheid. Hij leeft in de marge van de samenleving, hij heeft geen behoefte aan contact met het leven. Deze isolatie wordt bij Mizoguchi nog verhevigd door zijn stotteren; dit spraakgebrek bezit natuurlijk een ongelooflijk symbolische kracht. Wij leven immers in een tijd van crisis van de taal en de spraak. U kent de theorieën van Wittgenstein, Chomsky en de anderen. In dat opzicht is *Het gouden paviljoen* bijna een profetisch boek. Mizoguchi is twee maal gehandicapt, zowel door zijn kunstenaarschap als door zijn stotteren. Hij wil zijn isolement doorbreken, zijn heel persoonlijke schoonheidswereld en zijn al te onthechte, schizoïde positie verlaten. In de Tempel van het Gouden Paviljoen, hèt verheven symbool van de schoonheid, vindt hij zijn verschrikkelijke meester die hij moet vernietigen om zich zelf te bevrijden. Daarom steekt hij de tempel in brand.

Frans Boenders: Hij ervaart dit zelf als zijn eerste echte actie, als het uitbreken uit zijn psychologische verlamming.

Shiragi June: En via deze destructieve handeling vindt hij nieuwe wegen naar het leven, naar de buitenwereld. Na de brandstichting wordt hij gevangen genomen en zal hij het lot van andere misdadigers ondergaan. Maar u herinnert zich dat hij zijn meditatie bij de grote brand en de enorme massa's rook afsluit met de woorden ‘Ik wil leven’.

Frans Boenders: Het boeddhisme speelt niet alleen een rol in *Het gouden paviljoen.* Vooral de romantetralogie ‘De zee van de vruchtbaarheid’ is helemaal op boeddhistische denkbeelden gebouwd. Er is de centrale gedachte van de zielsverhuizing, er zijn bovendien de talloze subtiele verwijzingen naar elementen uit een bepaalde Japanse sekte die het groots opgezette oeuvre een hermetisch karakter verlenen. Voeg daarbij nog de grote ambities die Mishima had met wat hij als zijn geestelijk testament beschouwde en men krijgt een idee van de complexiteit die dit romanoeuvre loodzwaar maakt. Een van de hoogleraren in de Japanse letterkunde met wie ik hier in Tokio sprak, beklemtoonde niet alleen het rijke, romantisch getinte Japans van de gehele constructie, maar beweerde dat de vier delen elk een specifiek aspect van de schrijver aan het licht brengen. In het eerste boek, *Lentesneeuw*, leert men vooral het sensitieve, idealistische aspect van Mishima kennen. De tweede roman, *Het springende paard*, brengt gewelddadige actie, de wilde ziel van *bushido.* Het derde deel, *De tempel van de dageraad*, belicht Mishima's vrouwelijke aspecten, zijn homoseksualiteit, de stilte, geheimzinnige kant van het niets. Gelooft u in dat soort hermeneutiek?

Shiragi June: De vier delen vertegenwoordigen niet zozeer de verschillende aspecten van Mishima's persoonlijkheid als wel zijn aspiraties. Maar verder geloof ik wel in zulke interpretaties, althans tot op zekere hoogte. Vooral de protagonist Honda functioneert als Mishima's alter ego: hij is de alwetende, de enige die weet wat de andere personages niet weten.

Frans Boenders: Honda is inderdaad het personage dat de waarheid bezit. Hij kent het geheim. Hij weet namelijk dat al de verschillende personages die de tetralogie bevolken het resultaa zijn van transmigratie. Honda staat voor Mishima zelf. Honda is de voyeur par excellenge. Hij is de voyeur-filosoof. In zijn grenzeloze lucider luciditeit beseft hij dat zijn eigen voyeurisme de ‘ziekte van de objectiviteit’ is. Zien en zijn vormen een tegenstelling. Wie obsessioneel ziet (de voyeur) valt nooit samen met de werkelijkheid, het zijn. Het zien bekijkt het zijn, maar achterhaalt het nooit; het zien blijft altijd secundair ten opzichte van het zijn. Wie ziet, overstijgt de werkelijkheid maar kan er niet echt aan participeren, enkel op sado-masochistische wijze.

Het zien (de geest, de schrijver) is afgesneden van het zijn (het lichaam, de held). Uiteindelijk moet de schrijver wijken voor de held, dan heeft het zijn het zien vernietigd. Het onherroepelijke van het niets triomfeert. Alleen de dood is absoluut. Maar zelfs dat absolute wordt bij Mishima spektakel - een akelig spel van het zien.

Conform zijn boeddhistische zienswijze is Honda op het niets gestoten. Zo heeft ook Mishima drie omvangrijke delen nodig gehad om alles in het laatste deel te weerleggen; het gehele, geconstrueerde oeuvre lost op in het niets. Alles wat Honda tijdens zijn lange leven heeft getracht te doorgronden blijkt hem slechts inbeelding. Er is helemaal geen ik dat de diverse reïncarnaties heeft achterhaald. De tetralogie eindigt, erg logisch, met de beschrijving van een Japanse tuin van de leegte. Van Honda wordt enkel nog gezegd dat hij een punt had bereikt zonder herinneringen. Alles is niets.

Waarom was deze gedachte, typerend voor sommige richtingen van het Japanse boeddhisme, zo belangrijk voor Mishima geworden?

Shiragi June: Dat is een levensgrote vraag! Mishima onderging een reeks metamorfosen in zijn levensopvattingen. Hij werd lange tijd beïnvloed door het cartesiaanse denken met zijn strikte dualisme dat zijn stempel drukte op de gehele westerse metafysica.

Maar vlak voor hij begon aan de romantetralogie kwam hij in de greep van het boeddhisme. Over dat beïnvloedingsproces kan ik persoonlijk meepraten aangezien Mishima en ik vaak over de metafysische principes van het Japanse boeddhisme discussieerden. Ik maakte trouwens zelf de hele fase door.

Volgens de westerse opvattingen, die ook in Japan lelijk hebben huisgehouden, vormt het dominerende ik het uitgangspunt van het denken. De uitspraak van Descartes *Cogito*, *ergo sum* is daar de kristallisatie van. Door het dualistische denken en het dominante ik was Mishima in een filosofische impasse geraakt. Welnu, in de boeddhistische traditie van Japan bestaat dat ik niet. Dat was voor Mishima een schokkende ontdekking. Hij kon meteen een hoop zaken veel makkelijker verklaren. Daarom schreef hij deze reeks romans.

Frans Boenders: Kan zijn boeddhistische ‘bekering’, dit tot inzicht komen mede verklaren waarom Mishima niet geïnteresseerd was in de leer van Freud? De psychoanalyse wil immers het ik bevrijden van allerlei bedreigende onbewuste invloeden en inhibities, en pantsert het tegen allerlei fnuikende invloeden.

Shiragi June: Dat verklaart het ten dele. Mishima was weliswaar gefascineerd door Freud, door de psychologie en de psychoanalyse. Hij las erg veel over deze materie. Hij schreef trouwens een goed geconstrueerde roman, *Muziek*, waarvoor hij zich door Freud en de psychoanalyse liet inspireren. Het is een knap boek, dat in het Engels zou moeten worden vertaald.

Maar in weerwil van zijn belangstelling geloofde Mishima net als D.H. Lawrence meer in door de bloedstroom gevoede, warme en viscerale kennis dan in de koele eruditie van de klassieke intellectueel.

Te veel kennis, alwetendheid en theoretisch doorzicht vergiftigen volgens Mishima de mens. Daarom verwierp hij uiteindelijk Freud en de psychoanalyse, zeker bij zijn literaire arbeid.

Frans Boenders: Maar vanuit freudiaans gezichtspunt zijn er natuurlijk wel interessante lagen in Mishima's persoonlijkheid bloot te leggen. Hij is een extreme narcist. Men hoeft enkel de foto's te bekijken die hij van zich liet nemen en op ruime schaal liet verspreiden: naakt neerknielend in de sneeuw, het zware kendo-zwaard in de uitgestrekte rechterhand; als Sint-Sebastiaan a la Guido Reni naakt gebonden aan een boom, oksel, zijde en buik doorpriemd met pijlen; als een bars aanvoerder van zijn privé-legertje in parade-uniform stoer zittend op een Napoleontisch troontje omringd door zijn getrouwe adolescenten; als body-builder het spel van zijn spieren tonend; etcetera. Mishima leefde en stierf voor de spiegel. Zijn pose als exhibitionist moest onmiddellijk getaxeerd en gecontroleerd worden door de blik van de voyeur. Nergens ruimte voor de werkelijkheid om binnen te dringen in deze gesloten verhouding. Het jeugdige ik en zijn weerspiegeling vormen een hermetische cirkel. Zijn latere leven lijkt één volgehouden en goed georchestreerde regressie naar het jeugdige, krachtige, ideale ik - dat er in de werkelijkheid van Mishima's jeugd nooit was geweest. Mishima's ik was een mythe die hij zelf in het leven had geroepen en die hem elk uitzicht op de werkelijkheid benam.

Shiragi June: Zo zou ik het niet willen stellen. Zeker, Mishima was een narcist. Maar het narcisme is typisch voor de schizoïde persoonlijkheid überhaupt. Bovendien - en dat weet het grote publiek niet - was hij iemand die zich zelf grondig haatte. Al verlangde hij voortdurend naar allerlei vormen van zelfverheerlijking, hij verafschuwde zich zelf.

Frans Boenders: Gaan zelfverheerlijking en zelfhaat niet altijd samen?

Shiragi June: Dat is mogelijk. Een van Mishima's sleutelwoorden was *yarashii.* Dat zou men kunnen vertalen als: wansmakelijk. En vaak, wanneer hij met mij discussieerde over zijn werk of zijn persoon, gebruikte hij dat woord, *yarashii.*

De rollen van Sint-Sebastiaan, van legeraanvoerder in spe, van succesvolle body-builder - het waren maskers. Maskers opzetten is trouwens een andere karaktertrek van de schizoïde persoonlijkheid. Mishima was het prototype van de schizoïde mens. Hij leefde als kind een tijd lang gescheiden van zijn moeder: dat zou veel kunnen verklaren.

Frans Boenders: Zou men Mishima's *seppuku* niet vanuit zijn extreem narcisme kunnen verklaren? Zoals ik al zei schortte het hem aan werkelijkheidszin. Zijn eindeloze vermenging van mythe en leven kon zoiets als een natuurlijke ontwikkelingsgang niet verdragen omdat daar te veel toeval in aanwezig is. Net zoals zijn romans is Mishima's leven één literaire constructie, aan het einde waarvan de theatrale zelfmoord het 'logisch' want geprogrammeerd orgelpunt vormt. Het toeval van de dood werd daarmee voorgoed bezworen. Tevens was de *seppuku* de ultieme bevestiging van de mythe: al wie nog twijfelde aan Mishima's ernst werd nu met sceptische neus op de gruwelijke werkelijkheid gedrukt. Wat voorheen literatuur leek, werd nu gepromoveerd tot heilige overtuiging. In de reeds vermelde novelle *Patriottisme* beschrijft Mishima de *seppuku* van Takeyama als een groot en ernstig feest, tijdens welke gebeurtenis de authentieke vreugde om de genomen beslissing de bloederige details aanvaardbaar maakt. De luitenant móet de dood nú intreden aangezien de gelukservaring die hij beleeft onmogelijk voor herhaling vatbaar is. Zijn dood is dus geen noodoplossing, geen vlucht in het niets, maar juist een bekroning, een daad van vreugdevolle luciditeit. De uiterste concentratie van het moment vereist een abrupte voltooiing, wil dit ogenblik althans niet uitdoezelen, wegkwijnen in troosteloze banaliteit en mediocriteit: 'De valkenogen van de luitenant waren nu star op zijn vrouw gericht. Hij omvatte het zwaard met allebei zijn handen, hief de heupen wat op en boog het bovenlichaam over de punt van het zwaard. De manier waarop zijn uniform over zijn schouders spande, verried dat hij al zijn krachten aanwendde toen hij de kling diep in de linker buikwand plofte. Zijn scherpe gil verscheurde de stilte.' Mishima, 45 jaar oud, schonk zich zelf in 1970 de dood die hij bij het débâcle van Japan in 1945 had willen ondergaan in een échte heldenrol - die van *kamikaze.* Maar dat werd hem toen ontzegd: hij werd vanwege zijn wankele gestel afgekeurd voor de militaire dienst. Mishima 'vervalste' dus zijn biografie door zich 25 jaar later voor te doen als de twintigjarige held die met de glimlach op de lippen sterft voor het vaderland. Mishima echter stierf in feite voor de spiegel. Zelfmoord was voor hem 'de ultieme masturbatie'. Maar dan wel de masturbatie van de acteur die zich zelf in de spiegel gadeslaat in de ultieme poging het genot (het zijn, het lichaam) en de waarneming daarvan (het zien, de geest) te laten samenvallen.

Shiragi June: Ik wil het anders formuleren. De *seppuku* was een vergeefse poging om tot in de werkelijkheid door te dringen. Het was geen poging om aan de werkelijkheid te ontsnappen. Mishima was volgens mij nooit blind voor de realiteit, hij deed juist het onmogelijke om in de realiteit binnen te treden. Daarom hield hij zich bezig met politiek, daarom richtte hij zijn privé-militie op. In zijn latere jaren onderkende hij wel degelijk de werkelijkheid, ook al bleef zijn belangrijkste preoccupatie de binnenwereld, zijn innerlijke realiteit. Aanvankelijk trachtte hij de buitenwereld van zich af te schudden, later zocht hij steeds meer toenadering tot de externe werkelijkheid. Zijn *seppuku* was een symbolische daad voor hem. Hij besefte heel goed dat de kunstenaar nooit een samoerai, in de echte betekenis van dat woord, kan zijn. Hij probeerde het ernstig, raakte gefrustreerd, en nam weerwraak door een schrijver van topklasse te worden. Het merkwaardige daarbij was dat ook de geslaagde schrijver de hoop om een samoerai te worden niet opgaf. Men kan niet ontkennen dat hij tot op zekere hoogte in dat streven, in dat sterven slaagde.

Als politicus in spe maakte Mishima zich geen illusies. Hij lachte vaak en graag met zijn eigen legertje en hij lachte overvloedig met zich zelf - ook in het openbaar.

Frans Boenders: Hoe men zijn *seppuku* ook interpreteert, vast staat dat deze ultieme daad althans voor hem zelf relevantie bezat. Het was voor hem van het grootste gewicht te durven bewijzen dat hij de schoonheid, het leven en de literatuur doodernstig opnam.

Shiragi June: Correct. Mishima was in niets wat hij deed halfslachtig. Hij was ook nooit slordig. Daarvoor was hij veel te serieus - ten minste voor wat leven en kunst betrof, niet wat zijn eigen persoon aanging.

Mishima Yukio
De jongen die poëzie schreef

Met groot gemak vloeide gedicht na gedicht uit zijn pen. In een mum van tijd schreef hij de 30 pagina's van een van zijn schoolschriften vol. Hoe was het toch mogelijk - zo vroeg de jongen zich af -, dat hij twee à drie gedichten per dag kon schrijven? Toen hij eens een week ziek in bed lag, stelde hij *Een week: een bloemlezing* samen. Uit de kaft van zijn schrift sneed hij een ovale vorm, zodat het woord ‘poëzie’ op de titelpagina eruit sprong. Daaronder schreef hij in 't Engels: 12-18 mei 1940.

Zijn gedichten trokken de aandacht van mensen uit de betere standen. Allemaal onzin, vond hij; ze maken er alleen maar zo'n drukte over, omdat ik pas 15 ben.

Maar de jongen had vertrouwen in zijn genie. Vastbesloten en onbeschaamd trad hij ouderen tegemoet. Hij wilde niet langer zinswendingen als ‘het lijkt erop dat...’ gebruiken. Op alle gebied wilde hij erop toezien, dat hij ‘het is...’ zei.

Teveel masturberen had hem ziekelijk bleek gemaakt. Maar over zijn eigen lelijkheid maakte hij zich nog nauwelijks zorgen. Poëzie stond los van dergelijke gevoelens van fysieke afkeer. Poëzie stond los van alles. Van de subtiele leugens in een gedicht leerde hij de kunst om verfijnd te liegen. Het enige waar het om draaide was, dat de woorden mooi waren. Iedere dag pluisde hij het woordenboek uit.

Wanneer de jongen in vervoering was, vormde zich een wereld van metaforen voor zijn ogen. Rupsen maakten kant uit kersenbladeren; een kiezelsteen zeilde langs zacht trillende eiken de zee in; kraanvogels scheurden het geplooide laken van het waas boven de zee open om daaronder naar drenkelingen te zoeken; perziken werden omzwermd door gouden insecten en waren enigszins gepoederd met make-up; de lucht zinderde en danste rond hollende mensen, als een vlammenzuil achter een standbeeld; zonsondergang was een slecht voorteken; in diepe jodiumkleurige tinten vloeide het uiteen; de winterbomen staken hun houten benen de lucht in; en een meisje lag naakt bij een kachel, haar lichaam als een brandende roos. Hij liep naar het raam en vond daar alleen maar een kunstbloem. Haar huid, die door de kou vol kippevel was, werd als één kaal blaadje van een fluwelen bloem.

Pas wanneer de wereld op deze manier veranderd was, kende hij gelukzalige gevoelens. De jongen was er allerminst verbaasd over, dat het ontstaan van een gedicht hem een dergelijk gelukzalig gevoel bezorgde. Rationeel wist hij, dat een gedicht voortkomt uit droefenis, vervloeking of wanhoop, recht uit de diepste eenzaamheid. Toch zou hij, voor het zóver bij hem was, meer belangstelling voor zichzelf moeten hebben, een of ander probleem om zich mee bezig te houden. Want, hoewel overtuigd van zijn eigen genialiteit, had hij nauwelijks belangstelling voor zichzelf. De wereld buiten hem vond hij fascinerender. Het zou juister zijn te zeggen, dat de wereld op de momenten, dat *hij* zonder aanwijsbare reden gelukkig was, als vanzelf de vorm aannam die hij wenste.

Kwam poëzie in hem op om de momenten dat hij zich gelukkig voelde zeker te stellen; of maakte geluk het ontstaan van die gedichten mogelijk? Hij was er niet zeker van. Het enige dat hij wist was, dat een dergelijk geluksgevoel van een andere orde was; anders dan de gevoelens, die hij gekend had, wanneer zijn ouders iets voor hem kochten, waar hij langdurig naar verlangd had of hem meenamen op een reisje; en hij wist dat een dergelijk geluksgevoel alleen hèm bekend was.

Het lag de jongen niet om de wereld buiten hem of zichzelf aan een langdurig en diepgravend onderzoek te onderwerpen. Als het voorwerp, dat zijn aandacht trok, niet onmiddellijk in een beeld veranderde - als de witte glans van jonge blaadjes op 'n middag in mei niet de donkere gloed van kersenbloesem in de nacht werd -, dan zou hij snel verveeld raken en niet langer kijken. Al te reële en al te onsamenhangende voorwerpen, die zich niet voor vervorming leenden, schoof hij koeltjes opzij met: ‘daar zit geen poëzie in’.

Op 'n morgen las hij vluchtig de vragen van een proefwerk door, schreef hij snel de antwoorden op, legde hij zijn blaadje met antwoorden zonder het nog over te kijken op het bureau van de leraar en verliet hij het lokaal eerder dan een van zijn klasgenoten. Bij het oversteken van het lege plein in de richting van het schoolhek viel zijn oog op de glittering van de gouden bal bovenop de vlaggenstok. Een onuitsprekelijk geluksgevoel overviel hem. De vlag was gestreken. Het was geen vacantie. Maar hij voelde die dag als vacantie voor zijn geest; het glinsteren van die bal vierde dat. Met groot gemak dwaalden de gedachten van de jongen af en gingen over in poëzie. De extase van dit moment. Alles vervuld van deze eenzaamheid. Een uitzonderlijk licht gevoel. Schittering en vervoering in heel zijn wezen. De harmonie tussen de buitenwereld en zijn innerlijk. Als een dergelijke toestand niet vanzelf kwam, dan probeerde hij om iets uit zijn omgeving te gebruiken om zo'n vervoering te forceren. Zo hield hij een sigarettenkoker van gestreepte schildpaddenhuid tegen het licht en keek daardoor naar zijn kamer. Hij schudde een fles met schoonheidsmiddelen van zijn moeder heen en weer en keek hoe het wanordelijk dwarrelend poeder zachtjes van het heldere oppervlak van de vloeistof naar de bodem zakte.

Zonder een spoor van emotie gebruikte hij woorden als ‘smeekbede’, ‘vervloeking’ en ‘verachting’.

De jongen was lid van de literaire club. Een van de leden ervan had hem een sleutel geleend, zodat hij op elk gewenst moment alleen het clubhuis binnen kon gaan en zich kon verdiepen in zijn favoriete woordenboeken. Hij hield van de bladzijden over de romantische dichters in de *Dictionary of World Literature*: de afbeeldingen van hen toonden geen haveloze, oude baarden, maar jonge en mooie mensen. Hij was geïnteresseerd in de korte levens van de dichters. Dichters behoren jong te sterven. Maar zelfs een vroegtijdige dood was nog ver weg voor iemand, die pas 15 jaar is; met deze wiskundige zekerheid in het achterhoofd kon de jongen over vroegtijdige dood nadenken zonder zich rusteloos te voelen.

Hij hield van het sonnet van Wilde, dat *The grave of Keats* heette:

> Taken from life when life and love were new
> The youngest of the martyrs here is lain

Hier ligt de jongste onder de martelaren. Verbazingwekkend was het hoe deze dichters door èchte rampen als door zegeningen getroffen werden. Hij geloofde in een tevoren vastgelegde harmonie. Dezelfde harmonie, die je terugvindt in de biografie van een dichter. Het geloof hierin was precies hetzelfde als vertrouwen in het eigen genie.

Het deed hem plezier om zich lange treurzangen ter ere van hem voor te stellen; zijn posthume roem. Maar wel voelde hij zich enigszins ongemakkelijk, als hij zich zijn eigen lijk voorstelde. Vurig dacht hij: 'laat me leven als een raket in de lucht; laat me met alle overgave eventjes de nachtelijke lucht schilderen, om direct daarna te doven.' Hij overdacht allerlei levenswijzen en kon voor zich zelf geen andere bedenken. Maar zelfmoord was afstotend. De harmonie van het onontkoombaar lot zou wel een bevredigender methode vinden om hem te doden.

De poëzie werkte geestdodend op hem. Als hij ijveriger was geweest, dan zou hij met meer hartstocht aan zelfmoord gedacht hebben.

Tijdens de ochtendbijeenkomst riep de studentendekaan zijn naam af. Dat betekende een strengere berisping dan wanneer je op het kantoor van de leraar werd ontboden. 'Je weet toch wat er aan de hand is,' zeiden zijn vrienden een beetje dreigend. Alle kleur trok uit zijn gezicht, zijn handen begonnen te trillen. Terwijl hij op de jongen wachtte schreef de dekaan iets met een stalen tang in de uitgebluste as van de hibachi. Bij zijn binnenkomst zei de dekaan vriendelijk: 'ga zitten'. Er volgde geen berisping. Hij zei, dat hij de gedichten van de jongen in het tijdschrift van oud-leerlingen gelezen had. Daarna stelde hij hem vele vragen over poëzie en over zijn leven thuis. Uiteindelijk zei hij: 'Er zijn twee types, Schilla en Goethe. Je kent Schilla toch?'

'U bedoelt Schiller?'

'Ja. Probeer nooit een Schilla te worden. Wordteen Goethe.'

De jongen verliet de kamer van de dekaan en strompelde terug naar de klas. Hij was ontevreden en mokte. Goethe noch Schiller had hij ooit gelezen. Maar hij kende afbeeldingen van hen. 'Ik houd niet van Goethe. Hij is een oude man. Schiller is jong. Hij is me liever.'

De voorzitter van de literaire club, een jongen die R heette en 5 jaar ouder dan de jongen was, lette een beetje op hem. Hij voelde ook wel wat voor R, omdat deze zichzelf ontegenzeggelijk als een miskend genie zag en zonder acht op leeftijd te slaan ook de genialiteit van de jongen erkende. Genieën behoren vrienden te zijn.

R was de zoon van een aristocraat. Hij nam de pose van een Villiers de L'Isle-Adam aan, was trots op de adellijke komaf van zijn familie en doordrenkte zijn werk met een decadente nostalgie naar de traditie van de aristocratische literatuur. R had in eigen beheer ook een boekje met gedichten en essays van hemzelf uitgegeven. Dit maakte de jongen jaloers.

Zij zonden elkaar iedere dag lange brieven. Ze genoten van deze gewoonte. Bijna iedere ochtend werd er bij de jongen een brief van R bezorgd in een westers aandoende enveloppe met abrikozenkleurtje. Het deed er weinig toe hoe lang de brieven waren ... kijk maar eens hoe beladen! Vreemd genoeg was het juist de beladen lichtvoetigheid ervan, het gevoel dat ze vol veerkracht zaten, die de jongen verrukte. Aan het eind van de brief was mogelijk een recent gedicht neergeschreven, dat vaak die dag nog gecomponeerd was; of als er geen tijd was een wat ouder gedicht.

De brieven hadden een onbeduidende inhoud. Ze begonnen met een kritiek op het gedicht dat elk van hen in de vorige brief geschreven had en gingen daarna over in eindeloze scherts: ze vertelden elkaar van de muziek, die ze hadden gehoord, van alledaagse voorvallen in de familie, van de indruk, die ze hadden, van meisjes die ze mooi vonden, van de boeken, die ze gelezen hadden, van poëtische ervaringen, waarin een enkel woord een wereld blootlegde, enzovoort. Noch de

20-jarige knul, noch de 15-jarige jongen kregen genoeg van deze gewoonte. Toch bespeurde de jongen in de brieven van R enige melancholie, de schaduw van een enigszins ongemakkelijk gevoel, dat hij zelf niet kende. Vrees voor de werkelijkheid, angst voor iets dat hij spoedig niet meer zou kunnen ontlopen gaf aan de brieven van R iets eenzaams, iets pijnlijks. De zorgeloze jongen dacht dat deze schaduw voor hem irrelevant was: hij zou daardoor nooit getroffen worden.

Zal ik me ooit bewust worden van lelijkheid? Dergelijke problemen overwoog de jongen nooit; hij vermoedde zelfs het bestaan ervan niet. Ouderdom bijvoorbeeld, waardoor Goethe tenslotte getroffen werd en die hem jarenlang teisterde... Zoiets als ouderdom zou hij nooit ervaren. Zelfs jeugd en bloeitijd - sommigen noemen deze mooi, anderen lelijk - lagen nog ver van zijn bed. En wat hij aan lelijkheid in zichzelf ontdekte, vergat hij.

De jongen was ontvankelijk voor de illusie, die kunst en kunstenaar met elkaar verwart; voor diezelfde illusie, die naïeve en verwende meisjes op een kunstenaar projecteren. Hij was niet geïnteresseerd in een analyse en studie van zijn eigen persoonlijkheid, al droomde hij altijd van zichzelf. Hij behoorde tot de wereld van metaforen, tot de eindeloze kaleidoscoop, waarin de naaktheid van dat meisje een kunstbloem werd. Iemand, die mooie dingen maakt, kan niet lelijk zijn. Die gedachte had zich koppig vastgezet in de jongen z'n hoofd, maar om een of andere reden kwam de allerbelangrijkste vraag, die daarachter stak, nooit in hem op: was het voor iemand, die mooi is, ook nodig om mooie dingen te maken?

Nodig? De jongen zou om dat woord gelachen hebben. Want zijn gedichten kwamen niet uit noodzaak voort. Ze ontstonden spontaan; zelfs als hij probeerde om er geen aandacht aan te besteden, dan bewogen de gedichten zelf zijn hand en zorgden deze ervoor dat hij schreef. Noodzaak had een gebrek als voorwaarde en er was niets dat hij als een gebrek kon uitleggen. In de eerste plaats herleidde hij zijn poëzie en de oorsprong daarvan tot één enkel woord: ‘genie’; hij kon zich niet indenken, dat er ergens diep in hem een gebrek kon schuilen, waar hij zich niet bewust van was. En als hij zich dat zou kunnen voorstellen, dan zou hij dat niet zozeer met het woord ‘gebrek’ omschrijven als wel met de term ‘genie’.

Niet dat de jongen niet in staat was om zijn eigen poëzie te bekritiseren. Er was bijvoorbeeld een vierregelig gedicht, dat de ouderejaars uitbundig prezen. Hijzelf vond het wuft en voelde zich erdoor in verlegenheid gebracht. Het gedicht liep ongeveer als volgt: zoals het geslepen randje van het doorzichtig glas een blauwe tint heeft, zo kunnen jouw vochtige ogen ergens liefde verbergen.

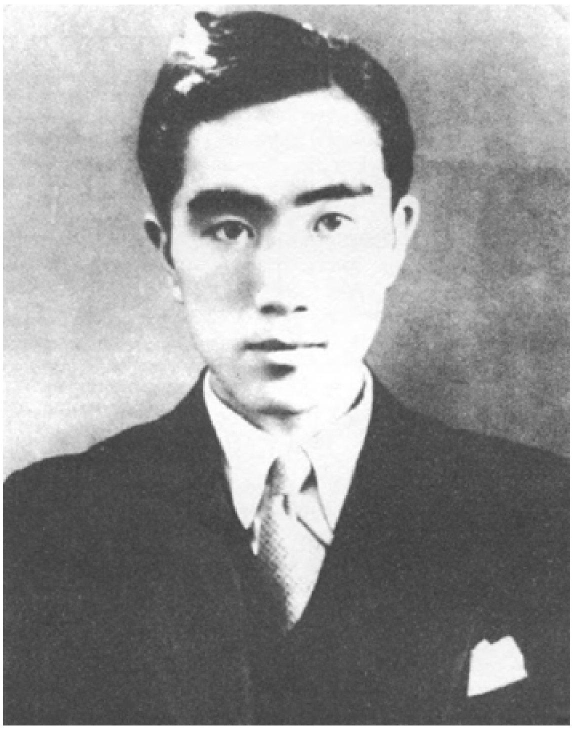
Natuurlijk had de jongen veel plezier in de loftuitingen van de anderen. Maar zijn arrogantie voorkwam dat hij daarin volledig opging. Om de waarheid te spreken: hij was niet eens erg onder de indruk van het talent van R. Natuurlijk, R had genoeg capaciteiten om onder de nette jongens van de Literatuur Club op te vallen, maar dat zei nog niets. Ergens in het hart van de jongen was er een koud plekje. Als R zich niet zo'n moeite had getroost om het dichterlijk talent van de jongen met mooie woorden te prijzen, dan zou de jongen waarschijnlijk niet zijn best hebben gedaan om dat van R te erkennen.

Hij was er zich goed van bewust, dat hij een prijs moest betalen om af en toe dat rustige plezier te mogen meemaken: het ontbreken van iedere ruwe en jongensachtige opgewondenheid. Zo werd er twee keer per jaar een reeks baseball wedstrijden gehouden, die men de ‘Verbondswedstrijden’ noemde. Dat vond in de lente en de herfst plaats tussen de middelste klassen van de aristocratenschool en de scholen, die met deze in nauw contact stonden. Als de aristocratenschool een nederlaag leed, dan schaarden de jongere supporters zich na het spel rond de spelers en snikten met hen mee. Hij huilde nooit; hij was nooit ook maar enigszins bedroefd.

‘Waarom zou je nou toch bedroefd zijn, alleen maar omdat we een baseball wedstrijd verloren hebben?’ Hij verbaasde zich over die huilende gezichten, ze kwamen hem zo vreemd voor. De jongen wist dat hij dingen met gemak kon aanvoelen, maar zijn gevoeligheid lag op een ander vlak als die van alle anderen.

Zaken, die anderen tot tranen brachten, hadden in zijn hart geen enkele weerklank.

Meer en meer maakte de jongen liefde tot onderwerp van zijn poëzie. Nog nooit was hij verliefd geweest. Hij had er echter schoon genoeg van om zich in zijn gedichten alleen maar bezig te houden met de veranderingen in de natuur; nu begon hij de metamorfosen, die van moment tot moment in het innerlijk plaatsvonden, te bezingen. Hij had er geen moeite mee om onderwerpen te bezingen, die hij zelf nog moest ervaren. Ergens had hij altijd geloofd, dat dit nu precies kunst was. Zijn gebrek aan ervaring betreurde hij allerminst. Er was geen tegenstelling noch spanning tussen de wereld, die hij nog moest ervaren en de wereld van zijn innerlijk. Daarom voelde hij niet de behoefte om het geloof in de superioriteit van zijn persoonlijke belevingswereld op te geven; een vorm van onberedeneerd vertrouwen stelde hem zelfs in staat te geloven dat er geen enkele emotie in de wereld bestond, die hij nog niet ondergaan had.



Mishima.

Want de jongen dacht dat zo'n scherpe en gevoelige geest als de zijne, de archetypes van iedere emotie al begrepen had, al was het soms alleen als voorgevoel. En dat meerdere keren. Ook dacht hij dat iedere ervaring ingebeeld kon worden, als je de basiselementen van de emotie maar goed combineerde. En waaruit bestonden deze bouwstenen van de emotie? Hij had daar zijn eigen willekeurige omschrijving voor: ‘woorden’. Het was niet zo, dat de jongen zich een geheel persoonlijk woordgebreuk eigen had gemaakt. Maar hij vond, dat precies de algemeenheid van veel van die woorden, die hij in het woordenboek vond, de betekenis en inhoud ervan veelzijdig maakte; daarom waren ze geschikt om door een individu op een persoonlijke en unieke manier gebruikt te worden. Het kwam niet bij de jongen op - zoals zou moeten - dat alleen ervaring woorden hun scheppingskracht, bloei en kleur kon geven. De eerste ontmoeting tussen onze innerlijke wereld en taal brengt iets, dat geheel en al individueel is, in contact met iets universeels. Datzelfde gebeurt, wanneer het individu na door het universele verfijnd te zijn voor het eerst tot zichzelf komt. De 15 jaar oude jongen was meer dan voldoende bekend met deze onbeschrijfelijke innerlijke ervaring. Want het gebrek aan harmonie, dat hij ervoer bij de ontdekking van een nieuw woord, betekende voor hem tevens de ervaring van een emotie, die hem tevoren onbekend was. Ook hielp hem dit om een uiterlijke kalmte te bewaren, die niet paste bij zijn jeugd. Als een bepaalde emotie hem overviel, dan deed het gebrek aan harmonie dat hierdoor ontstond hem denken aan de chaotische gevoelens, die hij tegenover een woord kon hebben. Hij zou zich het woord herinneren en gebruiken om zijn gevoelens van dat moment te omschrijven. De jongen kreeg er ervaring in om op deze manier met emoties om te gaan. Zó leerde hij alles kennen: vernedering, schrijnende pijn, wanhoop, afschuw, liefdesgenot, liefdesverdriet.

Het zou gemakkelijk zijn om dit verbeelding te noemen. Maar de jongen aarzelde over een dergelijke betiteling. Verbeelding vereist een vorm van inleving, waarbij het ik pijn voelt, wanneer hij zich de pijn van anderen inbeeldt. Door zijn kilheid voelde de jongen nooit de pijn van anderen. Zonder ook maar een beetje pijn te voelen, zou hij zichzelf toefluisteren: ‘dat is pijn; dat is iets dat ik ken.’

Het was een zonnige namiddag in mei. De school was uit. De jongen wandelde naar de literaire club om eens te kijken of er soms iemand was om - voordat hij naar huis ging - een praatje mee te houden. Onderweg kwam hij R tegen, die zei: ‘ik hoopte er al op, dat ik je zou treffen. Laten we eens praten.’

Ze gingen de barak binnen, waar oude klaslokalen met schotten zó waren ingedeeld, dat er verscheidene clubs ondergebracht konden worden. De literaire club had een plaatsje in een uithoek van de donkere eerste verdieping. Ze konden er het lawaai, de lachende stemmen en het schoollied van de sportclub horen, evenals de verre echo van een piano van de muziekclub. R stak zijn sleutel in het sleutelgat van de vieze houten deur. Dat was zo'n deur, die nog niet open wilde, als je hem ontsloten had; je moest je volle gewicht ertegenaan gooien.

De ruimte was leeg. Binnen hing de bekende stoffige geur. R liep erin en opende het raam, sloeg zijn met stof bedekte handen in elkaar en ging op een kapotte stoel zitten.

Ze waren nog niet gaan zitten of de jongen begon te praten. ‘Vannacht heb ik in kleur gedroomd. Ik was van plan om je, zodra ik thuis was, erover te schrijven’ (de jongen verbeeldde zich, dat dromen in kleur het speciale voorrecht van de dichter waren).

> Er is een heuvel van rode aarde. Het rood van de aarde is heel fel; de zonsondergang straalt eveneens in schitterend rood, zó dat de kleur van de aarde nog meer opvalt. Dan komt er een man van de rechterkant. Hij sleept een lange ketting. Aan het eind daarvan is een pauw geketend, die wel 4 of 5 keer groter is dan de man. Terwijl hij daar voor mijn ogen wordt voortgesleept houdt hij al zijn veren ingetrokken. De pauw is fel groen. Heel zijn lijf is groen, prachtig schitterend groen. Ik bleef naar de pauw kijken tot hij ver was weggesleept, tot hij uit het zicht was... Een fantastische droom. Mijn dromen zijn zo levendig, als ze in kleur zijn. Tè levendig bijna. Ik vraag me eigenlijk af hoe Freud een groene pauw zou verklaren.

‘Ik ook.’

R klonk alsof hij maar half geïnteresseerd was. Hij was niet zoals gewoonlijk. Wel was hij even bleek als anders, maar de gebruikelijke koortsachtige rust in zijn stem ontbrak. Die hartstochtelijke manier van antwoorden. Klaarblijkelijk had hij onverschillig naar de monoloog van de jongen geluisterd. Nee, hij had zelfs helemaal niet geluisterd.

Op de fatterige hoge kraag van zijn schooluniform was wat roos te zien. Het schemerige licht gaf een gloed aan zijn kersenbloesem badge en vergrootte zijn toch al opvallende neus. Overigens was die neus welgevormd, al was hij dan een beetje te lang; maar nu toonde deze onmiskenbaar een bezorgde uitdrukking. De ellende van R bleek zich in zijn neus te uiten. Her en der lagen oude stoffige drukproeven op het bureau, linealen, rode potloden zonder lood, gebonden delen van het oud-leerlingen tijdschrift en kopijpapier, waarop iemand begonnen was te schrijven. De jongen hield van deze literaire wanorde. R husselde in de oude drukproeven, als probeerde hij wanhopig die dingen op hun plaats te leggen. Zijn slanke witte vingers werden er stoffig door. De jongen grinnikte, maar R klakte geïrriteerd met zijn tong, sloeg het stof van zijn vingers en zei:

'Eigenlijk wilde ik heel de dag al ergens met je over praten.'

'Waarover dan?'

'Om je nu de waarheid te zeggen...' - R stotterde en gooide de woorden er daarna uit. 'Ik lijd. Er is iets onverdragelijks gebeurd.'

'Ben je verliefd?' informeerde de jongen op koele toon.

'Ja.'

R verklaarde hem de situatie: hij was verliefd op de jonge vrouw van een ander, zijn vader had het ontdekt en hem gedwongen haar niet langer te zien.

De jongen zette grote ogen en staarde naar R. 'Hier heb je nu iemand, die verliefd is. Voor de eerste keer zie ik liefde, hier vóór mijn ogen.' Niet dat het een erg plezierige aanblik was. In feite was het vrij onaangenaam. De vitaliteit, die R gewoonlijk uitstraalde, was verdwenen; hij was gebroken en maakte een verveelde indruk. De jongen had een dergelijke uitdrukking vaak op het gezicht van mensen gezien, die iets verloren hadden of de trein hadden gemist.

Toch streelde het zijn IJdelheid, dat een oudere persoon hem in vertrouwen nam. Ongelukkig voelde hij zich er niet onder. Hij deed een heldhaftige poging om een melancholiek gezicht te trekken, maar het banale voorkomen van een verliefd mens was nogal moeilijk te verdragen.

Uiteindelijk kon hij enkele troostwoorden vinden.

'Wat vreselijk. Maar er zal zeker een goed gedicht uit dit alles ontstaan.'

Slapjes antwoordde R: 'Dit is geen tijd voor poëzie.'

'Maar is poëzie dan niet juist 'n redding in een dergelijke periode?' Het geluksgevoel, dat je bij het maken van een gedicht ondergaat, flitste door het hoofd van de jongen. Hij dacht, dat elk verdriet, iedere angst door de kracht van dat geluk verdreven kon worden.

'Zo werkt dat niet. Je begrijpt het nog niet.'

Die opmerking kwetste de eigendunk van de jongen. Zijn hart werd koud, hij zinde op wraak.

'Maar als je een èchte dichter zou zijn, een genie, dan zou de poëzie je op zo'n moment wel redden.'

'Goethe schreef *Werther*,' antwoordde R, 'en redde zich van de zelfmoord. Maar hij was alleen maar in staat om dat boek te schrijven, omdat hij diep in zijn hart wist, dat niets - poëzie noch iets anders - hem kon redden en dat zelfmoord het enige was, dat hem restte.'

'Maar waarom pleegde Goethe dan geen zelfmoord? Als schrijven en zelfmoord één en hetzelfde zijn, waarom koos hij de zelfmoord dan niet? Omdat hij een lafaard was? Of omdat hij een genie was?'

'Omdat hij een genie was.'

'Dan...'

De jongen wilde nòg een vraag stellen, maar die begreep hij zelf niet. Vagelijk kwam het idee bij hem op, dat het het egotisme van Goethe was, dat hem van zelfmoord gered had. Het verlangen om die erkenning te gebruiken om zichzelf te verdedigen nam hem geheel in beslag. De uitspraak van R: 'je begrijpt het nog niet', had hem diep gekwetst. Op zijn leeftijd was niets zo sterk als een inferioriteitsgevoel, dat met leeftijd te maken heeft. Alhoewel hij er niet mee voor de dag kwam en het niet uitsprak, vormde zich een uiterst logische gedachte bij de jongen: ‘hij is geen genie. De reden? Hij wordt verliefd.’

De liefde van R was zonder twijfel oprecht. Deze was van het soort, dat een genie nooit moet voelen. Voor R was de liefde van Fujitsubo en Genji, van Pelias en Melisande, van Tristan en Isolde, van de Prinses van Kleef en de hertog van Nemours een voorbeeld van ongeoorloofde liefde, waarmee hij zijn eigen bedroefdheid kon sieren. Terwijl de jongen luisterde, werd hij geschokt door de constatering, dat er niet één element in R's bekentenis was, waar hij niet van op de hoogte was. Het was allemaal al eens beschreven, al eens eerder doorleefd, allemaal al herhaald. Liefde waarover in boeken wordt geschreven, had meer levenskracht dan dit. De liefde, die in gedichten wordt bezongen was veel mooier. Hij kon maar niet begrijpen, waarom R de werkelijkheid uitkoos in plaats van meer verheven dromen. Hij begreep maar niet, waar dit hunkeren naar het middelmatige vandaan kwam.

R leek door zijn eigen woorden gerust te zijn gesteld en begon nu een eindeloze opsomming van de schoonheid van het meisje. Ze moest van een buitengewone schoonheid zijn, maar de jongen kon zich geen enkel beeld van haar voor de geest halen. ‘De volgende keer zal ik je een foto laten zien,’ zei R. Daarna begon hij een dramatisch en warrig verhaal: ‘ze zei, dat ik echt een mooi voorhoofd heb.’

De jongen bekeek het voorhoofd onder het achterover gekamde haar van R. De huid op zijn uitstekend hoofd glinsterde zo'n beetje in het zwakke licht, dat door de deur viel; het leek alsof twee knobbels als vuisten uit zijn voorhoofd staken.

Het voorhoofd van een kever, dacht de jongen. Dat het mooi was, vond hij absoluut niet. Het mijne heeft ook bobbels, zei hij tot zichzelf. Het is niet hetzelfde om het voorhoofd van een kever te hebben en mooi te zijn.

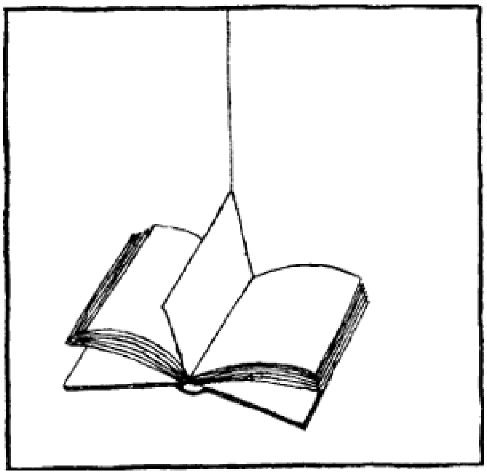
Op dat moment werd de jongen zich van iets bewust. Hij bespeurde de lachwekkende onzuiverheid, die altijd optreedt, wanneer je je bewust wordt van liefde of leven, die lachwekkende onzuiverheid, die je nodig hebt om in liefde of leven te kunnen blijven bestaan: de overtuiging namelijk, dat je uilskuikenvoorhoofd mooi is.

De jongen ervoer, dat mogelijk ook hij - al was dat dan in een meer intellectuele vorm - met een dergelijke overtuiging zijn weg in het leven gevonden had. Iets in die gedachte deed hem huiveren. ‘Waar denk je aan,’ vroeg R op de voor hem gebruikelijke vriendelijke toon.

De jongen beet op zijn lip en zweeg. Langzaam werd het buiten donker. Hij kon de kreten horen uit de ruimte, waar de baseball club oefende. Als een bal door een klap van de bat de lucht in vloog, klonk een droge, heldere echo.

Misschien zal ik op een dag ook wel ophouden poëzie te schrijven, dacht de jongen voor het eerst in zijn leven. Maar dat hij nog nooit een dichter geweest was, moest hij nog leren.

Vertaling uit het Engels door
Jeltje Ackermans en Joeri Lamprei



Jef Last

De betekenis van Mishima Yukio's Harakiri

Waarom plegen in Japan 24.000 jonge mensen per jaar zelfmoord, een maximum voor deze wereld?

Waarom bestaat er in Japan een Vereniging tegen de zelfmoord onder de studenten?

Waarom hangen dienstmeisjes zich op, voor de deur van hun winkel, of de poort van het herenhuis waar zij dienden?

Waarom springen jonge geliefden aan het einde van een heerlijke dag in de mond van een krater?

Waarom openen fabrieksmeisjes steeds vaker 's nachts de gaskraan?

Soms, en dat kunnen wij nog begrijpen, omdat ... ‘omoshiroko nai’ het leven heeft zijn blanke gezicht verloren, het leven is zinneloos geworden.

Soms om zich te wreken op hun baas, en soms - dat lijkt ons alleen maar dom - omdat ze voor hun examen gezakt zijn, of omdat de ouders onoverkoombare bezwaren hebben tegen hun liefde.

En soms ook, omdat deze dag zo schoon was, dat alles wat volgt daarna slechts een banaliteit zijn zou, waarin hun schoonste uren langzamerhand vergeten zouden worden.

Dat alles pleegt men seppakoe te noemen.

Harakiri is wat anders.

Toen Osamoe Dazai, de Rimbaud der Japanse jeugd, zelfmoord pleegde was dat het laatste protest tegen de zinneloosheid van het leven der ‘verloren generatie’, die om zich heen nog niets dan ondergang zien kon, en tegen de hele generatie die deze ondergang had veroorzaakt.

Dat alles was echter seppakoe, en het is niet verwonderlijk, dat na de capitulatie ook onder de Japanse officieren en ministers nog dergelijke zelfmoorden zijn voorgekomen.

Harakiri echter was enkel weggelegd voor de samoerai, voor de adel. Oorspronkelijk was deze wrede zelfmoord waarbij met een kort zwaard het ontblote bovenlijf van links naar rechts werd opengereten een voorrecht voor de vazal, die zijn trouw aan zijn heer wilde bewijzen, en zelfs is zulk een geval in de vorige eeuw nog voorgekomen, toen generaal Nogi en zijn vrouw de Meiji keizer in de dood volgden, of ook wel een genade voor de edelman, die eigenlijk de onthoofding door de beul verdiend had.

Ook de éénmanstorpedo's, en de kamakaze vliegers kunnen als harakiri beschouwd worden.

In alle gevallen echter is harakiri onverbrekelijk met de begrippen van loyaliteit, offer, eer en protest, verbonden.

Nooit heeft harakiri het karakter gehad van muiterij of oproepen tot de oorlog. Nooit was zij agressief bedoeld, ook niet in de roman *Dood in het midden van de zomer*, waarin Mishima zelf op zo'n treffende wijze de zelfmoord van luitenant Takeyama en diens vrouw heeft beschreven.

Mishima zelf was een samoerai van de oude adel, dat alleen bewijst afdoende, dat het bericht, dat hij de manschappen van het garderegiment tot een demonstratie naar het keizerlijk paleis wilde aansporen en met zijn tachtig vrijwilligers een staatsgreep beginnen, niets is dan een brutale leugen, waarvan dan ook in zijn dorpsrede geen sprake is.

Maar één ding is er dat de dood van Mishima verbindt met de harakiri van al zijn voorgangers, een begrip dat in Nederland zo volkomen aan het verdwijnen is, dat buitenlandse schaatswinnaars publiekelijk uitgejouwd worden, het begrip: eer.

'Ba, ba, ba, ba!' roept de Nederlandse interviewer vol afschuw, wanneer hij hoort, dat een professor in het Russisch, Russische les geeft aan cadetten van onze Koninklijke Militaire Academie. En mevrouw Romein zelf gaat er prat op, dat haar vader zijn militaire Willemsorde, en de rang van Schout-bij-nacht, verkregen heeft, zonder ooit een schadebrengend kanonschot gelost te hebben. Van Speyk met zijn 'dan liever de lucht in' is een soort spotbeeld geworden, omdat hij zijn eed getrouw bleef, en zijn manschappen opofferde, die dezelfde eed hadden afgelegd.

En toch verdedigde hij slechts een Vlaamse stad, tegen Frankillons gepeupel.

Maar het zal moeilijk zijn een Japanner te vinden die Van Speyk niet als een held beschouwt.

In een nog kort geleden gehouden interview van Mishima met onze vertaalster mevrouw Y. Takahashi, begon deze met haar enige malen te vragen of zij Amerikaan was, en toonde zich verheugd te horen, dat dit niet het geval was.

Hij prees haar uitstekende uitspraak van het Japans (zij is met een Japanner getrouwd) en vroeg haar toen naar haar eerste indruk bij haar aankomst in Yokohama.

'Half Amerikaans,' zei mevrouw Takahashi. Hij lachte weer en vroeg toen of zij als tourist naar Japan gekomen was om de ándere helft van Amerika te zien?

Toen zij te kennen gaf, oorspronkelijk tot haar studie gekomen te zijn door haar bewondering voor de schoonheid en de geest van Japan, zoals zij die gevonden had in oude schilderijen en boeken, die zij het eerst gezien had in musea, en later door de zuiverheid van karakter van haar eigen echtgenoot en zijn Japanse vrienden, antwoordde Mishima: 'Dat zijn ook de enige plaatsen waar U in Tókio die schoonheid nog zult vinden, en zúlke mensen zijn mijn vrienden.'

In het laatste gesprek, dat ik met hem voerde, sprak hij zich uit over de vijanden van Japan, die de schoonheid van het hem heilige Nippon vernietigden, wanneer het slechts geld opbracht: die een kabelbaan zouden willen leggen naar de top van de Fuji Yama, die het water vergiftigden van de baai, waarin men vroeger dook naar diamanten en de zee, waar de vissers van leefden, door de olieafval van hun fabrieken.

Maar tegelijkertijd toonde hij, dat hij geen reactionair was, want hij prees Tokio Tower en het stadion van Tange en de schone lijnen van de Monorail-baan als voorbeelden, dat de moderne techniek zich zeer wel bij de eenvoudige schoonheid van Japan aan kon passen.

Wanneer hij nog leefde, zou hij zeker ook het geval genoemd hebben van het vissersdorp, waarvan de halve bevolking, door het eten van met olie vergiftigde vis gestorven is.

Met ons begrip 'leefbaarheid' heeft dat niets te maken, maar schending van de schoonheid van Nippon, is een schending van de eer van het land.

De oude samoerai's droegen twee zwaarden. Eén tegen de vijand en één ter verdediging van hun eer.

Ook het huidige Japan heeft zo'n zwaard. En wat voor één! Nog voor 1972 wil Japan zijn verdedigingsuitgaven verdubbelen tot boven de tien miljoen gulden; dat blijft dan nog altijd minder dan de Verenigde Staten die 9.2 procent van hun bruto productie voor legerdoeleinden uitgeven, tegenover 1 procent van Japan.

Maar reeds voor 1975 wil men deze oorlogsbegroting tot 2 procent van het nationale budget verhogen.

Hoge militairen in Tokio geloven, dat Japan nog voor 1972 ongeveer 75 miljoen gulden per jaar voor zijn verdediging zal uitgeven. Het belangrijkste doel van het verdedigingsplan is de verdubbeling van de uitgaven voor de marine en de opbouw der verdediging uit de lucht. De krachten voor de opbouw van een atoommacht zijn aanwezig en de potloodraketten zuivere miniatuurcopieën van de echte raketten in de U.S.A. en de Sovjet Unie.

De weermacht van Japan omvat op het ogenblik 250.000 man, 1.500 vliegtuigen, 70 Nike en 50 Hawh afweerraketten en 211 oorlogsschepen.

Beklaagt Mishima in zijn laatste woord zich er over, dat dat onvoldoende is? Wil hij er zijn tachtig infanteristen tegenover stellen?

Geen woord hierover is in zijn laatste redevoering te vinden. Maar de huichelarij der regering gaat zover, dat er in Tokio zelfs geen ministerie van Defensie is te vinden. Volgens de grondwet bestaat het leger zelfs niet.

Daarom is het leger een leger, dat zijn naam niet mag noemen, maar dat zich moet vermommen als waren zij brandweerlieden of politieagenten.

En toch is enkel in dit leger de oude geest der samoerai nog te vinden, voor wie niet het succes, maar het bewustzijn in de volle zin van het woord de zin van het leven is. (Vandaar ook in de tweede wereldoorlog de diepe minachting der Japanse officieren, voor legers, die zich overgaven, zonder dat er zelfs een schot gelost was).

De ware rede, die iedere samoerai vóór zijn dood uitspreekt in het beste oud Japans, dat nog slechts zíj die letteren gestudeerd hebben kennen, is een bewijs dat de samoerai niet aan opstand tegen zijn keizer denkt, maar de ernst van zijn protest door zijn dood bevestigd.

Het is onzeker of de twee officiële stenografen op het bureau van de generaal de rede van Mishima overal goed begrepen hebben. Het staat wel vast, dat hun verslag zelfs als staatsgeheim niet gepubliceerd is, maar zeker zullen er onder de hoorders wel velen geweest zijn, die vroeger op het gymnasium geweest zijn en zich nog iets van het oud Japans herinneren, of die een der vele kleine bandrecorders bij zich droegen, al zullen die door het onverwachte van de gebeurtenis vaak wel te laat aangezet zijn. Journalisten en persfotografen waren natuurlijk niet aanwezig, maar de studie der Chinese tekens heeft een zeer sterk geheugen bij de Japanner tengevolge. Niet voor niets houdt men aan dit tekenschrift vast en maakt het in het algemeen de leerlingen zo moeilijk mogelijk, want slechts dat, wat men met moeite en zweet veroverd heeft, beklijft.

Wij zijn dus vrij zeker dat de tekst, die wij toegestuurd kregen vrijwel authentiek is.

Maar niet in wat hij zei, maar in dat wat hij niet zei, schuilt de betekenis van zijn woorden. Hij roept de soldaten niet op tot een demonstratie voor het paleis of het parlementsgebouw, hij spoort hen niet aan, zich aan te sluiten bij de Kometo, die bij de laatste verkiezingen zo'n opmerkelijke winst maakte en wier programma nog het meeste de gevaren van een sociaal-nationalisme in zich draagt. Hij heeft met deze partij niets te maken willen hebben. Met geen woord spreekt hij over Formosa maar wel over een leger, dat het kruis der schande draagt als épauletten.

En hij spreekt deze rede uit vlak na het bezoek van de premier aan Amerika, waarbij slechts een schijn van succes behaald werd. Wanneer Japan een te gevaarlijke concurrent dreigt te worden, zullen Rusland, China en zelfs Amerika niet voor een kruiser min of meer terugdeinzen en niet voor een papieren verdag, maar zij zullen zich wel hoeden voor een volk, dat uit de geest van Bushido leeft, omdat de offers veel te groot zouden blijken, wanneer dat volk zich werkelijk 'tot de laatste droppel bloed wil verdedigen'.

Zoals de Europahaven het eerste doelwit voor de Russen zal worden, wanneer het in oorlog de onmisbare toevoerhaven wordt voor de geallieerden, zullen later die zelfde geallieerden niet om de ondergang van de Europahaven treuren, die een gevaar is voor de Duitse havensteden Hamburg, Bremen, Emden, zowel als voor de havens van België en Frankrijk, zo zullen de Amerikanen slechts betrouwbare bondgenoten blijven van Japan, zolang dit nog als moederschip tegen Korea, Cambodja, Viet Nam en Thailand kan dienen. Hoe welvarender Japan wordt, hoe gevaarlijker als concurrent op de wereldmarkten. Daarom bedoelt hij met zijn zakenlieden en speculanten de grote concerns, die wel gaarne grote winsten maken, maar de arbeiders en boeren corrumperen, die wel graag ook door hoge lonen van die welvaart profiteren, maar er niet op voorbereid zijn, deze desnoods ook te verdedigen.

Toen ik een Japans journalist van een der grootste bladen schreef of hij niet enig meer nieuws over de laatste woorden van Mishima kon geven, schreef hij een vriendelijke brief terug over allerlei gemeenschappelijke kennissen, maar eindigde met de woorden: 'Over de treurige affaire Mishima kunnen wij beter zwijgen. Wij hebben trouwens in deze richting een zachte wenk gekregen.' Een Hollandse vriend die reeds enige jaren in Japan studeert schreef mij:

> Over de affaire Mishima wordt weinig geschreven, maar des te meer gesproken. En het is duidelijk, dat deze rede en deze harakiri rechtstreeks ingaat tegen de regeringspolitiek zowel als tegen de belangen der grote maatschappijen, die meer en meer met die van Amerika zijn vervlochten.

Ik denk dat die 'zachte wenk' niet slechts aan de kranten, maar ook aan de boekhandel en de kiosken is doorgegeven.

Ik denk dat de enkele blaadjes uit een onbeduidend literair blad aan de razzia, die zeker er op gevolgd is, toevallig aan de vernietiging ontsnapt zijn, en dat het daardoor komt dat wij in de wereldpers slechts berichten vinden, waarbij hij als een soort heemschutter, een sadist, of een halve gare wordt voorgesteld. Maar Mishima was veeleer de laatste samoerai, die de 'bushido' van Japan verdedigde.

Zijn prachtige roman *Een zeeman door de zee verstoten*, is tegelijk een scherpe aanval op de wreedheid en de fascistische geest van een paar Japanse jonge nozems, en de zelfbeschuldiging van een eerlijke en dappere zeeman, die op het punt stond de wijde, zuivere zee, voor een gemakkelijk leventje, aan de wal, samen met een volkomen van haar land vervreemde boutique-eigenares te ruilen. In laatste instantie is zijn dood gerechtvaardigd.

Slechts wie deze dingen verstaat kan de laatste woorden en daden begrijpen van Japan's grootste schrijver, die ons tot nog toe door de wereldpersagenten slechts in bekorte leugenachtige vorm bereikten.

(1972)

Mishima Yukio's laatste woorden

Mishima vlak voor zijn zelfmoord

Soldaten.

Wij, die hier voor U staan vormen een kleine groep die zich de Beschermers noemt, en die onze militaire vorming mochten genieten van officieren van het Zelfverdedigingsleger van ons land, zodat wij de leden van het Japanse Zelfverdedigingsleger beschouwen en liefhebben als onze vaders en oudere broeders. Waarom dan hebben wij U hier opgeroepen en wekken zodoende de schijn van ondankbaarheid, terwijl wij toch in feite in de eerste plaats tot het tonen van dankbaarheid verplicht zijn? Drie of vier jaren, hebben wij de zelfde opleiding genoten alsof wij kadetten van het leger waren, en wij waren daar niet weinig trots op. Met heel ons hart hebben wij dit Zelfverdedigingsleger lief gehad, en temidden van U droomden wij onze edelste dromen over het ware Japan.

Maar het ware Japan zal nooit kunnen bestaan zonder een wapen om zich te verdedigen, een zelfverdedigingsleger of hoe men het noemen wil, een leger dat niet alleen ons land, maar dat ook onze eer en volksaard verdedigt, maar dat met opgeheven hoofden durft marcheren, en met trots zijn naam draagt. Zulk een leger was het, waarin de velen gevallen zijn, die wij nooit weer gezien hebben.

Maar ook in U leeft deze geest der helden verder.

Nooit hebben wij daaraan getwijfeld.

Wij hebben samen met U de heilige fuji Yama bestormd tot het zweet langs onze gezichten droop. Dat waren geen glycerinetranen uit de film, maar het zweet van Uw uiterste inspanning en niemand heeft in die dagen kunnen twijfelen aan de hechte kameraadschap die U verbond, en aan Uw aller vaderlandsliefde. Voor ons jongeren was het zelfbeveiligingsleger de geboorteplaats waar onze edele gevoelens groeiden, en de enige plek waar nog zuivere lucht ademde, temidden van het lauwe en laffe Japan dat ons omringde. De ijver en liefde, waarmee onze instructeurs ons omringden en de moeite die zij zich vrijwillig gaven is met geen cijfers te schatten. Hoe dan durven wij thans tot U spreken en als schijnbare opstandigen U tot een daad vermanen?

Wij hebben gezien, hoe het Japan van na de oorlog zich wentelt in materiële welvaart, maar hen vergat en verloochende, die deze welvaart beschermen, alsof zij zich voor U schaamde, wij die de steunpilaren behoren te zijn, niet slechts van het land, maar van de oude samurai geest, die onderging in zielloze corruptie en haar enig heil zocht in zielloze huichelarij en corruptie.

Een volk dat niet bereid is zichzelf te verdedigen wordt een volk zonder ziel, en vergeet de eer, die voor de samurai de essentie was van het leven. Zo ontstond een politiek, waarin machtswellust en huichelarij gepaard gingen en berustten op een steeds langduriger veiligheidsverdrag, en een vertrouwen op buitenlandse machten dat de smaad van een nederlaag achter een schijn van welvaart verbergt, die onwaardig is voor Japan en die lijnrecht ingaat tegen onze tradities. De geest der samurai, het bushido van ons volk is enkel nog bij het Zelfverdedigingsleger te vinden.

Maar dit Zelfverdedigingsleger is een strijdmacht die, hoewel het in werkelijkheid bestaat, zijn naam en wezen verbergen moet, omdat het strijdig is met de grondwet, als een ridder die zijn gezicht en zijn wapen niet mag vertonen. De essentie van iedere vrije man en van iedere staat, om zich zelf te verdedigen en zo dragen wij onze épauletten als een teken der schande of als boeven en rovers die hun ware aard trachten te verbergen. En dit blijvend bedrog in de meest essentiële aangelegenheid is de grondoorzaak van de corruptie waaraan ons volk ten gronde dreigt te gaan.

De strijdkrachten, die onze eer te verdedigen hebben, hebben zich hierbij neergelegd en dreigen aan deze teleurstelling zelf te gronde te gaan, want niemand kan blijvend in zijn plicht en taak blijven geloven, die niet van de eerbaarheid en het nut van zijn taak overtuigd is, en door het volk met de nek wordt aangezien.

Het Zelfverdedigingsleger heeft dit oneerbare kruis van onze staat van zakenlieden jarenlang zonder protest gedragen en zich vermomd alsof zij geen soldaten waren maar politieagenten; dit getuigt van zijn onwrikbare loyaliteit, maar de droom der jeugd van een Japan dat weer groot zal zijn in de oude zin van eer en eenvoud ging verloren. Onze bossen en onze bergen, onze zeeën en meren worden verpest door fabrieken, en daar waar wij vroeger naar parels doken, sterft thans de helft van een vissersdorp aan door olie vergiftigde vissen, zonder dat wij er een traan over vergieten.

Wij geloven dat het Zelfbeschermingsleger zich tegen dit verderf zou verzetten. Maar dan zal het Zelfverdedigingsleger eerst zelf moeten ontwaken, om de zin van ons geliefde oude Japan en zijn tradities te begrijpen.

Omdat er reeds veel te veel lege woorden gezegd en gedrukt zijn wil ik heden op de wijze der oude samurai sterven.

Wanneer ook gij iedere dag tot sterven voor de verdediging van ons dierbaar vaderland bereid zijt, verzoek ik U, mijn vrienden, mijn voorbeeld te volgen, opdat gij als de veertig ronin, als echte samurai, als verdedigers van de geest van Japan, de geschiedenis ingaat. Om het volk weer wakker te maken en het leger bewust te maken van zijn taak hebben wij besloten tot deze actie.

Vertaling van Jef Last

Noriko de Vroomen
De literaire wereld van Oë Kenzaburo

> Ik ben geen kind meer... Deze gedachte vervulde me als een openbaring. De bloedige begeerte om met Hazelip te vechten, op vogeljacht gaan in de maannacht, glijden met een slee, wilde honden ... het hoorde allemaal thuis in de kinderwereld, waar ik voortaan buiten stond. Uitgeput en rillend van de kou zat ik op de grond die nog voelbaar warm was van de hitte van de dag. En terwijl ik daar zo zat, verdwenen de volwassenen die zwijgend hun werk hadden verricht op de bodem van het dal, achter de ruige begroeiing van het zomerse steelgras. Als donkere faunen tekenden de kinderen zich af tegen de avondhemel. De lucht werd steeds valer, steeds dikker en dichter tussen de jonge faunen en de honden die heen en weer renden als vluchtelingen bij een stormvloed.

Dit is een fragment uit Een dier houden (Verhalenbundel *De hoogmoedige doden*, Meulenhoff Amsterdam, 1973). Het verhaal ‘Een dier houden’ verscheen in januari 1958 in het literair tijdschrift Bungaku-kai en veroorzaakte een ware sensatie. Iedere criticus en lezer was in hoge mate bekoord. Geen andere auteur heeft ooit zo'n indrukwekkend debuut gemaakt als Oë. De kritieken vestigden in het bijzonder de aandacht op de evenwichtige verhouding tussen de opzet van het verhaal en de geestelijke ontwikkeling van de hoofdfiguur. De bijl waarmee de negerpiloot wordt verpletterd, is het symbool van het afscheid dat de ik-figuur neemt van zijn jeugd. Iedere mens, ieder dier heeft hier heldere contouren: de negerpiloot die uit de lucht neerkwam, als een stier werd ingesloten en daarna werd geslacht, de dorpse kinderen die op faunen leken, de wilde honden, de doden, de ‘ik’-figuur en zijn broer, Hazelip, de éénbenige klerk die plotseling doodging, terwijl dik bloed uit neus en oren over zijn lachende gezicht liep, de vader die met een bijl het hoofd van de negerpiloot insloeg. Dit is een pantheïstische wereld. Niemand heeft ooit de pantheïstische wereld zo helder en zo mooi naar voren gehaald. Niemand heeft ooit de klassieke oudheid die zich binnen ons hart als werkelijkheid verschuilt, zo levendig en met zo verse sensitiviteit als van nieuwe knoppen in een literair geschrift verwerkt. Er zijn overvloedige, schone beelden als golven. Oë bewees dat een literair werk door een rijke sensitiviteit moet worden gesteund: als er geen sensitiviteit aanwezig is, is het waarschijnlijk een literair niemendal. Oë is erin geslaagd om in deze sensuele sensitiviteit talloze boeken die hij van jongs af aan heeft gelezen, terug te kaatsen. Rijke beelden, in scherpzinnig gevoel en sensitiviteit geworteld, verouderen niet. Ook werd erop gewezen, dat Oë in dit verhaal op overtuigende wijze een ‘dubbelbeeld’ projecteert van een onontkoombare situatie en een soort wanhoop aan het in de naoorlogse maatschappij verloren gegaan natuurlijke gevoel voor rechtvaardigheid. Oë kreeg in 1958 voor dit verhaal de Akutagawa-prijs.

Vlak na de publicatie van Een dier houden heeft Oë zijn eerste roman uitgegeven, getiteld *Evacuatie* (juni 1958, in het literair tijdschrift Gunzoo. Een eerste fragment van een vertaling is in dit BZZLLETIN-nummer opgenomen. De volledige Nederlandse vertaling wordt eind van dit jaar verwacht bij Meulenhoff, Amsterdam).

Oë Kenzaburo

Oë beschrijft graag mensen die in een opgesloten ruimte moeten leven. In zijn roman *Evacuatie* zijn de hoofdpersonen zwakke jongens die niet geaccepteerd worden door de bestaande maatschappij. Hun valt daarom niets anders toe dan personen te zijn binnen gesloten muren. Dit is een duidelijk voorbeeld. Maar de jongens uit *Evacuatie* zijn niet passieve zwakkelingen, integendeel: ze weten in hun eentje tegen de gesloten muren te vechten tot ze ten onder gaan.

Evacuatie is een roman die werd geschreven vanuit de ogen van een jongen. Het is onbetwistbaar waar dat Oë's eigen oorlogservaring in deze roman meespeelt. Toen hij tien jaar oud was, maakte hij het einde van de oorlog mee. Hij is dus uit de generatie van de 'scholieren-evacuatie'. Maar Oë is geboren en getogen in het kleine dorp Oose op het eiland Shikoku. Daarom heeft hij zelf nooit de 'scholieren-evacuatie' meegemaakt, omdat alleen de kinderen uit de steden moesten evacueren. Toen de krijgsverrichtingen voorbij waren, had Japan de oorlog verloren, spoedig daarna was er een rumoerige na-oorlogse verwarring: het was de periode waarin kinderen en jeugd geen aandacht kregen van de volwassenen. Ze werden in de steek gelaten. Wat moesten die kinderen doen? Dagelijks zagen ze dat de grote steden werden gebombardeerd en ze dachten dat hun eigen dorp ook zou worden getroffen. Uit de hemel kwamen de soldaten neer en dorpen werden ingenomen door het Amerikaanse bezettingsleger. Dit was de spannende realiteit voor hen. Toch interpreteerden de kinderen de oorlog in eigen sprookjesachtige voorstellingen; ze bouwden een eigen koninkrijk en maakten eigen wetten en regels. Zo verliep de oorlogsperiode ook bij Oë. Deze periode bleef voor hem een onvergetelijke herinnering, een herinnering aan solidariteit van jongens onder elkaar. Hij beschouwt deze periode als het enig tijdsbestek waarin geleefd werd in medemenselijke solidariteit.

Hij ziet zich daarom genoodzaakt deze roman te schrijven vanuit de ogen van een jongen om er zodoende rijke, menselijke gevoelens in neer te kunnen leggen.

Wanneer Oë vanuit de ogen van een jongen een wereld creëert, wordt het vanzelfsprekend een door een kind opgebouwd koninkrijk. En binnenin dit koninkrijk heerst dan het menselijke gevoel van doorleefde solidariteit. Hierdoor kan Oë dan zijn artistieke volmaaktheid bereiken.

Oë was drieëntwintig jaar oud toen hij deze roman schreef. Vermeed hij opzettelijk in contact te komen met de keiharde werkelijkheid van de maatschappij door vanuit het oog van een kind de wereld van de volwassenen te bekijken? Of meende hij soms dat dit patroon parallel liep met de houding van het volk en met de politiek in de huidige maatschappij? Hoe dan ook, een door kinderen opgebouwd koninkrijk werd onmiddellijk en zonder enig pardon door toedoen van volwassenen vernietigd. Dit koninkrijk is een mooie kosmos, maar klein en kortstondig als een zeepbel en een zeepbel-koninkrijk kan heel makkelijk kapotgaan. Dan blijft alleen de keiharde realiteit van de volwassenenenwereld over, waar de esthetische schoonheid en de artistieke methode van binnen de zeepbel niet meer van toepassing zijn.

Wat voor methode gebruikte Oë nu om de onmenselijke realiteit van de volwassenenenwereld, met andere woorden: de hedendaagse maatschappij, uit te dagen? Hoe bouwde hij verder zijn literatuur? Wel, hij is bang, hij leeft voortdurend van angst, hij ergert zichzelf in hoge mate aan de onmenselijke maatschappij en de samenleving. Dan trekt hij zich terug in een gesloten gedachtenwereld, in de herinnering aan zijn jeugd. Hij wilde zijn zelfvertrouwen op de proef stellen. Hij liet zijn personages in vernedering onderdompelen om hen zo van hun minderwaardigheidscomplex te bevrijden. Hij stelde zijn zelfvertrouwen op de proef door gebruik te maken van seksuele metaforen. De jongens van de tuchtschool uit de roman *Evacuatie* zijn hiervan een duidelijk voorbeeld. Ik citeer: ‘Een van ons liep nadrukkelijk naar de heg toe en toonde “apetrots” aan de dorpelingen zijn eigen onrijp geslachtsdeel; het had veel weg van een kleine, roodkleurige abrikoos.’ Deze jongen van de tuchtschool probeerde zijn superioriteit te bewijzen door het laten zien van het eigen geslachtsdeel.

Hoe denkt Oë zelf over seksualiteit en literatuur? Ik maak hier gebruik van een interview dat ik met Oë mocht hebben. (Maatstaf, november 1974):

> Ik geloof dat ik een schrijver ben die op spontane wijze over de seksualiteit probeert te schrijven. Erotiek en seks die geheel los staan van de menselijke omstandigheden, zijn niet belangrijk. Ik kies seksualiteit als een middel om liefde, vriendschap, verlies, angst duidelijk tot uitdrukking te brengen. Ik geloof dat de lezer op een goed moment moet kunnen begrijpen dat het nieuwe dat hij zojuist heeft gelezen, nooit bereikt zou zijn als de seksualiteit niet als mediumwas gebruikt. Ik geloof dat het noodzakelijk is dat de auteur die goede literatuur probeert te bouwen, het feit dat hij zich van erotiek bedient, als een ambachtelijke methode verdedigt. Dat is een gerechtvaardigde zelfverdediging.

Aldus Oë.

Zo kan men ook een passieve vernedering zien in een verhaal ‘De schapen met de blote billen’ uit de verhalenbundel *De hoogmoedige doden* (1973, Meulenhoff, Amsterdam):

> Ze (de G.I.'s, Amerikaanse soldaten) ... trokken wild mijn boven- en onderbroek naar beneden. Terwijl ik mijn knieën uit elkaar hield om mijn

> over de grond slepende broek niet verder te laten zakken. (...) Ik boog mijn rug als een diermet vier poten. De G.I.'s sloegen hem toen op zijn blote billen...

Door middel van dit blootstellen van de billen gaf Oë uitdrukking aan het noodlot van de Japanners tijdens de Amerikaanse bezetting.

Zijn gebruik van seksuele expressie is dus niet alleen gevoelsmatig. Hij ontmaskert mensen en schildert de wereld en de politiek met behulp van seksuele metaforen. Zo zien alle verhaalfiguren er komisch uit, en drijft hij de spot met het politieke gezag.

Toen hij achtentwintig was, heeft Oë een min of meer autobiografische roman *Het eigen lot* geschreven. (1964, uitgegeven bij Meulenhoff, 1970). Het is zeker huiveringwekkend geconfronteerd te worden met het zo noodlottige ouderschap over een kind met een hersenbreuk. Bij een doodgewone gebeurtenis als een bevalling wordt het huiveringwekkende ervan naar voren gehaald. Oë beschreef de aarzeling, de vreugde, de depressie, de geestelijke ontwikkeling dus, van de hoofdpersoon gedurende een paar weken. En in de epiloog beschreef hij hoe de hoofdpersoon een beslissing nam om zijn kind met de hersenbreuk door operaties het leven te redden en het groot te brengen.

Het eigen lot (Shinchoo literaire prijs 1964) is onbetwist een van de geslaagdste romans uit Oë's oeuvre. Als er pieken zijn in zijn literaire werk, dan kan men *Evacuatie* de eerste piek noemen en *Het eigen lot* de tweede. Er ligt zes jaar tussen. Hij oogstte veel lof, en iedere lezer wordt bekoord door de wereld waarin Oë leeft. Maar sommige critici zetten een vraagteken achter zijn manier van behandeling in de epiloog. Mishima bijvoorbeeld zei: ‘Moet men een donker draaiboek als dit een “happy end”, een positief eind geven?’ Maar misschien is het in de Japanse literatuur een soort traditie of gewoonte geworden dat men een negatief eind kwalitatief gezien snel kan vertrouwen en een positief slot niet.

Romans met een ‘happy end’ gaan door voor tweederangs. Het zou te gek zijn dat Oë van deze tendens van de Japanners niet op de hoogte was. Hij weet het, maar niettemin heeft hij toch voor een positief slot in de epiloog gekozen. Hij had daar waarschijnlijk een reden voor.

In verband hiermee moet namelijk een interessant feit vermeld worden. Voorafgaand aan *Het eigen lot* heeft Oë in januari 1964 in het literair tijdschrift Shinchoo een verhaal ‘Een monster uit de hemel’ gepubliceerd. Dit is een schitterend verhaal. Oë heeft dit verhaal een even zwaar gewicht gegeven als *Het eigen lot.* Het lijkt me juist, nu een samenvatting te geven van het verhaal ‘Een monster uit de hemel’:

> Tien jaar geleden, toen ik 18 was en net aan de universiteit ingeschreven, heb ik iets indrukwekkends beleefd. Via mijn oom had ik van een bankier een bijbaantje gekregen. De zoon van de bankier, een veelbelovend avantgarde-componist in wiens opdracht de bankier zelf handelde, was op dat moment bezeten door een monster en componeerde niet meer. Omdat deze zoon, die altijd thuis bleef, toch af en toe naar buiten moest, zou ik hem gezelschap houden. Zijn naam kende ik al van uit de kranten. Ik moest vooral erop letten, dat hij de kranten geen aanleiding gaf tot roddelpraat; de familienaam moest immers beschermd worden tegenover de maatschappij. Helaas vergat ik te vragen, door wat voor monster de jongeman bezeten was. Ik ga die dag naar het grote herenhuis. Een enorm geluid van schreeuwende dieren. Het interieur van zijn kamer staat vol met muziekinstrumenten, smaakvol gearrangeerd zoals je bij een componist verwachten kan. Zelf ziet hij er heel normaal en aardig uit. We gaan naar buiten; daar vertelt hij me: ‘Als ik in de buitenlucht ben, daalt

“het” neer uit de hemel en komt naast me staan. Dan praat ik ermee.’ - ‘Hoe kan ik zien dat “het” bij je is gekomen?’ - ‘Dat merk je wel aan mijn gedrag.’ Dan, als we bij een groep mensen komen, pakt de componist de schouders van een denkbeeldig persoon. Diezelfde dag nog spreek ik met zijn verpleegster. Ze vertelt me: ‘Het is een te dikke baby, met wit katoenen ondergoed aan, zegt hijzelf. Het daalt neer vanuit de hemel en heet “agoeï”’. Een week later ben ik weer bij hem. Wij gaan deze keer naar een lunapark; terwijl hij in de luchtwagen zit, daalt ‘het’ bij hem neer. Op zekere dag moet ik namens hem een bezoek brengen aan zijn gescheiden vrouw. Ze zegt: ‘Ziet hij nog steeds dat

> kleine spook? Volgens mij is het ons dode kindje. Hij noemt het ‘agoeï’, omdat het bij de geboorte alleen het woord ‘agoeï’ zei. Onze baby had bij de geboorte een groot gezwel, alsof het twee hoofden had. In overleg met de arts, die op grond van een foute diagnose dacht dat het een hersenbreuk was, heeft mijn echtgenoot het alleen maar suikerwater gegeven. Bij de lijkschouwing bleek, dat het kind alleen maar imbeciel was. Daarna zag ik, dat hij al zijn composities aan het verbranden was... Een andere keer krijg ik opdracht van hem naar Kyoto te reizen om zijn minnares, een filmactrice, de volgende boodschap over te brengen: ‘Ik leef niet in de tijd van deze wereld, daarom zie ik je niet meer.’ - Weer een andere keer zitten wij op het grasveld uit te rusten. Hij zegt: ‘Sinds de dood van onze baby zie ik in toenemende mate witte dingen aan de hemel drijven. Ik ben ermee gestopt te leven in deze wereld. Ik leef dus niet meer.’ - Ik ben bang dat ik dat langzamerhand ga geloven. Dan komt er een eind aan onze relatie. Op kerstavond lopen we helemaal naar de haven van Tokio. Het sneeuwt wat. Voorbij het Kabuki-theater daalt de ‘agoeï’ neer; hij loopt ermee vóór me uit. Bij het oversteken springt het licht op rood; vrachtwagens trekken schakelend op. Hij springt, als om iemand te redden, tussen de vrachtwagens. Op dit moment begreep ik hem volkomen. Bij zijn sterfbed zeg ik: ‘U heeft me aangenomen om u bij uw zelfmoord te helpen. U heeft overal al uw laatste afscheid genomen. En het monster was camouflage, hè? Ik had het bijna geloofd.’

Het eigen lot en ‘Een monster uit de hemel’ hebben precies dezelfde opzet, maar ze verschillen in de epiloog: het eerste heeft een positief eind en het tweede heeft een negatief slot. In deze samenhang moet men *Het eigen lot* samen met ‘Een monster uit de hemel’ lezen, zodat de twijfel van sommige Japanse critici opgelost wordt.

Het volgende hoogtepunt in Oë's oeuvre is zonder meer de met de Tanizakiprijs bekroonde roman *Voetballen in 1860* (september 1967, bij uitgeverij Shinchoo-sha). Hij handelt over de protesten tegen het Amerikaans-Japanse Veiligheidsverdrag in 1960 en over daarmee parallel lopende gebeurtenissen in 1860. *Voetballen in 1860* is een helse ‘story’ van de auteur zelf: Oë gaat steeds meer een donker, diep levenshol binnen waar geen redding te vinden is.

Dit is een roman die ik in de toekomst graag in het Nederlands zou willen vertalen. Nu geef ik hier voorlopig de korte inhoud. Wegens de rijkheid van het verhaal is het niet eenvoudig de samenvatting kort te houden: Mitu Nedokoro, bijgenaamd Mitu, is lector Engels aan een van de universiteiten van Tokio. Omdat het salaris van een lector in de alfavakken laag is, doet hij vertaalwerk om er wat bij te verdienen. Hij heeft een kind dat imbeciel is en daarom in een inrichting leeft. Mitu's vrouw is impotent geworden en weigert seksuele omgang met haar man, uit vrees andermaal een imbeciel het leven te schenken. Bij de bekende protestmarsen van 1960 tegen het Japans-Amerikaanse Veiligheidsverdrag krijgt een vriend van Mitu een hevige slag op het hoofd en lijdt sedertdien aan ernstige zenuwinzinkingen. Op zekere dag hangt de vriend zich op: als men hem vindt, is zijn gezicht rood geverfd en steekt er een komkommer in zijn achterwerk.

Mitu's jongere broer Taka was vroeger actief lid van de beweging tegen het Japans-Amerikaanse Veiligheidsverdrag. Later ging hij met zijn toneelgroep naar Amerika om daar het ironische stuk ‘Our shame’ op te voeren. Van Taka is nooit bekend geworden dat hij zijn zus, die imbeciel was, eens heeft verkracht en dat hij sedertdien geregeld gemeenschap met haar had. De zuster pleegde zelfmoord toen ze zwanger werd.

De roman begint met de terugkeer van Taka uit Amerika. De beschreven periode loopt van najaar 1962 tot voorjaar 1963. Het gehele verhaal speelt zich af in een bergdorp in het zuiden van de provincie Ehime van het eiland Shikoku.

Het geboortehuis van de broers Mitu en Taka wordt gekocht door een rijke Koreaanse zakenman, eigenaar van de enige supermarkt in het dorp. (Aanvankelijk had het in de bedoeling gelegen het huis te demonteren om het naar Tokio over te brengen. Het had dan een restaurant kunnen worden met een provinciale keuken). Mitu, zijn vrouw, Taka en nog twee kennissen zijn naar het dorp gekomen om er de nieuwjaarsdagen door te brengen, bij wijze van afscheid aan het honderd jaar oude huis van hun voorouders. Mitu en Taka zijn in dit huis geboren. In die tijd van hun overgrootvader, in 1860, dus precies een eeuw geleden, ontstond op deze plaats een opstand onder de dorpelingen. Als hoofd van het dorp moest hun overgrootvader zich gewapenderhand verzetten tegen de opstandelingen die ironie van de geschiedenis - onder leiding stonden van zijn broer. Later braken er nog twee opstanden uit in het dorp, groter van omvang dan de eerste. Men zegt dat de broer van de overgrootvader de wijk nam naar Tokio en een goede positie verwierf bij de Meiji-regering. De auteur gaat op deze plaats dieper in op de achtergronden; hij geeft de geschiedenis van het dorp en een beschrijving van de huidige situatie: hij spreekt over volksgebruiken (een beetje ziekelijk arcadisch), de leefgewoonten van de mensen in het dal, de pathologisch dik geworden knecht Jin, een geestenfeest waarbij de doden terugkomen.

Na de onlusten van een eeuw geleden is er niets bijzonders meer voorgevallen in de familie Nedokoro. Drie generaties gaan voorbij. Het is dan na de tweede wereldoorlog.

Tijdens de oorlog werd in het dorp een concentratiekamp aangelegd voor Koreanen die dwangarbeid moesten verrichten. Van dit concentratiekamp resteerde na de oorlog een Koreaanse wijk, waarvan de bewoners een geïsoleerde samenleving vormen. Toen een groep dorpsjongens op zekere dag een aanval deed op de Koreaanse wijk, kwam de pas van het slagveld teruggekeerde oudere broer van Mitu en Taka om het leven bij de tegenaanvallen van de Koreanen. Taka is eigenlijk naar het geboortehuis teruggekomen om deze verschillende gebeurtenissen na te gaan. Ook speelt de geschiedenis met zijn zus hem door het hoofd.

De Koreaan, koper van het geboortehuis, heeft een enorme supermarkt in het dorp, waardoor de kleine winkels groot verlies lijden. Dit bezorgt hem een enorme haat en afgunst van de dorpelingen. Taka organiseert een voetbalclub in het dorp, naar zijn zeggen om de dorpsjeugd in een fitte conditie te houden. In werkelijkheid liggen Taka's bedoelingen anders: als de supermarkt op 4 januari ter gelegenheid van de jaarwisseling balansopruiming houdt, valt Taka met de leden van zijn voetbalclub de winkel van de Koreaan aan en veroorzaakt een complete chaos in het dorp. Vanwege een zware sneeuwval is de verbinding van het dorp met de nabijgelegen stad verbroken. In het door de sneeuw afgesloten dorp ontstaat nu een wetloze toestand, welke precies gelijk is aan die van 1860.

Mitu staat uiterst kritisch tegenover de activiteiten van zijn broer Taka. Taka's verhouding met zijn vrouw (in haar omgang met Taka is zij niet langer impotent) maakt Mitu niet kwaad of jaloers. De dorpelingen van hun kant zijn bang dat de machtige Koreaan zich op hen zal wreken met een groep zware jongens. Taka heeft een plan bedacht om dat te voorkomen. Dan komt plotseling de catastrofe: Taka bekent dat hij op uiterst kwalijke wijze een meisje heeft vermoord, omdat hij er niet in slaagde haar te verkrachten. De groep voetballers laat Taka in de steek: de leider raakt geheel geïsoleerd. Als Taka vervolgens beschuldigd wordt van zowel de moord op het meisje als van de massale beroving van de supermarkt, ziet hij geen verdere uitweg. In een gesprek met zijn broer Mitu bekent hij de incest met zijn imbeciele zus; hij heeft haar naar de zelfmoord gedreven. Hij brengt zijn leidend levensbeginsel onder woorden: zijn intense beleving van de werkelijkheid ging gepaard met destructie van het hem omringende. Tot rust gekomen door deze bekentenis, slaat Taka de hand aan zichzelf. De rust keert weer in het dorp; het wordt overheerst door de machtige Koreaan.

In de epiloog wordt verteld hoe er een grote kelderkamer te voorschijn kwam toen de Koreaanse supermarkteigenaar het oude huis liet afbreken. Het wordt nu duidelijk dat de broer van de overgrootvader, leider van de opstand in het jaar 1860, niet heeft kunnen ontvluchten naar Tokio om daar een goede positie bij de Meiji-regering te verwerven. Integendeel, hij was door de overgrootvader tot zijn dood in deze kelderkamer ingesloten. Een schokkend feit, dat voor Taka te laat komt. Mitu's vrouw echter, zwanger geworden, heeft het besluit genomen te bevallen van het kind van Taka. Zo blijft Taka, althans zijn geest, in het dorp en overleeft hij de historie.

Dit is de roman die Oë in een jarenlange worsteling heeft voorbereid en toen in volle vaart heeft opgetekend; het levensverhaal uit de hel. Zijn personages, de vrouw, de man, de geleerde, de baldadige dorpsjeugd, de boeddhistische priester, de ziekelijk dik geworden knecht, allemaal zijn ze in staat een ingewikkeld, geleerd, beschaafd gesprek te voeren.

Er is geen sprake van realisme. Wat Oë belangrijk vindt, is niet de beschrijving van de realiteit, maar de beschrijving van symbolische begrippen en beelden die door woorden en gesprekken naar voren worden gehaald. Met andere woorden: alle personages treden van meet af aan op om een symbolische rol te vervullen. De romanfiguren leven in de kleine gemeenschap van een bergdorp op het eiland Shikoku en doen hun dagelijkse bezigheden. Tegelijkertijd leven ze het volkomen innerlijke bestaan van de auteur Oë. Ze zijn als het ware de bewoners van Oë's hel. Als hellebewoners vindt men hun contouren afgetekend in de beschrijving van de seizoenen-evenementen, de volksgebruiken, de leefgewoonten en de zielenfeesten.

De ervaring met de beweging tegen het Japans-Amerikaanse Veiligheidsverdrag was voor een deel van de hedendaagse studenten-groepering een zeer serieuze zaak geweest. Maar als men deze als literair thema kiest, is zij een vrij kaal, onvruchtbaar element. Oë echter dompelde dit thema onder in een complex van folklore en in een historische context. Daardoor is Oë er volmaakt in geslaagd een nieuwe, hedendaagse sage te creëren.

Is Oë's roman *Voetballen in 1860*, zo heb ik me afgevraagd, soms een ode om de verdwaalde geesten die hun oriëntatie zijn kwijtgeraakt na de protesten tegen het Japans-Amerikaanse Veiligheidsverdrag, gerust te stellen? Of kan men beter spreken van een klaaglied, in verband met de levenswijze van de gepresenteerde romanfiguren, breder opgevat, van alle Japanners in de hedendaagse maatschappij?

Als auteur neemt Oë een actieve houding in de politiek in. Dat bewijzen zijn essaybundels, zijn *Brieven uit Hiroshima* en zijn *Brieven uit Okinawa.* En ook staat hij erom bekend dat hij van een zeer kwetsbaar onderwerp als het keizerschap een diepgaande analyse heeft gemaakt. Met dit onderwerp als literair thema heeft Oë een knappe novelle geschreven, *De dag dat de keizer hoffelijk mijn tranen droogt*, (oktober 1971, in het Nederlands bij Meulenhoff, Amsterdam, 1977). Hoe denkt Oë over het keizerschap? Ik citeer hier weer uit het interview dat ik met Oë mocht hebben. (Maatstaf 1974):

> De problematiek van het keizerschap brengt Japanners in verwarring. Ik herinner me nog het moment dat de oorlog voorbij was en de keizer over de radio tot het Japanse volk sprak. Ik was tien jaar oud. Ik kon niet verstaan wat hij tot zijn onderdanen zei, maar het was vreemd en ongewoon dat hij zich van het stemgeluid van een doodgewone volwassene bediende. Juist voor kinderen van de lagere school was de keizer immers een heilig, genadig en almachtig wezen. In de grondwet

> staat geschreven dat de keizer een 'symbool' is. Het woord symbool heeft alleen maar een vage betekenis. Op het moment dat men in de grondwet een duidelijk oordeel moest vellen over de aard en de positie van het keizerschap, heeft men de definitieve beslissing voor altijd in het midden gelaten. Op het ogenblik is ieder van ons geheel vrij een eigen mening te hebben over het keizerschap. Ik geloof trouwens dat er in het hart van het volk nog steeds een verering ligt, die tegen de keizer opziet als tegen een god. Ik heb mij voorgenomen uit te zoeken waar ergens in ons volk zich die gevoelens hebben ingenesteld. Het keizerschap is immers alleen juridisch tot een oplossing gebracht. Wat de andere facetten betreft kan de situatie nog gemakkelijk uitlopen op fascisme, met de keizer als leider. Het is nu de tijd om daar goed over na te denken.

Voor zijn bezwaar tegen het keizerschap, en zijn kritiek erop, heeft Oë in zijn novelle eigenlijk een heel wonderlijk procédé gekozen. Zelf zegt hij daar het volgende over:

> Als wij het hebben over het keizerschap, moeten wij bedenken dat dit iets is dat ons werkelijk aan handen en voeten bindt. Ik wilde mij met deze novelle, bij wijze van experiment, van top tot teen onderdompelen in het keizerschap, om vanuit die situatie tot mijn afwijzend standpunt te komen.

Oë schept hierin een dramatische spanning tussen aan de ene kant een persoon in wie ultra-keizersgezinde opvattingen nog volop leven (namelijk de vader van de hoofdpersoon) en anderzijds de moeder in wie de gevolgen doorwoeden van een door haar vader jegens de keizer gepleegd verraad. De botsing van deze twee uitersten wordt gevonden in het gemoedsleven van de hoofdpersoon, een vijfendertigjarige, die zichzelf een vorm van leverkanker heeft aangepraat, maar in feite verpleegd wordt op de psychiatrische afdeling van een ziekenhuis.

Ten slotte wil ik Oë's recente literaire activiteiten belichten. Ik maak hierbij gebruik van een interview dat de literaire criticus Kaga Otohiko met Oë mocht hebben na de publicatie van de roman *Het eigentijds spel* (1979, bij uitgeverij Shinchoo-sha). Kaga: Het woud, het dal, bergen, bomen en de sagen en legenden die in het dorp uit deze roman van generatie op generatie worden bewaard, - ze zijn voor mij bekende beelden. Daarom voelde ik een soort 'nostalgisch sentiment', toen ik *Het eigentijds spel* las.

Oë: Deze roman heeft de vorm van zes brieven. Mijn voornaamste bedoeling is een beschrijving te geven van de sagen en de historie van mijn dorp.

Kaga: 'Sterven en herleven', dit is het thema van deze roman, geloof ik. Afbreken, sterven, uitsterven corresponderen met creëren, leven, herleven. Het is een zeer christelijk begrip. Denkt u dat de invloed van het christendom in deze roman aanwezig is?

Oë: Ik ken het christendom niet. Maar in de christelijke volkscultuur is het begrip 'sterven en herleven' aanwezig zoals uit het karnaval blijkt. Vier jaar geleden heb ik een half jaar in Mexico gewoond. Mexico is het land waar 'sterven en herleven' haast elke dag wordt opgevoerd. Ik ben opgegroeid op het platteland van Japan waar men niets te maken heeft met het christendom. Maar ik ken zelf het gevoel en de denkwijze van het 'herleven'. Ik denk dat aan de denkwijze van elk volk het 'herleven' ten grondslag ligt.

Ik had altijd gehoopt een roman te schrijven met 'herleven' als thema. *Het eigentijds spel* is die roman geworden.

Kaga: Ik wilde het nu hebben over het 'poëtisch dorp'. In uw recente werken zoals *Voetballen in 1860 en De vloed reikt tot aan mijn ziel* (1973, bij uitgeverij Shinchoo-sha) komt uw geboortedorp, het bergdorp in de Shikokubergen als decor zeer vaak voor. Ik geloof dat de binding aan uw geboortegrond weer sterker is geworden dan ooit.

Oë: Ik ben opgegroeid in een bergdorp. Daarom heb ik nog steeds grote moeite me aan te passen aan het leefmilieu in Tokio. U hebt aan het begin van dit interview over ‘nostalgisch sentiment’ gesproken. Yanagida Kunio definieerde ‘nostalgisch sentiment’ als volgt: eigen geest of gevoel buigt zich naar iets fundamenteels, niet alleen naar het verleden, maar ook naar de onbekende toekomst. In mijn geval is het object van de nostalgie het ‘dorp’. Dat ‘dorp’ moet niet het dorp zijn waarin ik ben opgegroeid. Het moet ook een dorp zijn dat aan een zuivere definitie voldoet.

Wat is nu de definitie van een ‘mooi dorp’? Volgens Yanagida Kunio moeten er grote bomen zijn en een waterbron. Dan ontstaat daaromheen een gemeenschap. Ik was onlangs op het eiland Bali. Toen zag ik zo'n landschap: ik voelde toen het ‘nostalgisch sentiment’. Trouwens, ik kom tot rust wanneer ik een grote boom zie.

Kaga: Wanneer u op zoek gaat naar het ‘nostalgisch sentiment’, komt u zo'n poëtisch, lyrisch dorp tegen. En dit dorp gaat ineens een oorlog voeren tegen Het Grote Keizerrijk Japan. Door dit idee ben ik zeer verrast.

Oë: Het klinkt misschien gek, maar ik voel tegenover mijn dorp een soort patriottisme. Als ik terugdenk aan de periode van de oorlog en aan de democratie van na de oorlog, dan denk ik dat ik tegenover mijn dorp altijd een patriottisme heb gevoeld. In de tijd van de verloren oorlog heb ik ervan gedroomd dat mijn dorp gewapend tegen Japan en heel de wereld ten strijde trok.

Kaga: Ik ben in Tokio opgegroeid. Daarom is een dergelijk idee nooit bij me opgekomen. Bovendien houd ik niet van dat soort medemenselijke gevoelens. Ik voel mij niet op mijn gemak als ik de mensen hoor praten over hun liefde tegenover eigen land. Maar zodra ik in het buitenland zit, voel ik liefde voor Japan. Dat is toch een medemenselijk gevoel.

Oë: Ik ben een type mens dat niet alleen denkt aan een afgesloten kleine gemeenschap, maar ook aan een groot geheel, het geheel van de kosmos bijvoorbeeld. In deze zin is deze roman zeer bevredigend geweest, vind ik. Ik denk ook dat ik bij het schrijven van deze roman rekening gehouden heb met mijn protest tegen de Okinawa-politiek van de regering. En ook, een van de belangrijkste facetten in deze roman is dit: ik ben zeer geïnteresseerd in de bijbel, omdat iedere verteller in de bijbel zijn eigen verhaal heeft over God. Ik ben daardoor geïnspireerd. Ik wilde over mijn dorp mijn eigen verhaal schrijven, het noteren met mĳn woorden. Hetzelfde verhaal of dezelfde legende wordt anders door de verteller. Als je de plattegrond van het dorp in deze roman wilt tekenen lukt dat niet, omdat ik ieder persoon op zijn eigen manier over het dorp laat spreken.

Kaga: Ik beschouw de maatschappelijke realiteit als een belangrijk element. Voor mij betekent een droom een realiteit-inandere-vorm. Maar ik denk trouwens ook wel dat droom en realiteit even belangrijk zijn.

In uw geval heeft de droom prioriteit, en is de realiteit in de droom ondergedompeld.

Oë: Ik ben eigenlijk een schrijver geworden zonder enige ervaring in de harde maatschappij: ik ben volwassen geworden, ik ben van de universiteit afgestudeerd, ik ben schrijver geworden, allemaal heel soepel, zonder enkele hindernissen. Ik ben nooit door harde muren van de werkelijkheid gegaan. En dit voel ik als mijn zwakke punt. Een mens die zich nooit heeft moeten aanpassen aan de maatschappelijke samenleving, leeft in een droomwereld, die even sterk is als de werkelijkheid. Alle gebeurtenissen, alle personages worden beschreven zonder enkele werkelijke motiveringen vanuit de werkelijkheid.

Kaga: Maar toch wekt deze roman bij de lezers realiteit op, namelijk die van het landschap van uw geboortegrond. Bomen, dal, rotsen, dit alles ervaren de lezers als krachtige realiteit. Het belangrijkste element in uw realiteit is die van de topografie, anders gezegd: van de plaats. Uw roman doet in zijn geheel aan als een droom, maar roept toch bij de lezers een topografisch beeld op, namelijk dat van uw geboortegrond op het eiland Shikoku.

Oë: Ik geloof dat de functie van literatuur uiteindelijk is: de plaats aan te wijzen waar de realiteit aanwezig is.’

vervolg van pag. 60

Twee weken later zouden we vertrekken. In de tussentijd werden naar de ouders de laatste brieven verstuurd met het verzoek hun jongens op te komen halen. Alle jongens koesterden de vurigste verwachtingen van die brieven. Een week ging voorbij. Toen verscheen mijn vader die mij op een eerder tijdstip zelf beschuldigd had en aangebracht. Hij droeg legerschoenen en de hoed van een tewerkgestelde. Hij had ook mijn broertje bij zich. Ik voelde mij opgewonden van vreugde. Omdat mijn vader geen enkele evacuatieplaats voor mijn broertje had kunnen bedenken, was hij op het idee gekomen mijn broertje mee te laten evacueren met de groep van de tuchtschool. Ik was vermorzeld door wanhoop. Toch, toen mijn vader was vertrokken, omhelsden mijn broertje en ik elkaar met kracht.

Mijn broertje was de eerste paar dagen abnormaal opgewonden van nieuwsgierigheid en blijdschap, omdat hij in het gezelschap van criminele jongeren mocht verkeren en hun uniform dragen mocht. Hij was met iedereen aan de praat en zijn ogen stonden daarbij vochtig van eerbied. Hij bedelde om het vertrouwelijke, ware verhaal van hun wandaden. Als het avond werd en hij met mij onder de dekens schoof, herkauwde hij lange tijd de wrede ervaringen van die andere jongens waarvan hij net het verhaal had gehoord. Hij hijgde dan van spanning. Toen hij tenslotte alles had vernomen en in zijn geheugen had geprent wat te weten viel over die glinsterende, bloedige levensgeschiedenissen van de kameraden, stortte hij zich met bezetenheid op het verzinnen van eigen wandaden. Zo rende hij een keer plotseling naar mij toe om met hoogrode wangen het verzinsel te vertellen dat hij met een rubberen geweer op de ogen van zijn vriendinnetje had geschoten.

Tenslotte gleed mijn broertje door het leven van onze kameraden heen als glad en soepel water. Wij jongeren waren misschien zelf het enig uitgangspunt om een sterk saamhorigheidsgevoel te kweken in die periode van massamoord en waanzin. Toen de twee weken van verwachting en wanhoop voorbij waren, vertrok onze groep, met mijn broertje, voor een curieuze reis van trots en vernedering.

‘Vertrok’, dat was het juiste woord, want wij trokken weg uit onvoorstelbaar oude muren die bovendien opvielen door hun virginische dadel kleur. Als ons gevraagd was of wij daardoor iets meer vrijheid konden bemachtigen, dan zou ons antwoord ‘nee’ hebben moeten luiden. Het was of wij optrokken door een riool die twee spelonken verbond. Het verdwijnen van die irriterende muren met hun virginische dadel kleur werd tenietgedaan door het verschijnen van de ontelbaar nieuw bewakers met hun gewelddadige boerenarmen. Men kan zeggen dat de hoeveelheid vrijheid waarmee wij tijdens onze reis gezegend waren, ook aanwezig was binnen de muren. Het enig nieuwe pleziertje van buiten de muren was dat wij hele stoeten nette jongens zagen die wij konden bespotten.

Sinds de dag dat wij op evacuatiereis gingen, waagden wij vele ontsnappingspogingen zonder daar ooit een les uit te trekken. Iedere keer werden wij gepakt in de uithoek van een dorp, in een woud, aan een rivier of in het open veld door boeren die een brandende haat tegen ons koesterden. Dan werden wij, meer dood dan levend, teruggebracht naar de plaats waar wij thuis hoorden. Voor wie uit een grote stad afkomstig was, ver weg daarvandaan, was zo'n dorp een transparante, maar rubberachtig dikke muur. Zelfs als men erin geslaagd is er in binnen te kruipen, wordt men toch langzaam aan teruggeduwd en naar buiten gegooid.

Uit het Japans vertaald door
Noriko de Vroomen en Leo de Ridder

Oë Kenzaburo
Uit: evacuatie
Hoofdstuk 1: de Aankomst

De dag begon al aan te breken, maar wij waren nog niet vertrokken omdat twee jongens, kameraden van ons, in het holst van de nacht ontsnapt waren. Wij doodden de tijd met het drogen in de prille ochtendzon van onze grasgroene harde jassen die nog nat uit de nacht gekomen waren. Ook keken wij over de lage heg naar de weg of tuurden nog verderop naar de plek waar achter een groepje vijgebomen een modderige rivier stroomde. De woeste regenstorm van de vorige dag had flinke barsten in het wegdek geslagen. Door deze scherpgetrokken scheuren stroomde helder water. Tegelijkertijd begon het water van de rivier ineens sterk te stijgen door toedoen van regenvlagen, gesmolten sneeuw en water uit een doorgebroken reservoir. Ronkend zwol de rivier en voerde met indrukwekkende vaart honden-, katten- en muizenlijken met zich mee.

Kinderen en vrouwen uit het dorp kwamen de weg op waar wij waren. Ze staarden ons aan met een nieuwsgierig verlegen, maar ook stompzinnig arrogante oogopslag. Hartstochtelijk fluisterden ze tegen elkaar met een zeer laag stemgeluid en schoten plotseling in een hoge lach. Wij voelden ons daardoor gekwetst en geprikkeld. Wij waren in hun ogen volslagen vreemden. Een van onze kameraden liep nadrukkelijk naar de heg toe en toonde ‘apetrots’ aan de dorpelingen zijn eigen onrijp geslachtsdeel; het had veel weg van een kleine, roodkleurige abrikoos. Een vrouw van middelbare leeftijd drong zich naar voren door het groepje kinderen heen dat van opwinding aan het giechelen was geslagen, en gluurde ernaar. Ze spitste haar lippen daarbij van spanning en lachte blozend. Daarna bracht ze in haar eigen vieze taal verslag uit aan de andere vrouwen die in hun armen zuigelingen met zich meedroegen. Het spelletje had zijn aantrekkingskracht voor ons verloren, omdat het al te vaak in allerlei dorpen was herhaald. En daarbij: de overdreven reactie van de boerenvrouw die zich wel al te schaamteloos en opgewonden toonde bij het zien van het geslachtsdeel, bezorgde ons evenmin plezier: de piemel van de jongen had door toedoen van jongens van de tuchtschool een soort besnijdenis ondergaan.

Daarom besloten wij de dorpelingen plichtmatig te negeren, die ons intussen nog steeds hardnekkig stonden aan te staren aan de andere kant van de heg. Wij, als dieren in een kooi, slenterden aan onze kant van de heg maar zo'n beetje in het rond of zaten op een loopsteen die droog was door de zon, terwijl wij naar de wazige schaduwen tuurden van de bladeren op de donkere modderbruine grond. Met onze vingertoppen trokken wij de lichtblauwe contouren na die de neiging hadden heen en weer te bewegen.

Mijn broertje vormde een uitzondering. Hij leunde met zijn volle lijf over de heg heen, waarbij hij het voorpand van zijn jasje nat liet worden door de aanraking met de harde leerachtige cameliabladeren waarop de mist zijn waterdruppels had gehecht. Hij keek voor zich uit en observeerde op zijn beurt de dorpelingen. In de ogen van mijn broertje waren die dorpsmensen juist de vreemden: zeldzame figuren waren het en ze wekten zijn nieuwsgierigheid op. Af en toe kwam hij naar mij teruggerend en vertelde vol enthousiasme over de met trachoom besmette ogen van de dorpskinderen, over hun gescheurde lippen, over het ongewone formaat vingertoppen van de dorpsvrouwen die door het werk op het land zwart en vervormd waren. Hij vertelde dit alles op een toon die hoog en schril was van ontroering, en overdekte mijn oorlellen met zijn hete adem. Ik was heel trots op mijn broertje met zijn rozige, glanzende wangen en de schoonheid van zijn vochtige iris, die zozeer de aandacht van alle dorpelingen trok.

Al met al, wij waren vreemden, lijkend op gevangengenomen, zeldzame dieren. De beste manier daarom om ons veilig te stellen tegenover die starende blikken uit andermans ogen was een bestaan te leiden zonder ogen, zonder eigen wil, alsof we stenen, bloemen of bomen waren. Wij moesten genoegen nemen met een bestaan dat alleen bekeken kon worden. Maar omdat mijn broertje hardnekkig volhield dat hij zelf ogen bezat om naar de dorpelingen te kijken, werd hij de dupe. Hij kreeg op zijn wangen de spuug die van de dikke, geelbruine tongpunten van de dorpsvrouwen rolde. De dorpskinderen gooiden steentjes naar hem. Maar mijn broertje haalde, met een glimlach van voldoening, uit zijn broek een brede, grote zakdoek waarop een vogel geborduurd stond, en veegde zijn wangen af en bleef tenslotte met een gemengd gevoel van verbazing en bewondering de dorpelingen die hem beledigden, aanstaren.

Dit bewees dus dat mijn broertje helemaal niet gewend was aan het leven van een gekooid dier, dat neerkwam op: bekeken worden. Alle andere kameraden daarentegen - mijn broertje was de enige uitzondering - waren er volledig aan gewend. Wij waren werkelijk aan allerlei dingen gewend. We werden dagelijks geconfronteerd met gebeurtenissen waardoor wij lichamelijk zowel als geestelijk ernstig werden beschadigd. Er zat voor ons niets anders op dan daaraan te wennen en in ons eentje daartegen te vechten. Dat wij met harde hand geslagen werden en daarbij bloedend op de grond vielen, was nog maar het begin van die dagelijkse gang van zaken. Een kameraad van ons moest een maandlang politiehonden verzorgen. Iedere morgen als hij die uitgehongerde honden hun eten bracht, werd hij wel door de stevige kaken van zo'n hond in zijn vingers gebeten, zodat zijn vingers tenslotte vervormd waren. Toch kon hij met zijn vervormde vingerstompjes nog heel handig een onbetamelijke tekening op de muur of op de grond aanbrengen.

Het was al laat in de ochtend toen de twee ontsnapte kameraden, achter een politieagent en een leraar-bewaker aan, terugkwamen. Wij raakten in heftige beroering. Zij waren als verpletterd.

Terwijl de politieagent en de bewaker met elkaar praatten, stonden wij om de dappere kameraden van de mislukte ontsnapping heen geschaard. Hun lippen waren opengescheurd en het gestolde bloed plakte daaraan vast. Rond hun ogen zaten overal zwarte gekneusde plekken. Hun haar was kletsnat van het bloed, zodat het één grote klodder leek. Ik haalde alcohol uit mijn handtas en maakte daarmee hun talloze wonden schoon. Daarna deed ik er jodium op. Een van de jongens, al een oudere knaap die stevig gebouwd was, had aan de binnenkant van zijn dijen kneuzingen opgelopen ten gevolge van een harde schop. Maar wij wisten er geen raad mee hoe wij die kneuzingen moesten behandelen die wij onder zijn hoogopgetrokken broek zagen zitten.

‘Ik had in de loop van de nacht door het bos heen richting haven willen vluchten. Op een schip wilde ik dan naar het zuiden varen', jammerde de jongen.

Hoewel wij nog steeds gespannen waren, lachten we hem opeens uit tot onze stemmen er schor van werden. Deze jongen wilde maar één ding: naar het zuiden toe. Al zijn dagen waren met dit onderwerp gevuld, met het praten hierover, zodat wij hem 'Minami', Het Zuiden' noemden.

'Maar wij werden door boeren gepakt en afgeranseld. Wij hadden nog geen bataat gestolen. Die boeren behandelden ons of we muizen waren.'

Er ontsnapte ons allen een diepe zucht, aan de ene kant van bewondering voor de dappere Minami en de andere en aan de andere kant van boosheid om die beestachtige boeren.

'Echt waar, we waren bij onze afdaling al vlak in de buurt van de Havenweg. Nog even op een vrachtwagen springen en daarin kruipen, en het zou gelukt zijn. Dan hadden we de haven gehaald.'

'Ja, het was nog maar een eindje,' zei de jongste van de ontsnapten ontmoedigd.

'Omdat jij opeens buikpijn kreeg, ging alles mis,' zei Minami, terwijl hij zijn kapotte lippen likte.

'Ja,' zei de jongen. Hij had de ogen neergeslagen van schaamte en zijn gezicht was bleek van de hardnekkige buikpijn.

'Hebben die boeren jou met vuisten geslagen?' vroeg mijn broertje met glinsterende ogen.

'Geslagen? Het was nog wel iets meer!' zei Minami trots. In zijn stem klonk tegelijk minachting voor de boeren door.

'Ik was te uitgeput om ze tegen te houden. Die kerels die bijna schuimbekkend van enthousiasme met een schoffel op mijn billen wilden inslaan.'

'Met een schoffel op jouw billen inslaan, O,' zei mijn broertje, dromerig en in vervoering geraakt.

Toen de politieagent de kluwen mensen aan de overkant van de heg had weggejaagd en ook hijzelf vertrokken was, riep de bewaker ons bijelkaar. Eerst sloeg hij op de al open bovenlippen van Minami en zijn medeplichtige, de jongen met de buikpijn, en maakte zo hun kaken opnieuw vochtig van vers bloed. Verder gebood hij ze een dag te vasten. Eigenlijk behandelde hij ze edelmoedig. Bovendien was zijn manier van slaan niet die van een bewaker. In onze termen had het iets van open mannelijkheid, zodat wij ons rond deze bewaker als een hechte groep vormden.

'Jullie moeten nooit meer zo'n onhandige ontsnappingspoging wagen, hoor!' zei de bewaker, terwijl hij zijn nog jonge nek spande en rood liet worden.

'Jullie zitten in zo'n bergdorp nu eenmaal zo diep en hoog weggestopt dat jullie bij elke vlucht door boeren worden opgepakt voordat jullie de stad kunnen bereiken. Die boeren, ze haten jullie als de lepra. Het is niet uitgesloten dat ze jullie vermoorden. Je kunt hier diep in de bergen heel wat moeilijker ontsnappen dan uit een gevangenis.'

Dat was volkomen waar. Door de ervaring van herhaalde ontsnappingspogingen en even zoveel mislukkingen daarvan tijdens onze verhuistochten van het ene dorp naar het andere, beseften wij dat wij door een ongelooflijk zware muur waren omringd. Midden in zo'n dorpse gemeenschap zagen de mensen ons als doomen die in hun huid en vlees staken. Wij werden hier als in één ademtocht van alle kanten omringd door opeengepakte knoppen vlees die ons verstikten en wegduwden. Boeren waren enorm afkerig van alles wat van buiten hun wereld kwam.

Ze waren zo zwaar geharnast, dat het totaal onmogelijk was hun wereld binnen te dringen. Zelfs de doorgang weigerden zij. Wij waren als een groepje dat lucht happend afdreef naar een zee, waar mensen van buiten nooit geaccepteerd, maar altijd buitengesloten werden.

'Zo hebben ze de beste methode gevonden om jullie op te sluiten. Je ziet maar: de oorlog heeft ook z'n nuttige kant.' Dat zei de bewaker en hij ontblootte zijn sterke tanden.

'Zelfs ik kan zo hard niet slaan dat ik Minami's voortanden afbreek. Ik sta paf van die boer met zijn supervuist.'

'Ik werd met een schoffel geslagen door een oud kereltje met een uitgezakte huid,' zei Minami opgewekt.

'Onderbreek me niet met je gepraat,' schreeuwde de bewaker. 'Binnen vijf minuten moeten jullie klaar staam om te vertrekken. Ik ben van plan om tegen de schemering op de plaats van bestemming te zijn. Als jullie met z'n allen zo traag doen, dan schiet het eten erbij in. Opschieten!'

Met een schreeuw maakten wij ons los uit de kring en renden het pakhuis van het oude zijdeteeltschooltje binnen om daar onze spullen te halen. Dit pakhuis had voor eenmalige overnachting gediend. Vijf minuten gingen voorbij. Toen wij op het punt stonden te vertrekken, kotste de jongste van de mislukte ontsnappingspoging - Minami's medeplichtige - onafgebroken zijn licht, rozig braaksel in een hoek van de heg. Hij kreunde van jewelste. Wij stonden op straat keurig in de rij en zongen in koor het lied van onze tuchtschool. Dat vrouwelijksensuele, dat trage, schaamteloze lied van ons! Wij schreeuwden het lange refrein waarin allerlei godsdienstige metaforen hortend en stotend op elkaar stuitten, net zo lang uit tot zijn aanval van buikpijn ophield. Wat een tafereel was dat! Vijftien ondervoede jongens die gestoken waren in waterwerende grasgroene jassen en die dat lied zongen temidden van de dorpelingen, zo verbaasd dat ze er bijna duizelig van werden. In onze harten stormden woest dooreen vernedering en donkere drift en ze begonnen al dingen van alle dag te worden.

De jongen nam zijn plaats weer in in de rij, terwijl hij de tarwekorreltjes die bij het braken in zijn neusgaten waren blijven steken, wild slurpend naar binnen zoog. Luidkeels zetten wij nu haastig het refrein van het derde couplet in en marcheerden weg onder het stampend geluid van onze gymschoenen.

Het was de tijd van massamoord. Alsof het om één lange overstroming ging, teisterde de waanzin van de oorlog in al zijn massale overvloed alle plooien van het menselijk gevoel, iedere uithoek van het lichaam, alle wouden, straten, steden en luchten. Onze tuchtschool was een oud, vervallen, bakstenen gebouw, waarin wij met z'n allen waren geherbergd. Zelfs op de binnenplaats van zo'n oud gebouw kwam opeens een soldaat uit de hemel zetten. Uit het half doorschijnend lichaam van zijn vliegtuigje begon een jonge, blonde soldaat uit verwarring overhaast te schieten met zijn machinegeweer terwijl hij tot op het onzedelijke af zijn kont naar achteren trok. Vroeg in de morgen, toen wij keurig in de rij stonden en wegmarcheerden door de poort van onze tuchtschool op weg naar ons dagelijks veldwerk, leunde aan de buitenkant van de poort die met boosaardig prikkeldraad omgeven was, een uitgehongerde, pas overleden vrouw. Zij viel op de grond vlak voor de neus van onze bewaker. Bijna iedere nacht, soms zelf overdag, vonden er luchtaanvallen plaats, gevolgd door branden die de hemel tot over de grenzen van de stad in een helder licht zetten of juist verduisterden in een aszwarte rook.

Het is misschien de moeite waard een tendens van die tijd te noteren: terwijl waanzinnig geworden volwassenen als bandieten ongestraft door de steden heen en weer renden, deed zich de vreemde hartstocht voor dat zij die op hun soepele huid nog pas hun glanzend, kastanjekleurig geboortehaar droegen en eigenlijk van de prins geen kwaad wisten, werden opgesloten, soms alleen al als het om een jongen ging die naar misdaad neigde.

Pas toen de luchtaanvallen sterk verhevigden en het bewijs leverden van een catastrofaal verval, kwamen ze bij ons op de tuchtschool met het initiatief de ouders te vragen hun kinderen op te komen halen. Het merendeel van de families verscheen niet eens om hun lastige, kwaadaardige bloedverwanten mee te nemen. Alsof het om een rechtvaardige maatregel ging besloten de bewakers daarop hun zogenaamde slachtoffers bescherming te bieden door voor de tuchtschoolkinderen een evacuatieplan op te stellen.

vervolg op pag. 58

Ian Buruma

Nagai Kafu, Tokio en de meisjes van plezier

Sommige schrijvers hebben een bepaalde stad in een bepaalde tijd zo treffend beschreven, dat hun namen, via hun werken, voor altijd met die steden verbonden blijven. Zo zal Couperus altijd worden geassocieerd met Den Haag, en andersom; net zo goed als Dublin niet van Joyce af zal komen en - ondanks de bombardementen - Berlijn niet van Doblin. Ook Tokio heeft haar eigen schrijver, en wel Nagai Kafu (1879-1959).

Kafu werd geboren in Tokio, stierf in Tokio en Tokio is zijn belangrijkste, zo niet enige onderwerp geweest. Maar er is een groot verschil tussen het Berlijn van Doblin en het Tokio van Kafu; terwijl *Berlin Alexanderplatz* een meesterlijke beschrijving is van een bepaalde tijd, was Kafu altijd bezig schimmen na te jagen; Kafu was een decadente schrijver in de zin dat hij zich bijna uitsluitend interesseerde voor zaken in verval. Hoewel hij schreef over het heden, is het heden in zijn werk altijd een stervende schim van het verleden. Dit is niet alleen een perversie; door de razendsnelle veranderingen in Tokio - weinig is er ouder dan vijftig jaar - lost het verleden voortdurend op in het chaotische heden.

De stad is tijdens het leven van Kafu twee keer met de grond gelijk gemaakt: in 1923, door een aardbeving; en in 1945 door de bombardementen. De stad is daardoor onherkenbaar veranderd. En toch blijft er altijd iets over wat aan het verleden doet denken. Dit is meer een kwestie van sfeer dan van monumenten. Kafu's grote kracht was het beschrijven van deze wat melancholieke sfeer.

Zoals de meeste stadsliefhebbers, was Kafu een groot zwerver en hij tekende alles nauwkeurig op in zijn dagboek; vooral als het ging om zaken waarin hij nogal een specialist was: het weer, kerkhoven en prostituees. De speciale begaafdheden van een prostituee maakten hem even lyrisch als een inscriptie op een oude grafsteen, vooral als het een graf betrof, van een oude courtisane of een scabreuze Kabuki-acteur.

Kafu werd geboren in de Meiji periode. Zoals professor Seidensticker het zo elegant uitdrukt: ‘De Meiji periode is het middelpunt van de nostalgie, waar, in veel opzichten, een liefde voor Tokio op neer komt.’[1.] De Meiji tijd van 1867 tot 1912 was een soort culturele stroomversnelling; oude waarden en gebruiken vielen als dominostenen. Veel romantische geesten, zoals Kafu, hunkerden daarom naar de goede oude Edo tijd. Het mag dan wel een geïsoleerde politiestaat zijn geweest, maar men wist tenminste waar men aan toe was. En bovendien had men toen betere artistieke smaak en vaste esthetische standaarden.

Maar er stond nog veel van Edo (het oude Tokio) overeind. De beroemde Yoshiwara bijvoorbeeld: de rosse wijk, die eeuwenlang het centrum was geweest van de stedelijke cultuur, de inspiratie van houtblokkunstenaars zoals Utamaro en Eisen en toneelschrijvers als Tsuruya Namboku en Kawatake Mokuami. Kafu's omzwervingen in deze wijk begonnen toen hij nog op school zat. Met pikante 19de eeuwse romans onder zijn arm maakte hij geleerde wandelingen en vergeleek wat hij zag met de romantische beschrijvingen van decadente litterati zoals zijn geliefde Tamenaga Shunsui.

Kafu

Shunsui (1790-1843) was een typische *gessakusha*, een geaffecteerde chroniqueur van het wel en wee in de rosse wijken. De vaak platvloerse schandalen tussen hoeren en klanten werden door schrijvers als hij opgeblazen tot poëtische affaires, te vergelijken met de nobele aristocraten gespeeld door minderwaardige acteurs op het Kabuki-toneel.

Kafu voelde zich sterk met deze wereld verbonden en zijn schrijfstijl heeft hier alle sporen van. De manier, bijvoorbeeld, waarop zijn karakters vaak blijven steken in de prachtig beschreven decors; of de manier waarop een kleine ‘terzijde’ kan uitgroeien tot een heel hoofdstuk. En ook zijn verwijzingen naar obscure Chinese gedichten zijn typisch voor de *gessakusha* stijl; maar wat nog het meest is ontleend aan de Edo literatuur is het genre zelf: half fictie, half essay. Men zou de verhalen van Kafu misschien het beste losse dichterlijke bespiegelingen kunnen noemen.

Het was vaak alsof Kafu iets alleen als ‘echt’ kon ervaren als hij een gelijkenis kon vinden in het werk van een lievelingschrijver. In de Yoshiwara van zijn jeugd - zo schreef hij in zijn dagboek[2.] - werd hij vaak ‘dronken door de sfeer bij het ergens horen van een *samisen* (driesnarig instrument veel gespeeld door geisha), - in de kamer van een courtisane misschien, of in een scène uit *De Rovers* van Mokuami.’

Om nog verder in de sfeer te komen, ging hij in de leer bij oude vertellers en als toneelknecht bij het toen nog door de hogere standen verguisde Kabukitoneel. Dit viel slecht bij zijn strenge vader, die alles vertegenwoordigde wat Kafu verfoeide: hij was een moderne zakenman, met de moraliteit van een ouderwetse Confucianist. Hij was, voor de smaak van Kafu, te ouderwets en te modern tegelijk. Kafu verlangde naar de goede, oude tijd, maar wel zonder het Confucianisme. Dit is een beetje alsof men zou verlangen naar het oude Spanje zonder het Katholicisme, maar daar heeft Kafu, althans schriftelijk, nooit erg bij stilgestaan.

In 1935, in een werk getiteld *Fuyu no hae* ('Een vlieg in de winter'), herinnerde Kafu zich deze vroege jaren als volgt:

> In de dagen dat de oude toneelstukken en verhalen ons voor het eerst enthousiast maakten voor de literatuur, had de eenzaamheid van de straten en velden in de omgeving van de Yoshiwara een sterke aantrekkingskracht voor ons ... er heerste een trieste, klagelijke harmonie in het leven in de Yoshiwara, net als in de toneelstukken en balladen van het oude Edo. Maar de tijd ging voorbij. Het lawaai en de glans van de drukke moderne stad hebben de oude harmonie vernietigd. Het leven werd sneller. Maar ik geloof dat de sfeer van Edo dertig jaar geleden nog bestond. De laatste resterende tonen kon men toen nog opvangen in de Yoshiwara.

Maar, zoals veel van zijn tijdgenoten, was Kafu ook gefascineerd door het Westen en in 1903, onder druk van zijn vader, die bezwaar had tegen de elegante bordeelsluiperij van zijn zoon, vertrok hij naar de dubieuze genoegens van Kalamazoo, Michigan. Al snel bleek echter, dat zijn vader het net zo goed had kunnen laten, want Kafu trok snel door naar New York, waar hij het grootste deel van zijn tijd doorbracht in de opiumkits en bordelen van Chinatown.

In *Chinatown no ki* ('Notities uit Chinatown' 1909) schreef hij: 'Ik stond helemaal beneveld door de stank en de hitte, en ik dacht bij mijzelf: wat een evenwicht, wat een harmonie! Nog nooit eerder had ik zo scherp de muziek van menselijke vernedering en ondergang gehoord.'

En in *Saiyu Nishisho*, uitgegeven in 1917, schreef hij over de hoeren in die wijk: 'Ik aarzel niet hen mijn lieve zusters te noemen. Ik vraag niet om verlichting of hulp. Ik wacht alleen op de dag dat ook ik me kan overgeven aan de opium.'

Dergelijke kreten doen denken aan een derderangs Baudelaire of aan Jack Kerouac's bekende verzuchting, midden in het negergetho van Los Angeles: 'Ik wou dat ik zwart was.' Deze fascinatie voor de zelfkant van de maatschappij is zeker niet vrij van nostalgie de la boue; de jonge bourgeois zet zich af tegen de correcte wereld van zijn ouders, door zich vrijwillig te begeven in de exotische armoede en romantische losbandigheid van minder begunstigde mensen.

In 1909 keerde hij naar Tokio terug en begon meteen te klagen over de goedkope modernisering van de stad en de provinciaalse plompheid van zijn landgenoten. Vooral de veranderingen in de Yoshiware schokten hem: 'Er staan nu warempel bierhallen in de hoofdstraat!' Maar zijn gekanker viel zo in de smaak dat hij snel een gevierd essayist werd. Hij kreeg zelfs de reputatie van een sociaal criticus. Dit moet men met een korreltje zout nemen. Sociale kritiek kwam bij Kafu zelden verder dan elegant gekanker; van scherpe analyse is nergens veel sprake.

In dezelfde tijd maakte hij enkele uitstekende vertalingen van het werk van Baudelaire en Verlaine. En een jaar na zijn terugkeer werd hij op 31-jarige leeftijd benoemd tot professor in de Franse literatuur aan de Keio universiteit, waar hij ook het redakteurschap van Mita Bungaku op zich nam.

Kafu werd een van de vlaggedragers van de 'anti-naturalisten'. Veel schrijvers tijdens de Meiji periode - ongetwijfeld als een reactie tegen de vaak oppervlakkige Edo literatuur - noemden zich 'naturalisten'. Dit resulteerde in een groot aantal confessionele ik-romans, meestal zo geobsedeerd door persoonlijke trivia, dat men nauwelijks aandacht had voor stijl en helemaal niet voor de eventuele interesse van de lezer.

Kafu, die bijna uitsluitend aandacht had voor stijl, was dus in de terminologie van die tijd, een 'anti-naturalist'. In ieder geval zijn die eerste jaren na zijn terugkeer produktief geweest. Hij vond weer zijn oude inspiratie in de volkswijken van Tokio, voor lyrische mijmeringen over vervlogen tijden: '... de schoonheid van de stad werd langzaam vernietigd, maar de trieste eenzaamheid van het uitzicht over de rivier gaf een sfeer van verval en ondergang die van een ongelooflijk pure en harmonieuze schoonheid was.'[3.]

Kafu's speurtochten naar de vervallen schoonheid van zijn stad werden opgetekend in korte lyrische essays, die - hoewel geschreven als fictie - nauwelijks toekomen aan karakterbeschrijvingen of verhaal; alles wordt opgeofferd aan minutieuze beschrijvingen van sfeer: het geluid van houten sandalen in een regenbui; het melancholieke getokkel op een *samisen* door een aan lager wal geraakte geisha; de optrekkende mist boven de Sumida rivier.

Zijn beste en zeker bekendste verhaal uit die tijd is *Sumidagawa* ('De Sumida-Rivier' 1909). Ook deze novelle over een jongen die musicus wil worden en zijn hopeloze liefde voor een jonge geisha, is doordrenkt van nostalgie, maar de beschrijvingen van voorbijflitsende momenten die een allang dode wereld oproepen zijn meesterlijk. Het beste werk van Kafu bestaat uit dit soort momentopnamen, als aaneengeregen gedichten, die bepaalde gemoedstoestanden bij de lezer oproepen. Kafu is wat dit betreft een traditionalist; veel in de Japanse esthetiek - denk aan Haiku gedichten - is immers gebaseerd op het vastleggen van de 'fleeting moment'.

In 1916 kwam er een grote verandering in het leven van Kafu. Hij gaf zijn professoraat en zijn redakteurschap op en keerde de literaire wereld voorgoed de rug toe. Hij had een hekel aan andere schrijvers, professoren, journalisten, uitgevers, zijn familie, kortom aan iedereen behalve een lange reeks geisha's, prostituees, nachtclubdanseressen en andere meisjes uit het amusementsleven, waarmee hij meestal kortstondige relaties had.

Maar hoewel hij zich volledig isoleerde van de literaire coterieën en grotendeels omging met meisjes van plezier, zelden heeft hij echt hun leven gedeeld. Hij zorgde altijd dat zijn huis in betere buurten stond dan die hij 's nachts frequenteerde. Hij bleef een buitenstaander, een voyeur uit de hogere standen.

Zijn asociale gedrag is begrijpelijk als men het verstikkende sociale web van de Japanse samenleving kent. Het was (en is nog steeds) heel moeilijk om zich te onttrekken aan de conformistische druk van de directe sociale omgeving; dit geldt in grote mate ook voor de literaire wereld, de *bundan*, met zijn strikte hiërarchische regels.

Vervreemding van de maatschappij is een hoge prijs, die men moet betalen om de nodige afstand te scheppen tussen het zelf en de samenleving. Voor sommige schrijvers is dit onverdragelijk; het hoge aantal zelfmoorden onder Japanse schrijvers in deze eeuw - Akutagawa, Dazai, Kawabata, Mishima - is hier gedeeltelijk aan toe te schrijven. Tijdens de Edo periode waren kunstenaars meer geïntegreerd - in een zeer nauwe wereld misschien, maar toch, men hoorde erbij. Dit verklaart ook de nostalgie voor het verleden.

Kafu en veel anderen identificeerden zichzelf met de hoeren en geisha's, omdat zij in hen dezelfde vervreemding meenden te herkennen. Zij doken daarom letterlijk onder in die marginale wereld, als zelfgekozen 'outlaws' in een omgeving waarin men geen vragen stelde. Kafu was anoniem in de hoerenwijken. Niemand viel hem lastig, iets dat in Londen of Parijs niet zo moeilijk is, maar in Tokio haast onmogelijk.

Hij heeft dit in een roman, *Bokyto Kidan* ('Verhalen uit de oostkant van de rivier' 1937) als volgt uitgelegd: (Aan het woord is een schrijver, die in alle opzichten op Kafu zelf lijkt):

... Ik heb nauwelijks een andere gemeenschap gekend dan die van courtisanen. Ik wil alle redenen hiervoor niet noemen ... maar ik wil wel een passage citeren uit *Droom zonder einde* (een verhaal van Kafu): ‘Hij bezocht de wijken van plezier met zoveel overgave dat tien jaar was als een dag. Hij wist al te goed dat het buurten van onrecht en duisternis waren. Maar als de wereld deze losbol toch zou prijzen als een trouwe dienaar en een gehoorzame zoon, dan zou hij, al kostte het zijn hele bezit, die prijzende stem

> afwijzen. Verontwaardiging over de hypocriete ijdelheid van rechtschapen huisvrouwen en het bedrog van de rechtvaardige maatschappij was juist de kracht die hem in de tegenovergestelde richting stuwde, de richting van wat van meet af aan donker en onrechtvaardig was geweest. Hij vond meer geluk in de resten van een prachtig geweven patroon tussen afgedankte lompen dan in spatten en smetten op een zogenaamd smetteloze muur. Soms kan men in de zalen van rechtschapenheid uitwerpselen vinden van kraaien en ratten en soms liggen in de diepste verdorvenheid bloemen van menselijke sympathie en vruchten van geparfumeerde tranen voor het oprapen.'

Dit is de stem van Kafu met een fikse dosis Baudelaire. Maar een ding is zeker: de 'duistere en onrechtvaardige wereld' van 'afgedankte lompen' en 'geparfumeerde tranen' was voor hem een vlucht uit de groeiende vulgariteit en het verstikkende conformisme van een geïndustrialiseerd Japan, dat meer op Chicago dan op het oude Edo begon te lijken.

De hoerenwijken waren dus in twee opzichten een vlucht: een vlucht uit zijn omgeving en een vlucht uit zijn tijd. 'Dertig jaar geleden' was voor Kafu altijd beter dan nu. Tijdens het Meiji tijdperk verlangde hij naar Edo; tijdens het latere Taisho (omstreeks de jaren twintig) bezong hij Meiji; en in het naoorlogse Showa smachtte hij naar Taisho.

De oude wereld verdween voorgoed in de aardbeving van 1923. Deze gebeurtenis gaf aanleiding tot ongeveer tien jaar geweeklaag en weinig produktiviteit. Pas in de dertiger jaren ontdekte hij weer een wijk, die hem aan vroeger deed denken: Tamanoi aan de arme oostkant van de Sumida-Rivier. Hij bleef er vaak dagenlang hangen en maakte er zorgvuldige aantekeningen, onder andere over de verschillende kwaliteiten van de meisjes die er werkten: 'Mariko op nummer 48 is zo losbandig dat sommige onervaren klanten van schrik de benen nemen.'

De meisjes van Tamanoi zijn het onderwerp geworden van een van zijn beste boeken: 'Verhalen uit de oostkant van de rivier'. Zoals altijd blonk hij uit in sfeerbeschrijving:

> Als het zachtjes begon te regenen, en de avond vorderde, werden de kreten waarmee de vrouwen hun klanten lokten allengs minder. Binnen en buiten was het gezoem van muggen duidelijk hoorbaar. Heel scherp voelde men de eenzaamheid van deze achterbuurt - het was niet zomaar een twintigste-eeuwse wijk, maar een trieste herinnering aan een ver verleden.

Belangstelling voor de karakters van de meisjes had hij nauwelijks. Als zij hem maar aan vroeger deden denken. In *Terajima no ki* ('Aantekeningen uit Terajima' 1936) schreef hij:

> Bij het horen van voetstappen, riepen de vrouwen uit hun ramen, 'Hee meneer, meneer. Ja u daar, met die bril.' Hun stemmen hadden een curieus ritme, precies zoals ik me het herinner toen ik nog een jaar of twintig was, in de Rashomon steeg in de Yoshiwara... Ik voelde me plotseling twintig of dertig jaar terug in het verleden. Zelfs het stille water in de greppel deed me denken aan de Yoshiwara.

De stank van de greppel en het gezoem van de muggen waren voor Kafu even belangrijk als de vrouwen zelf. Dit is zijn beschrijving van O-Yuki, de vrouwelijke hoofdpersoon, als men haar zo kan noemen, in ‘Verhalen uit de oostkant van de rivier’:

> Ze stond op en kleedde zich in een ongevoerde kimono met een patroon op de onderkant van haar slip. De ondercentuur, met smalle rode strepen, was van voren vastgeknoopt en het gewicht van die knoop leek haar topzware met zilverdraad gebonden haarknoet in evenwicht te houden. Op dat moment was zij een courtisane van dertig jaar geleden...

Of deze:

> Ik moet mijn dank betuigen aan haar, die verantwoordelijk was voor deze vreemde, onwezenlijke visioenen ... O-Yuki was een kunstenares, die op krachtige, doch ongearticuleerde wijze het verleden kon oproepen.
> De prostituee speelde in feite voor Kafu dezelfde rol als voor kunstenaars tijdens de Edo periode: zij was een soort ideaalbeeld, een soort geleider voor zijn esthetische fantasie. Haar persoonlijkheid was minder belangrijk dan de sfeer die zij opriep; haar kimono en haardracht belangrijker dan haar gezicht. Hij hield niet zozeer van de vrouwen zelf als van het gevoel dat zij in hem opriepen. Hij was, met andere woorden, verliefd op zijn eigen fantasie.

Zijn beschrijving van vrouwen doet denken aan de prenten van zijn geliefde *ukiyo-e* kunstenaars. Het zijn vrouwen zonder gezicht, of, anders gesteld, allemaal met hetzelfde gezicht: een vage, korte schets, als aanloop voor dromeland.

Tanizaki schreef in zijn essay, *Liefde en sexualiteit*, over deze kunst:

> Portretten van vrouwen verschillen van tijd tot tijd en van kunstenaar tot kunstenaar; maar als we nu kijken naar de vrouwen in rolschilderijen uit de 10de eeuw, dan zien zij er allemaal hetzelfde uit. Wat de prenten in de Edo periode betreft, zien we hetzelfde: Utamaro en Harunobu hadden ieder hun eigen voorkeur en hun vrouwenportretten waren dus vanzelfsprekend anders. Maar binnen het oeuvre van een kunstenaar zijn zij allemaal hetzelfde, of het nu courtisanen, huisvrouwen of jonge meisjes uit de stad zijn; zij hebben allemaal precies hetzelfde gezicht met een andere haardracht. Dat wil niet zeggen dat de grote *ukiyo-e* kunstenaars niet in staat waren individuele verschillen te zien, en ook niet dat hun techniek tekort schoot. Het betekent alleen maar dat men het uitvlakken van individualiteit mooier vond; dat was juist de kunst.

Met de tijd, om precies te zijn met de bombardementen in 1945, kwam ook aan Tamanoi een einde. Kafu heeft het in 1948 nog een keer gezien en als volgt in zijn dagboek beschreven:

> Vanmiddag liep ik door de ruïnes van Tamanoi. Deze straten vol geverfde gezichten, zo welvarend in de twintig jaren na de aardbeving, zijn nu een overwoekerde woestenij. De dagen dat ik hier bezig was aan ‘Verhalen uit de oostkant van de rivier’ schijnen mij nu toe als een droom.

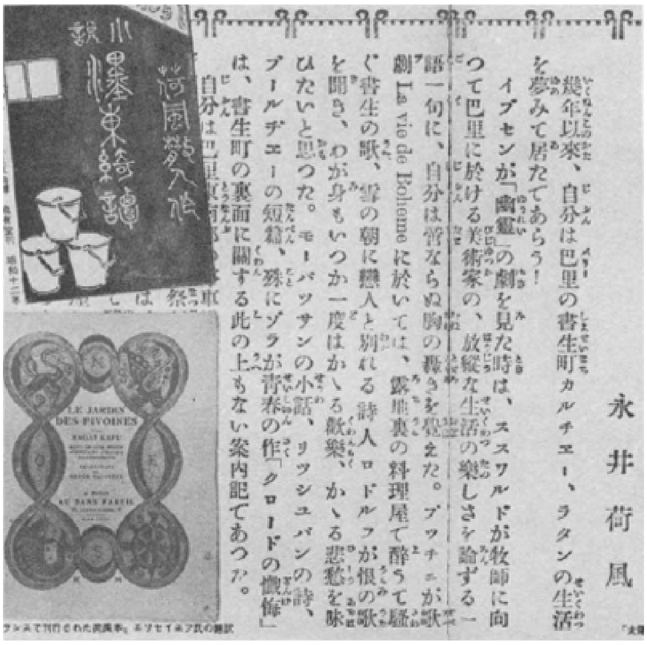
Maar hij had al een tijdlang een nieuwe ambiance ontdekt, die hem deed denken aan het verleden: de danseressen van de Asakusa Opera. Het woord opera, om misverstanden te voorkomen, heeft niets met opera te maken; het gaat hier om een varieté-theater, waar natuurlijk wel gezongen werd, maar niet Tosca. Kafu voelde ‘een plezierige triestheid bij het zien van een voorstelling in Asakusa, daar tussen het ongeletterde publiek.' Hij schreef zelfs een musical voor het gezelschap, 'Een liefdesverhaal in Katsushika' genaamd.

Maar zijn belangstelling gold speciaal de danseressen, die hij dagelijks bezocht in hun grote gemeenschappelijke kleedkamer, waar Kafu, als enige man, toegang had. Hij was hier erg trots op. En er ging geen dag voorbij of Kafu was te vinden tussen de danseressen:

> sommigen waren zo goed als naakt in hun kostuums, anderen, in slordige badjassen, zorgden dat alleen hun geslachtsdelen bedekt bleven. Languit liggend op hun ruggen, de benen gekruist, kris-kras door elkaar, het kon ze niets schelen wie hen zag.[4.]

Maar ook hier kwam een einde aan. In 1943 werd de Opera door de militaire autoriteiten gesloten. Kafu schreef in zijn dagboek: 'Nu gaat het theater dicht. Nergens meer zullen we de sfeer van het verleden kunnen proeven.' Hij was zijn vluchtoord uit de 'fatsoenlijke' wereld weer eens kwijt. En wat nog erger was, in 1945 brandde zijn huis af met al zijn boeken en manuscripten. 'Dit alles hebben we te danken aan de militaristen. Moge hun misdaden voor de eeuwigheid opgetekend worden.'

In de laatste periode van zijn leven werd hij steeds asocialer. Als iemand bij hem aanbelde verscheen hij zelf aan de deur om te vertellen dat hij niet thuis was waarna hij de deur weer dichtsmeet. Zijn enige resterende gezelschap bestond uit strip-tease danseressen in een klein theater in Asakusa, voor wie hij wel eens kluchten schreef, waarin hij zelf af en toe ook optrad. Na de voorstelling trakteerde hij de meisjes op sliertjessoep, iets wat heel vrijgevig was van de zeer bemiddelde Kafu, die bekend stond om zijn pathologische vrekkerigheid.


小說
濹東綺譚
荷風散人作
LE JARDIN DES PIVOINES
AU SANS PAREIL

永井荷風

幾年以來、自分は巴里の書生町カルチエー、ラタンの生活を夢みて居たであらう！イプセンが「幽靈」の劇を見た時は、スヱワルドが牧師に向つて巴里に於ける美術家の、放縦な生活の樂しさを論ずる一語一句に、自分は啻ならぬ胸の轟きを覺えた。プッチニが歌劇 La vie de Boheme に於いては、露地裏の料理屋で醉うて騒ぐ書生の歌、雪の朝に戀人と別れる詩人ロドルフが恨の歌を聞き、わが身もいつか一度はかゝる歡樂、かゝる悲愁を味ひたいと思つた。モーパッサンの小話、リッシュパンの詩、ブールヂエーの短篇、殊にゾラが青春の作「クロードの懺悔」は、書生町の裏面に關する此の上もない案內記であつた。

自分は巴里

Omslagen van boeken en pagina's uit boeken van Kafu

Na de oorlog probeerde hij nog een verhaal te schrijven over de ‘pan-pan meisjes’, hoeren die er speciaal voor Amerikaanse soldaten waren. Hij heeft, na een persoonlijke inspectietocht, zelfs uitvoerige aantekeningen gemaakt over dit verschijnsel. Maar het is er nooit van gekomen. De tijd was te zeer veranderd.

Hij voelde zich op het einde eigenlijk alleen nog maar thuis in het oude kerkhof van de Jokanji tempel, waar de courtisanes uit de Yoshiwara begraven liggen. Voor de oorlog had hij deze plek al enkele malen bezocht, blijkens een dagboekaantekening in 1937:

> Niets heeft mij zoveel plezier gedaan als het weerzien na dertig jaar van de Jokanji ... als iemand een monument wil oprichten na mijn dood, laat hem dan hier een plaatsje uitzoeken, tussen de leunende, brokkelende grafstenen van de courtisanes...

Helaas kon hij dit na zijn dood niet meer beslissen en zijn familie, met wie hij het grootste deel van zijn leven gebrouilleerd was geweest, heeft hem laten begraven in het familiekerkhof tussen de landeigenaren en regeringsambtenaren. Maar in de Jokanji is nog wel een steen met een inscriptie van Kafu, die als volgt luidt:

> Als jonge mensen mij vragen over deze wereld, en over de kunst in de komende wereld, dan veeg ik de mist van mijn bril, maar wat kan ik zien?
> Ik ben een kind van Meiji, een kind van de Meiji periode, die nooit meer terugkomt.

In 1959 stierf Kafu, de chroniqueur van de voorbijgaande seizoenen in zijn stad, in zijn eenzame huurkamer in Ichikawa, een buitenwijk, die hem deed denken aan de Yoshiwara van zijn jeugd. Dit was een jaar nadat voor het eerst in de Japanse geschiedenis prostitutie officieel verboden werd. En maar enkele jaren voordat het Economisch Wonder van Japan gestalte kreeg.

Eindnoten:

1. *This Country Japan* (Kodansha, Tokio 1979)
2. Geciteerd in *Kafu the Scribbler* van Edward Seidensticker (Stanford 1965)
3. *Fukagawa no uta* (‘Lied van Fukagawa’) 1909
4. *Kunsho* (‘De onderscheiding’) 1946

Yoshiyuki Junnosuke
De kamer van een hoertje

Die dag pakte ik mijn stoffige schooluniform uit de kast en voor het eerst in een jaar trok ik het aan. Ik onderhield mezelf als reporter bij een schandaalblad. In de tijd dat ik daar nog part-time werkte, raadde de uitgever ervan me aan te beslissen of ik al dan niet een vaste baan wilde hebben. Zonder een moment te aarzelen besloot ik van school weg te gaan, al liet ik me niet officieel uitschrijven. Ik neem dus aan dat ik op dat moment nog steeds op de leerlingenlijst stond.

Ik voelde me een lomperik in dat oude uniform. In de spiegel kon ik duidelijk zien, dat het me niet erg goed paste. Nu ik de 'maatschappij' ingegaan was om te werken, nu ik volgroeid en volwassen geworden was, leek ik eruit te barsten. Ik strekte mijn rug, trok mijn mond in een krachtige plooi en probeerde er even onschuldig uit te zien als mijn schooluniform. Zó verliet ik het pension.

Ik had een afspraak voor een interview met de vrouw van een minister, van wie men zei dat hij bij een corrupte zaak betrokken was. Ik wilde haar in plaats van haar echtgenoot zien, omdat zij de meest kleurrijke van de twee was. Een resolute vrouw, die op haar manier het geroddel opgepookt had. Het was algemeen bekend, dat ze een weerzin tegen verslaggevers had en ik had alle reden om te betwijfelen of ik verder dan de deur zou komen. Daarom moest ik een strategie ontwerpen. Door alle mogelijke informatie te verzamelen had ik me een beeld van haar gevormd. Ik besloot mijn schooluniform te dragen, omdat het van een vooraanstaande school was. Tevens knoopte ik in mijn oren, dat zij een gedreven liefhebber van de gelaatskunde was.

Door allerlei beslommeringen werd het avond voordat ik voor de massieve, goed-gesloten deur van de minister stond. Ik vond het altijd pijnlijk om onbekenden te ontmoeten, staalde mijn zenuwen en gaf een flinke ruk aan de deurbel. Ergens in het grote huis weerklonk een zwak gerinkel.

Er verscheen een dienstmeisje. Ik gaf haar mijn kaartje en vroeg of ik de vrouw des huizes te zien kon krijgen. Ze verdween. Daarna kwam de vrouw van de minister met mijn kaartje tussen de toppen van haar vingers naar de deur.

'Ik vroeg me af of het mogelijk zou zijn U even te spreken,' zei ik op mijn beste scholierentoontje. De vrouw van de minister nam me van top tot teen op, keek onderzoekend naar de tekens op het embleem van mijn jasje en op mijn knopen en liet me de zitkamer binnen.

'Is het waar mevrouw,' vroeg ik en pakte meteen haar favoriete onderwerp bij de kop, 'dat U lid bent van de School voor Gelaatkunde van Tokio?' Tijdens de oorlog had ik zelf de leer van de gelaatsuitdrukkingen bestudeerd en in die periode was het mijn gewoonte om niet te geloven wat mensen zeiden, maar me te concentreren op hun bewegingen tijdens het gesprek. Wellicht probeerde ik hen te tonen, dat ik niet in woorden geloofde.

Mijn vraag had het juiste effect. Langzaam liep de ministersvrouw warm voor het onderwerp en ze kakelde zo enthousiast door, dat ik er geen woord tussenkreeg. Naarmate ze verder in de geschiedenis van de fysiognomie dook, vormde zich schuim rond haar mondhoeken.

'En dan zou abt Takuan vurig in de ogen van de ander staren...'. Ze verstarde en keek me strak aan, als wilde ze haar opmerking ook daadwerkelijk kracht bijzetten. Daarna nam ze mijn kaartje van tafel en onderwierp het aan een zorgvuldig onderzoek. Aan het kaartje kon je niet zien, dat ik verslaggever was, maar in de linkerhoek was met kleine letters de naam van de krant gedrukt. Het moment daarop werd ze woedend.

ぬけられます
ローズ
カラー作品 赤線玉の井

‘Dus ... U bent een verslaggever! Ik dacht dat U een student was, die op deze manier de fysiognomie bestudeerde. Waarom komt U hier. Ik walg van verslaggevers. Altijd mensen bespioneren om uit te vissen wat ze eten en dat soort dingen. Verdwijn, nu, snel.’

Ze stond op en kwam dreigend op me af. Ik stond ook op en legde me er maar bij neer, dat het interview afgelopen was. Terwijl ik in de gang mijn schoenen aantrok, bleef ze achter me staan.

‘Verdwijn.’

Toen ik de deur opende hoorde ik het klikken van een schakelaar. Ze had het buitenlicht uitgedaan.

‘Zo gaat dat,’ mompelde ik in mezelf en trok een geforceerde glimlach. Ik probeerde het vanuit haar standpunt te bekijken, maar voelde me vernederd.

Ik liep terug naar de stad. In de buurt van het station stopte ik om wat te drinken en spoedig kwam ik weer tot mezelf. Ik verliet de kroeg en ging naar de wijk, waar aan beide zijden van de straten bordelen staan. Daar viel mijn oog op Akiko. Ze stond voor haar huis en wachtte op het moment, dat een man haar opmerkte en bleef staan.

Ik liep direct op haar af, knikte goeiedag en volgde haar het huis in. Toen we in haar kamer tegenover elkaar stonden mompelde ze iets, dat me verraste: ‘Je ziet eruit als een geslagen hond’.

‘Ik?’

‘Ja.’

‘Hoe kan je zoiets nou zeggen.’

‘Zo zie je er altijd uit als je naar mijn kamer komt. Als je weggaat, zie je er wat menselijker uit, maar in de tussentijd ben je niet bepaald zachtzinnig met me. Kom je hier soms alleen als er wat mis is?'

Ik gaf geen antwoord, maar haar woorden zetten me aan het denken. Ik dacht dat er niets meer van mijn vernedering te zien was. Ik wilde er niet uitzien als een gekweld man, die vertroosting zoekt in een wijk vol gekwelde vrouwen. Ik zag mezelf als iemand, die zin had in een lolletje en een beetje tipsie deze wijk inslenterde. Die pose werd nu in stukken geslagen. Opeens kon ik mezelf door haar ogen zien. Een beetje gebogen zag ik mezelf op haar toesluipen, terwijl zij daar voor haar huis stond. Als een geslagen hond zou ik haar kamer binnengaan, daar in een beest veranderen en haar verslinden.

Ik had niet de bedoeling om Akiko geweIddadig te behandelen. Maar ik moest wel denken, dat ze gelijk had. Misschien ging ik wel naar haar toe om de bevestiging te krijgen, dat ik nog leefde. Misschien liet ik mijn opgekropte woede wel op haar los.

Die dag vleide ik me lieflijk tegen Akiko aan. Wat was er afstotend aan twee gewonde dieren, die voor een beetje warmte bij elkaar kropen en elkaars wonden likten? Ik zei niets meer, maar hield een lang en verward gesprek met haar lichaam. En haar lichaam deelde mij van alles mee, dat ik niet gemerkt had, toen ik als een geweldenaar met haar omsprong.

Vanaf die dag voelde ik me aanhoudend eenzaam als ik niet bij haar was. Zonder haar aan mijn zijde leek alles absurd. Ieder stukje van haar lichaam drukte iets uit, sprak tot me. Met het oog van mijn herinnering kon ik de zacht glooiende vallei tussen haar borsten zien, de kleine bolling bij haar sleutelbeen als ze haar nek draaide. Dan zou ik opstaan, op weg naar de straatjes vol bordelen.

Zodra ik de wijk betrad voelde ik een soort verwantschap met alle vrouwen, die in de deurposten van die smakeloos en bont geschilderde huizen stonden. Er was niets slinks aan me, ik had geen schuldgevoelens als ik op weg was naar de kamer van Akiko. En de vrouwen waren vriendelijk tegen me. Het deed hen blijkbaar plezier te weten, dat ik een vast meisje had. Nu en dan schreeuwde één van hen me toe: 'Wat dacht je ervan om mij eens te proberen, voor de verandering?'

Geroezemoes van stemmen achtervolgde me op mijn wandeling door deze straatjes. Op 'n keer hoorde ik een vrouw zeggen: 'Wandel een blokje om en kom dan terug, goed?' De lachte wrang en dacht aan iets dat eerder op die avond gebeurd was. Ik had de opdracht een zeker heerschap te bezoeken. Het dienstmeisje verscheen en bleef in de deur staan alsof ze mij de toegang wilde versperren.

'De meester rust,' luidde haar aankondiging. 'Wilt U alstublieft een blokje omlopen en dan terugkomen?'

Zo'n ervaring zou op het moment, dat ik de wijk betrad, vergeten zijn. Ik zou naar de kamer van Akiko gaan, niet als een geslagen hond, maar als een mens. Ik had een vluchtplaats gevonden en wilde daarvan genieten. In de kamer van Akiko zou ik mijn emotionele evenwicht hervinden. Maar lang duurde dat niet.

Het was Akiko zelf, die mij uit mijn evenwicht bracht.

Toen ik op 'n dag aan kwam lopen, draaide ze zich met een vage glimlach naar me toe en zei: 'Dat spijt me nou... Ik had er niet aan gedacht dat je zou komen.' De dag daarvoor was ik bij haar geweest.

'Is al je tijd bezet.'

'Nee, dat niet.'

Ik kon maar niet bedenken wat haar dwars zat. Ik vroeg het en zij lachte alleen die vage lach. Ik raakte haar aan en besefte toen, dat ze lichamelijk uitgeput was.

Haar lichaam was doods. Normaliter waren haar ogen wazig van plezier; die dag waren ze levenloos als glazen ballen.

‘Als ik geweten had, dat jij zou komen, had ik me niet zo afgemat.’

Ik begreep het.

‘Was Kuroda hier?’

Ze had me verteld, dat een man van middelbare leeftijd met de naam Kuroda haar beste klant geworden was. Akiko aarzelde.

‘Nee, een vreemdeling, een man, die ik nog nooit gezien had.’ ‘Een vreemdeling?’

Om een of andere reden irriteerde dat me. Ik dacht dat ik mezelf beschermde door een vrouw te bezoeken, die voor geld gekocht kon worden; een vrouw, van wie ik me realiseerde, dat ik haar met vele mannen zou moeten delen. Eens had ik pijn gehad uit liefde voor een vrouw en ik was niet bereid me daar nòg eens aan bloot te stellen. Stom genoeg had ik gedacht, dat ik in Akiko's kamer veilig zou zijn. Mijn irritatie kwam voort uit jaloezie.

In mijn studententijd was ik verliefd geweest op een meisje, dat verloofd was. Op 'n avond belde ik bij haar huis en zag een paar bruinleren schoenen in het halletje liggen. Blijkbaar was de eigenaar ervan vlak vóór mij gekomen. De schoenen waren zomaar uitgeschopt en lagen daar op de betonnen vloer, punten in de richting van de leefruimte. Een erg huiselijk tafereeltje.

Ik had de verloofde van het meisje nog nooit gezien, maar instinctief wist ik, dat zijn voeten zonet nog in die bruine schoenen gezeten hadden. De wanordelijke manier waarop de schoenen verspreid lagen, maakte me duidelijk dat hij op intieme voet met de familie leefde. Ik was bitter jaloers op die bruine schoenen.

Maar omdat Akiko een hoertje was overviel me een ander soort jaloezie. Ik schudde haar neerhangende schouders en begon vragen te stellen.

‘Wat voor een man? Een grote? Een zeeman? Zo'n worstelaarstype?’

‘Een heel gewone man.’

‘Hang ik je zo de keel uit?’

Akiko glimlachte alleen maar.

Ik verliet haar kamer. Zoals gewoonlijk waren de smalle straatjes van de wijk overvol. Ik bleef op een hoek staan en liet mijn ogen over het schouwspel dwalen.

Al die lichamen, die zich door de straat bewogen, waren mannen. De lichamen die in de donkere rechthoeken van de geopende deuren wachtten, waren vrouwen. Dat was heel gewoon hier in een hoerenwijk, maar vreemd genoeg vond ik dat denkbeeld benauwend. Als een man verkoos om voor één van die wachtende vrouwen stil te staan, dan zou ze hem naar een geheim kamertje leiden. Haar lichaam onder het zijne ... gewillig zou ze haar benen spreiden.

In de buitenwereld moesten er allerlei gecompliceerde regels in acht genomen worden, voordat twee lichamen, die elkaar voor het eerst ontmoetten, zóver zouden komen. Die complicaties waren het onderwerp van talloze verhalen; mijn eigen jaloezie in het verleden ontstond uit vrij onbeduidende incidenten van dien aard. Maar nu ik op de hoek van een straat stond en dat tafereel voor me bekeek, voelde ik een nieuw soort jaloezie in me opborrelen en aan me knagen. Bezeten was ik van het fantasiebeeld, dat de vreemdeling, die Akiko uitgeput had, dieper en dieper in haar doordrong. De meest verborgen hoekjes van haar vlees werden geschonden. Ik kende mijn eigen lichaam en dacht dat ik het lichaam van Akiko bijna even goed kende. Maar wellicht was een minutieus deeltje van haar mij nog onbekend. Een klein donker deeltje ... ik stelde me voor dat het steeds groter werd. Ik was heftig jaloers op dat donkere, vochtige plekje.

Ik was me ervan bewust, dat ik hierna in de kamer van Akiko vaak beestachtig tekeer ging. Die kamer was niet langer een toevluchtsoord. Soms, als ik haar daar uitgeput zag liggen, boog ik voorover en kuste ik het donkere plekje van haar lijf, dat naar sperma rook. Als ware het dat ik me ervan wilde verzekeren, dat *ik* haar uitgeput had en niet een ander.

De zomer ging voorbij en de herfst liep bijna ten einde. Op de eerste nacht van de Tori-no-ichi markt was ik in de kamer van

Akiko. Plots zei ze tegen me: ‘Ik denk dat ik er liever mee stop.’

‘Waarmee?’

‘Dit beroep.’

‘Maar wat wil je dan gaan doen?’

‘Werken op een kantoor. Mijnheer Kuroda heeft gezegd, dat hij dat kan regelen.’

‘Je bedoelt, dat je de maitresse van Kuroda gaat worden.’

‘Ja, zo kun je het wel noemen. Hij wil, dat ik ermee uitscheid.’ Ik begon een ander soort vraag te stellen.

‘Vermoeit deze Kuroda je?’

‘Mijnheer Kuroda is een vriendelijke, joviale man. Hij is bedachtzaam en probeert me altijd te helpen.’

Akiko had eindexamen gedaan aan de middelbare school van een grote stad, van Kansai. Ze kon Engels typen en schreef een prachtig schoonschrift. Maar ik betwijfelde of ze gewoon kantoorwerk zou kunnen doen, al wist ik niet precies, waarom ik zo twijfelde. Daarop zei Akiko: ‘Laten we naar de Tori-no-ichi markt gaan. Ik wil een gelukshart kopen.’

‘Maar dat doe je om volgend jaar meer klanten bij elkaar te harken, of niet soms? Is 't niet een beetje gek om er een te kopen nu je net van plan bent om weg te gaan?’

‘Nou ja, je weet nooit. Ze zeggen, dat je ieder jaar een grotere moet hebben.’

In gedachten zag ik een levensgrote bamboe-hark, versierd met gelukshangers: een schatkist, een geschilderd masker van een vrolijke dikke vrouw en dat soort dingen. Even huiverde ik bij de gedachte, dat ik me met Akiko aan mijn zijde een weg door de menigte baande. Met over mijn schouders een grote, opzichtige hark. Maar hoe groot was de hark eigenlijk, die Akiko vorig jaar gekocht had? Ze moest die ergens hebben. Ik keek haar kamer rond.

‘Waar is de hark van afgelopen jaar?’

‘Daar...’

Ze wees naar de deurpost achter me. Een onversierd harkje, niet groter dan een handpalm, geklemd tussen het handvat van de deur.

‘Dat is wel een heel erg kleine. Hoe lang ben je al in deze wijk?’

‘Drie jaar. Afgelopen jaar heb ik voor het eerst een hark gekocht.’

Akiko en ik gingen het huis uit. Aan het uiteinde van de hoerenwijk stond een jonge herrieschopper op sandalen met een vrouw te praten. Haar kleren leken zich naar de rondingen van haar lichaam gevormd te hebben. Alles aan haar - de ontblote schouders, zelfs de vorm van haar enkels boven de zwarte, hooghakkige schoenen - vroeg aandacht voor haar sexuele functie. De gedachte kwam bij me op, dat de vrijer van zo'n vrouw zich in een reusachtige penis zou moeten veranderen. Zonder twijfel zou de lichamelijke aftakeling van zo'n vrouw langzaam gaan. Misschien maakte alleen al het feit, dat ze hier in de wijk verbleef, het haar mogelijk aanhoudend iets fris, jeugdigs en sensueels uit te stralen.

Ik keek naar Akiko naast me. Het was nu een jaar geleden, dat ik haar voor het eerst ontmoet had. Voor mij was ze prachtig en ik dacht, dat ze er in een jaar niet op achteruit gegaan was. Toch was ik niet in staat om me een nuchter oordeel te vormen over een mogelijke verandering in Akiko. Ik keek nog een keer van opzij naar haar. Het leek alsof haar huid gevoelig was voor het stof, dat in de wijk hing. Misschien zat er al een laag stof onder die huid. Ook haar hart leek kwetsbaar. Ik herinnerde me, dat haar borsten een klein beetje slapper waren.

Het woelige marktgebeuren lag vlak voor ons. Ik hield even stil en zei: ‘Je kan dit jaar geen hark kopen. Je zou Kuroda serieuzer moeten nemen.’

‘Ik neem hem serieus,’ antwoordde ze, draaide zich om en wachtte op me. ‘Maar ik voel me er toch ongemakkelijk onder.’ Akiko verdween uit de wijk.

Ze stuurde me een telefoonnummer van het kantoor, maar om een of andere reden wilde ik haar niet opbellen. Ik pijnigde mijn hersens af om me haar in een kantoorbaan voor te stellen, waar iedere minuut productief gemaakt moest worden. Akiko's manier van doen leek fatsoenlijk genoeg, behalve dan wanneer ze in bed lag; als je zo naar haar keek, zou je denken dat ze een heel gewoon meisje was. Op kantoor zou een kleine beweging iets van haar vreemdheid kunnen verraden. Als ik haar op zou bellen - en zij me te woord stond -, zouden de mensen rond haar dan niet met elkaar beginnen te fluisteren en elkaar steelse blikken toewerpen? Dat zou voor ons beiden pijnlijk zijn.

Ik belde Akiko dus niet, maar bleef wèl de wijk bezoeken, die zij verlaten had. Ik bezocht de ene na de andere kamer van de vrouwen, die ik langzamerhand van gezicht had leren kennen. Nooit ging ik vaker dan één of twee keer naar dezelfde kamer. En toch waren alle vrouwen vriendelijk tegen me. Destijds kon ik het nauwelijks begrijpen.

Zo nu en dan had ik de verontrustende ervaring één van die hoertjes buiten de wijk te zien. Ik herinner me een uitzonderlijk mooie vrouw, die gewoonlijk zelfovertuigd in de met rood-blauw neon verlichte straat stond; haar borsten vooruit en met een verachtelijke blik naar de mannen, die voorbij kwamen. Ik zag haar op een zomerse dag, terwijl ik een weggetje in de richting van het station afliep. Het zonlicht reflecteerde in het plaveisel en stof glinsterde in de lucht. Voorovergebogen en lusteloos sjokte ze het weggetje op. Ze droeg een baby op haar rug, onzorgvuldig vastgehouden door een zwart katoenen doek, die kruiselings over haar Westerse jurk liep. Toen we elkaar passeerden, zag ik dat er zweet pareltjes op haar voorhoofd stonden. Ik meende dat ik haar kon horen hijgen. De vrouw keek naar me op. Haar ogen gelig en dof, met grote kringen eronder. Zó zag ze er moe uit. Eventjes kruisten die lusteloze ogen de mijne, maar zonder een teken van herkenning.

Op een dag belde Akiko mij op kantoor en zei, dat ze me graag zondag rond het middaguur zou ontmoeten. Omdat ik haar stem voor het eerst in een half jaar hoorde, had ik zo'n voorgevoel dat haar loopbaan als kantoorklerk spoedig zou aflopen; Akiko leek zich al van de kantoorsfeer los te maken, begon die duffe kamer al te ontvluchten.

Toch dacht ik niet, dat ze me alleen maar zou willen zien om mijn mening te vragen over het opgeven van haar baan.

We ontmoetten elkaar die zondag en lunchten samen ergens in een klein restaurant in de stad. Daarna stelde ik voor om naar een hotel te gaan. Akiko aarzelde en knikte toen instemmend. ‘Hoe is Kuroda,’ vroeg ik tijdens onze wandeling. ‘Ik ben hem tot nu toe nog nooit ontrouw geweest,’ fluisterde ze en ging wat dichter tegen me aan lopen. ‘Niet sinds ik uit de wijk ben.’ Het zag ernaar uit, dat ze spijt van onze ontmoeting had. Maar eenmaal in de hotelkamer kon ik de vurigheid van haar lichaam nauwelijks in toom houden.

Op het midden van de dag was het hotel bijna leeg. Alleen het geluid van een werkster, die in de gang buiten onze kamer stof wegveegde en het kraken van ons ruw-houten bed. Zelfs toen ik stil was gaan liggen kraakte het nog.

Uiteindelijk lag ook Akiko uitgeput naast me. Ze leek verlegen, toen ze zag dat ik naar haar keek.

‘Ga je door met je werk op kantoor?’ vroeg ik haar voor het eerst. Akiko glimlachte en zei niets. Dat overtuigde me ervan, dat ze spoedig naar de oude wijk zou terugkeren; naar de wijk, waarin ik nog altijd ronddoolde.

Ongeveer een halve maand daarna zag ik Akiko in de deurpost van een van de huizen staan; van 'n ander huis dan voorheen. Net als vroeger knikte ik en volgde haar naar binnen.

‘Wanneer ben je teruggekomen?’ vroeg ik eenmaal binnen in de kamer.

‘Gisteren.’ Akiko legde haar armen om me heen en lachte stilletjes. ‘Als ik jou gisteren ontmoet zou hebben...’ Ze stamelde even en zocht naar de juiste uitdrukking.

‘Ik zou je levend opgevroten hebben.’ Dus was haar honger vandaag niet zo reusachtig en bovendien: gisteren was er een man geweest, die ze levend verslonden had. Waarschijnlijk zo maar een voorbijganger. Maar ik voelde geen greintje jaloezie bij de gedachte aan haar in de armen van die naamloze vreemdeling.

Ik keek in Akiko's ogen. Op dat moment kreeg ik de indruk, dat wij tweeën - Akiko, een vrouw gevormd door het leven in deze wijk en na een eenmalige ontsnapping weer hierheen getrokken en ikzelf, een man die zelfs ná haar vertrek niet in staat was dit op te geven - als medeplichtigen een blik van verstandhouding uitwisselden.

In het jaar dat daarop volgde zwierf ik als een door en door losbandige hedonist door de wijk. Ik kon mijn ogen sluiten en me een gedetailleerde kaart van de wijk voorstellen. Niets ontbrak daarop, geen enkel steegje, geen enkele vuilnisbak langs de straat. Ik was 25 jaar en hield ervan de libertijn te spelen. Ik voelde daar zelfs een vorm van bezetenheid in, met iets wrangs en tevens iets spontaans.

Zo nu en dan ging ik naar de kamer van Akiko. Haar lichaam was nu veel te vertrouwd om nog te kunnen prikkelen; en toch - precies dáárom - kreeg ik zelfs wanneer ik zo dronken was, dat ik bij de andere meisjes niets klaarspeelde, in de kamer van Akiko mijn viriliteit terug. En opnieuw werd haar kamer mijn toevluchtsoord. Akiko was altijd even vriendelijk en inschikkelijk. Als mijn geld opraakte, kon ik toch de nacht bij haar doorbrengen. Ik liet dan mijn regenjas of horloge als borg achter. Het kwam zelfs 'n keer voor, dat al mijn handzame persoonlijke bezittingen tenslotte daar lagen. En de volgende dag stopte ze me dan geld voor het ontbijt in de hand. Akiko bleef maar vriendelijk tegen me. Maar op 'n dag bespeurde ik, dat haar belangstelling voor mij bekoeld was. Ze vertelde me dat ze verliefd was.

‘Oh.’

‘Hij is jong. Jonger dan jij.’

‘Hoe moet dat dan met Kuroda?’

‘Mijnheer Kuroda is een aardige, sympathieke man, die altijd probeert te helpen. Hij probeert me weer uit de wijk te krijgen. Het was een mislukking als kantoormeisje, daarom heeft hij nu een baantje in een bar voor me gevonden. En hij heeft ook nog een flat voor me gehuurd.’

‘Dus het enige wat je moet doen is verdwijnen.’

‘Precies. Je komt me in de bar opzoeken, hè? Ik bel je vandaar wel op.’

Het was precies een jaar geleden sinds Akiko naar de wijk teruggekeerd was en nu ging ze weer weg.

Ze belde me op om het adres van de bar door te geven. Tot mijn verbazing lag deze precies achter een luxe winkelstraat midden in de stad.

Ik bracht een bezoek aan de bar en zag Akiko in een hoekje zitten. Het was onmiskenbaar dat ze zich verveelde. Ze had me nog niet gezien, of ze haastte zich met een uitdrukking van opluchting naar me toe. Ik ging aan de bar zitten en begon met regelmatige slokjes te drinken. Akiko zat naast me. We zeiden niets tot elkaar, al zaten de andere klanten en hun gastvrouwen op de gebruikelijk-levendige en onschuldige manier grapjes te maken en te flirten. Het kwam me voor, dat de gesprekken van Akiko met haar klanten in de wijk een enigszins andere toon hadden gehad. Ongetwijfeld had ze sinds haar komst naar de bar alleen naast haar klanten gezeten en gelachen met die vage lach.

Tenslotte vroeg ik haar hoe het liep.

‘Het is hier niet zo gemakkelijk.’

Ik zweeg.

‘Mijnheer Kuroda wordt gek en zegt, dat ik altijd klaag. Hij weet een school voor modellen en blijft maar zeggen, dat ik het eens moet proberen.’

Op het moment dat ik dàt hoorde huiverde ik even: ik zag Akiko precies, zoals ze eigenlijk was. Als Kuroda dat een paar jaar geleden had geopperd, vóórdat ze naar de wijk gekomen was, dan zou het niet zo ongepast zijn geweest; maar nu was het ronduit wreed. Zou ze zich ervan bewust zijn? Waarschijnlijk niet. Deze gedachte gaf me een somber, ellendig gevoel, een gevoel van diepe teleurstelling. Ik had de indruk, dat het vuil van de wijk door de huid van Akiko heen begon te schijnen. Zij leek als enige in de bar door een vreemde schaduw bedekt. Maar besefte Kuroda zelf wel de wreedheid van zijn woorden? Wat voelde hij eigenlijk voor Akiko, nu hij één keer geprobeerd had haar te redden, daarin niet geslaagd was en zijn poging nu opnieuw leek te mislukken? Zou hij zo blindelings verliefd op haar kunnen zijn?

Toen ik de bar voor de tweede keer bezocht was Akiko al verdwenen. Ik vroeg niet naar het adres van haar flat; zij belde me niet op. Ze was zonder een spoor verdwenen.

Zoals gewoonlijk bleef ik door de hoerenwijk zwerven, die Akiko nu voor de tweede keer verlaten had.

Er waren drie jaar voorbijgegaan sinds mijn eerste bezoek aan de kamer van Akiko. Iedere keer waren er nieuwe gezichten onder de vrouwen voor de huizen en steeds minder van die vrouwen kende ik al lange tijd. En ook in mij vond er een verandering plaats. Vroeger sloop ik als een geslagen hond naar binnen en nestelde ik me tegen een droevige, aardige hoer, zodat we elkaars wonden konden likken. Voor mijn gevoel was er geen verschil tussen mezelf en de wijk. Later stapte ik met de pose van een vrijgevochten persoon door de wijk. Mijn zenuwen tot op iedere vezel gespannen om die houding vol te houden, keek ik de vrouwen recht en met zoveel passie als ik op kon brengen in het gezicht.

En nu had mijn houding zich opnieuw veranderd. Mijn ellendig gevoel en teleurstelling over Akiko in de bar had mijn beeld van de wijk weer somber gemaakt. Maar dat ellendig gevoel was anders dan dat waarin ik mij tevoren verscholen had. Ik stond op een veilig, iets hoger gelegen niveau en keek op dat alles neer. Niet langer voelde ik me thuis in de hoerenwijk. De neonverlichte straten begonnen voor mijn ogen te vervlakken.

De verandering in mijn gevoelens tegenover Akiko was uitgegroeid tot een andere houding tegenover de wijk. Nooit had ik geloofd, dat mijn gevoelens voor welke vrouw ook altijd dezelfde en van gelijke intensiteit zouden blijven. Wellicht dus had gewoon het glijden van de tijd die verandering teweeg gebracht. Aan de andere kant kan dit ook uitvloeisel zijn geweest van een verandering in mijn leven. Het bedrijf waar ik werkte maakte het zeer goed. Als één van de stafleden werd ik door de mensen, waar ik mee te maken had, met respect bejegend en dus kwamen vernederingen minder vaak voor. Ik kon dit niet alleen maar mijn goede gesternte noemen. En wellicht had dit ook iets te maken met een verandering in mijn houding tegenover de wijk.

Uit gewoonte bleef ik de hoerenwijk, die voor mij tot een waas verdween, bezoeken. In de vluchtige hoop, dat ik onder de vele vrouwen, die daar stonden te wachten, wellicht één kon treffen, die me het onverwachte genot kon bezorgen.

Maar de vrouwen werden koel tegenover me. Niet dat ze zich realiseerden dat ik veranderd was. Zelfs een vrouw, die ik tevoren nog nooit ontmoet had, behandelde me met de typischkille wreveligheid van een hoer. De bitterheid van de wijk overviel mij vaak.

Ik dacht, dat ik minder van die onplezierige ontmoetingen zou beleven, als ik hartstochtelijker naar een lichaam voor het genot zocht. Maar die hoop was net zo ijdel.

Ik zou een vrouw naar haar kamer volgen. Mijn lusten namen dan al af. Ik zou aan Akiko denken en me herinneren, dat ik mijn verlangens behield als zij hier was. Dan verdween mijn kracht volledig.

Op 'n nacht wandelde ik aangeschoten door de wijk. Ik benaderde een vrouw en volgde haar naar binnen. Toen ik op de drempel van haar kamer stond herinnerde ik me, dat ik haar tevoren al eens bezocht had. Ik was tot niets in staat geweest. Aarzelend mompelde ik: ‘Misschien is het vannacht toch niet zo geschikt.’

De vrouw hoorde me en tuurde naar mijn gezicht. Ook zij herinnerde het zich. Opeeens bleef er niets van haar volgzame, vriendelijke gedrag over en ze krijste het uit: ‘Waarom kom je dan hier? Ga naar huis.’

Ze duwde me achteruit, de gang door, de bovenste tree van de trap op en gaf me daar een zet zo hard ze kon. Half struikelend stommelde ik de trap af. Op het moment, dat ik worstelde om in mijn schoenen te komen en te verdwijnen, werd me nog een hand zout achterna gegooid. Heel mijn hoofd en schouders waren met witte kristallen bestrooid. Toen ik het huis van Akiko voorbijliep, schreeuwde de enige vrouw die ik daar nog kende me toe: ‘Akiko is terug.’

‘Waar.’

Ze noemde een huis van dezelfde eigenaar. ‘Akiko is daar madame.’ Dus Akiko runde het huis...

Ik liep richting het andere huis en herhaalde steeds in mezelf ‘Akiko is daar madame’. Ik sloeg een nauwe straat in en liep om naar de achterdeur. Door een tralievenster kon ik Akiko binnen zien, gebogen over een telraam. Ze droeg een bril met rood montuur. Ik klopte op de ruit, Akiko draaide zich om en zag me. Ze lachte, nam haar bril af en liet me door de achterdeur naar binnen.

‘Daar ben ik weer,’ zei ze en lachte nog steeds.

‘Wat gebeurde er met je minnaar,’ vroeg ik en dacht aan de jonge man.

‘Dat is voorbij. Hij bezorgde me een afschuwelijke tijd. Ik ben ook zo jong niet meer, ik kan niet altijd langs de straat blijven staan.’

Akiko keek de kamer rond, die blijkbaar haar kantoor was. Ik wist niet wat ik moest zeggen.

Ze verbrak de stilte. ‘Nu vertelt hij me, dat ik moet proberen om een sigarenwinkel te openen.’

‘Wie vertelt je dat?’

‘Mijnheer Kuroda.’

‘Oh. Weet Kuroda van je jonge vriend?’

‘Het lekte op een of andere manier uit.’

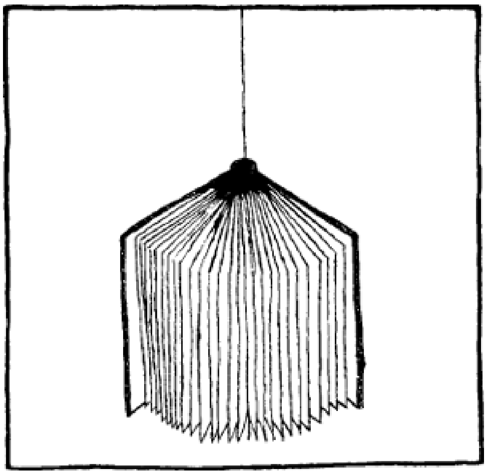
‘Je zou hem zover moeten zien te krijgen, dat hij een winkel voor je opzet.’

‘Misschien ja. Als ik hier eens uitkom, moet ik me laten verzorgen. Er is iets met mijn baarmoeder.’

‘Je moet goed voor jezelf zorgen.’

Ik verliet Akiko en wandelde door de hoerenwijk naar de straten erachter. Ik dacht aan Kuroda. Hij veranderde nooit. En ik? De wijk had me niet langer nodig en ik had de wijk niet langer nodig. Ik walgde van mezelf en spoedde me weg.

Vertaling uit het Engels
door Joeri Lamprei



Ian Buruma
Nosaka Akiyuki

De bekendheid van een schrijver buiten de grenzen van zijn land hangt in grote mate af van de bekwaamheid van zijn vertaler. Dit geldt vooral voor schrijvers in tamelijk ontoegankelijke, of althans onbekende talen, zoals bijvoorbeeld Nederlands of Japans. Het kan goed uitpakken; dat een man als Abe Kobo, bijvoorbeeld, zich een wereldnaam heeft verworven, ligt niet in de laatste plaats aan de uitstekende vertalingen van zijn werk Ook de mijns inziens overschatte Mishima Yukio heeft geluk gehad dat uitnemende stilisten als Edward Seidensticker en Donald Keene beschikbaar waren om zijn soms pretentieuze proza in het Engels om te zetten.

De schrijver Nosaka Akiyuki heeft minder geluk gehad. Uit zijn omvangrijke oeuvre zijn, voor zover ik kan nagaan, maar twee verhalen in het Engels vertaald. Een, *Amerika Hijiki* (‘Amerikaans Zeewier’), is een kort verhaal, opgenomen in de anthologie van moderne literatuur samengesteld door Howard Hibbett; en de andere is Nosaka's bekendste roman, *Erogotoshitachi* (‘De Pornografen’).

Op de Engelse vertaling van ‘Amerikaans Zeewier’ is niets aan te merken. Maar de vertaling van ‘De Pornografen’ volbracht door de ex-Jezuït Michael Gallagher doet het werk geen recht.

Ik moet om eerlijk te zijn hier wel aan toevoegen dat het niet gemakkelijk is - veel moeilijker dan de romans van Mishima bijvoorbeeld - om Nosaka's werk in een andere taal te benaderen. Een van de grootste hindernissen is dat veel verhalen, de twee bovengenoemde inbegrepen, geschreven zijn in een plat Kansai dialect (de streek in de omtrek van Osaka en Kioto). Dit is even moeilijk weer te geven als, om maar iets te noemen, het Berlijns in *Berlin Alexanderplatz.*

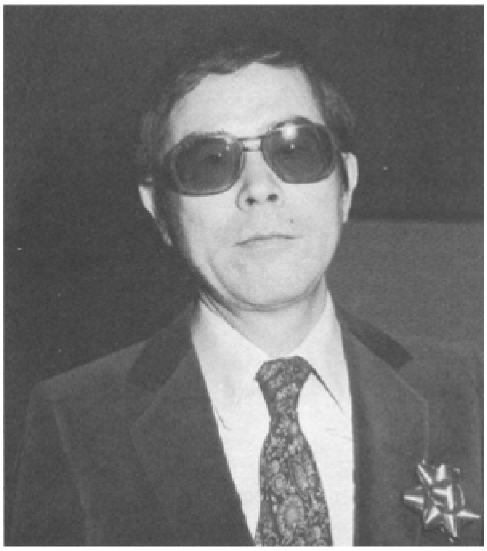
Nosaka hoort tot de zogenaamde ‘brandruïnes generatie’, de generatie die vlak na de oorlog opgroeide tussen de puinhopen van de platgebombardeerde steden; de generatie die nog in de ban is van een soort collectief geheugen bestaande uit schrijnende armoede, jazz muziek, overvoede G.I.'s en hele families die in één klap omkwamen in de brandbommenregen.

In januari van dit jaar sprak ik met Nosaka, gezeten in rococo fauteuils onder kristallen kroonluchters in zijn riante huis in Tokio. ‘Het is erg moeilijk,’ vertelde hij, ‘om honger te beschrijven aan mensen die het zelf niet hebben meegemaakt. Het is voor mijn jongere lezers een beetje alsof zij zich moeten voorstellen hoe het voelt om te neuken door er boeken over te lezen.’

Twee bekende verhalen, die een directe betrekking hebben op deze naoorlogse ervaring zijn het genoemde *Amerika Hijiki* en *Hotaru no hakka* (‘Graf van de vuurvlieg’). Beide zijn sterk autobiografisch, en geschreven in de eerste persoon in het Kansai dialect.

De hoofdpersoon in *Amerika Hijiki* (de titel slaat op de pakken rode thee die uit Amerikaanse vliegtuigen werden gedropt is net als Nosaka opgegroeid tussen de afgebrande ruïnes van Kobe. Vele jaren later krijgt hij bezoek van een oud Amerikaans echtpaar, dat zijn vrouw op vakantie heeft ontmoet. Het blijkt dat de man, een zekere Higgins, plezierige herinneringen heeft aan Japan, waar hij als G.I. zulke prettige jaren heeft doorgebracht vlak na de oorlog.

De Japanner, die als jongetje zijn rijst en kauwgom verdiende door meisjes te viersieren voor de Amerikaanse soldaten, weet zich met zijn houding geen raad. Hij kan niets anders verzinnen dan voor zijn bejaarde gast maar gelijksoortige diensten te verrichten. In een schitterend beschreven scène neemt hij zijn gast mee naar een live porno show, waar ‘de man met de grootste penis in Japan’ weleens even wat zal laten zien. Hij faalt jammerlijk; en de gastheer wordt overmand door zijn naoorlogse herinneringen.



Nosaka

'Als de man dezelfde ervaringen tijdens de bezetting heeft gehad als ik ... als hij herinneringen heeft aan "Give me chewinggum", als hij ook schrok van de grote Amerikaanse lijven, dan is het geen wonder dat hij zo faalde.' De hieropvolgende passage maakt perfect duidelijk wat Nosaka's generatiegenoten beheerst: 'In zijn hoofd begonnen de jeeps te rollen, en er klonken echo's van "come on everybody"; en hij herinnerde zich als de dag van gisteren, dat hopeloze gevoel toen er geen vloot en geen kamikazevliegers meer waren; hij herinnerde zich weer de mistroostigheid van de helle lucht boven de zwartgeblakerde ruïnes; en op dat moment kon hij hem niet meer omhoog krijgen. Higgins, die zou dat nooit kunnen begrijpen. En ook geen Japanner die niet van onze leeftijd is. Die lui die naar Amerika gaan en met alleen Amerikanen om zich heen, niet helemaal gek worden; de lui die zich kunnen ontspannen binnen het gezichtsveld van een Amerikaan, die zich niet schamen om Engels te spreken, die Amerikanen belachelijk maken of prijzen, dat soort lui zullen mijn, ons Amerika nooit kunnen begrijpen.'

'Kijk eens,' zegt Nosaka nu, 'wij werden tijdens de oorlog opgevoed met het idee dat buitenlanders slappelingen waren. Onze judoleraar deed altijd voor hoe buitenlanders meteen door de knieën gaan tegenover steviger gebouwde Japanners. Toen we die eerste Amerikanen in werkelijkheid zagen, schrokken we ons dood. Ze waren allemaal een kop groter!'

'Graf van een vuurvlieg' gaat over een klein jongetje, dat met zijn nog kleinere zusje door de ruïnes van Kobe rondzwerft. Net als het Nosaka's eigen zuster verging, gaat het ook in dit verhaal: het meisje sterft van de honger.

Nosaka kreeg voor dit korte verhaal de Naoki Prijs voor populaire literatuur. Bij zijn acceptatie zei hij: ‘Ik hoor tot de generatie van gebombardeerde steden en zwarte markten. Ik heb bijna mijn hele familie verloren; eerst tijdens de bombardementen en later in de naoorlogse chaos. Ik ben als enige overgebleven. Ik had nooit tijd om achter me te kijken. Ik moest altijd blijven rennen. Dit klinkt u misschien wat sentimenteel in de oren, maar ik wil nu beginnen achter me te kijken.’

De Naoki Prijs is alleen voor zogenaamde populaire literatuur. ‘Pure’ literatuur wordt bekroond met de Akutagawa Prijs. De distinctie tussen de twee genres wordt door Japanse critici hoogst serieus genomen, maar is voor niet-ingewijden nogal duister. ‘Het is inderdaad hoog tijd dat wij van die onzinnige categorieën afstappen. Het komt er in feite op neer dat een schrijver van pure literatuur niet mag lachen op de achterflapfoto. Hij moet veel moeilijke dingen over zichzelf schrijven, over zijn diepste zieleroerselen. Als je, zoals ik doe, schrijft over neuken en dergelijke populaire zaken, ben je meteen niet meer “puur”.’

Populair of puur hangt ook sterk af van de soort tijdschriften waar men in publiceert. Nosaka publiceert overal in; hij is dus soms puur en soms populair. ‘Maar ik zal je wel vertellen: als ik uit drinken ga met “pure” schrijvers als Oe of Abe Kobo, dan zit ik in de hoek, terwijl de heren in gemakkelijke stoelen het hoge woord voeren.’

Nosaka's verhalen zijn niet altijd even gemakkelijk voor jonge Japanse lezers. Dit is meer een kwestie van stijl dan inhoud. Hij gebruikt graag lange, ingewikkelde zinnen vol klassieke woordspelingen en zinswendingen. Hij voelt zich sterk verwant met de *gessakusha*, schrijvers van romantische, vaak erotische verhalen in het begin van de 19de eeuw. ‘Na de oorlog, toen ik op de universiteit zat, werd er alleen maar gepraat over Tsjechow en Gide en dergelijke Europese grootheden. Ik had daar niet zoveel boodschap aan, en vluchtte naar de schrijvers uit de Japanse Edo Periode (1600-1867). Ik geloof stellig dat we de Edo cultuur meer moeten waarderen dan nu het geval is. Het is de enige waardevolle traditie die we hebben. Als literaire bron is de periode van verwestering erna veel minder belangrijk voor mij.

Maar het probleem is dat er in het moderne onderwijs geen aandacht meer wordt besteed aan de klassieke literatuur. En bovendien is het karakterschrift zo vereenvoudigd, dat jonge mensen een boek ouder dan twintig jaar nauwelijks meer kunnen lezen.’

Sex is een onderwerp dat Nosaka, net als zijn 19de eeuwse voorgangers, sterk bezighoudt. Niet alleen is hij sinds 1973 verwikkeld in een rechtszaak over een pornografische roman (geschreven door Nagai Kafu), die hij als gastredakteur plaatste in een humoristisch blad, maar zijn belangrijkste roman is praktisch geheel aan het onderwerp gewijd: *Erogotoshitachi*, letterlijk ‘De Pornografen’. Het verhaal gaat over een groep kleurrijke sjacheraars in pornografische artikelen. Aanvankelijk gaat het alleen om het geld, maar de hoofdpersoon, Subuyan genaamd, gelooft al snel dat hij met zijn zaken de mensheid een grote dienst bewijst. ‘Ik ben de enige die de mensen echt kan helpen. Zie je dat dan niet, O'Haru, we hoeven ons nergens voor te schamen.’

De pornografische diensten aan de mensheid nemen steeds vreemdere vormen aan. Alles wordt verkocht vanaf zelfgemaakte films tot grote orgieën met 100 procent bonafide maagden. Tenslotte besluit Subuyan dat alleen een pop nog zijn steeds impotentere fantasieën kan bevredigen. ‘De Pornografen’ is Nosaka's meest geslaagde boek; aan de ene kant een briljante satire op het niets ontziende commercialisme van Japan; en aan de andere een absurde demonstratie van de uiteindelijke steriliteit van een op hol geslagen erotomanie.

Hoewel de roman zich in Osaka tijdens de jaren zestig afspeelt, is de invloed van de oorlog overal te merken, vooral in de desintegratie van het traditionele familieleven. Zoals in bijna al Nosaka's verhalen zoeken de mannelijke hoofdpersonen allemaal naar hun verloren moeder. Een van hen beschrijft hoe de manipulaties in een massage-instituut hem aan zijn moeder doen denken, toen hij nog een baby was. Een ander, Kakiya, letterlijk 'schrijver' genaamd, schrijft pornografie uit eerbied voor zijn overleden moeder, die frigide was. 'Je moet het zo zien; wat ik probeer te doen, is een beeld te geven, precies zoals het is, van de soort passie die mijn moeder niet mee heeft kunnen maken,' zo redeneert hij. Op deze manier kunnen we Nosaka's eigen sexuele obsessie misschien beter begrijpen; sex is een manier om zich los te maken van een verleden, beheerst door de dood.

Ondanks zijn grote literaire produktie, is Nosaka in Japan minstens even bekend, zo niet bekender, als T.V. persoonlijkheid en politicus in spe. Op televisie treedt hij op als zanger, acteur en politieke commentator; en er gaat geen week voorbij of hij is wel in de een of andere reclame voor regenjassen of sigaretten te zien. Met zijn ongeschoren gezicht en zijn zonnebril heeft hij een soort clowneske persoonlijkheid ontwikkeld, die weinig met zijn schrijversschap te maken heeft.

Hier zit een risico, maar ook een zekere berekening in. 'De beste manier om de diktatuur van het moderne Japan te begrijpen is er midden in te springen. De dagen dat schrijvers in kleine zolderkamers armoe lijden om meesterwerken uit te broeden zijn echt voorbij. Dat is een pose die men in de “pure” literatuur nog weleens tegenkomt. Maar het zou eerlijker zijn om toe te geven dat geld en roem tot de aardiger kanten van het schrijverschap horen.'

Nosaka begon zijn carrière als schrijver van liedjesteksten en zijn eerste ambitie was om zanger te worden. En als zodanig treedt hij nog geregeld op, meestal gekleed in zijden witte pakken. Vervolgens maakte hij naam als scenarioschrijver van televisiestukken. 'Maar ik wilde weleens wat maken dat langer in de wereld bleef dan een klein uurtje.'

Hij heeft zich ook veelvuldig bezig gehouden met politiek, meestal als voorvechter van nogal modieuze liberale (in de angel-saksische zin des woords) zaken, zoals ecologie, anti-militarisme etc. De opbouw van de Japanse defensie is wat hem op dit moment het meest bezighoudt, want hij gelooft dat 'zodra het leger hier te sterk wordt, de militaristen niet meer te houden zijn.'

Maar hij probeert wel zijn politieke activiteiten en zijn schrijven apart te houden. 'Ik probeer natuurlijk wel zoveel mogelijk invloed te hebben op de maatschappij, om daardoor dingen te veranderen. Maar mijn romans zijn nooit bewust politiek. Er zijn alleen goede en slechte romans, geen linkse of rechtse.'

Hij ziet als een van de grote hindernissen voor maatschappelijke verandering in Japan 'het gebrek aan logische kritiek. Zo werkt Japan niet. Alles gaat hier om menselijke verhoudingen en wederzijdse verplichtingen. Sommige mensen, met wiens politiek ik het oneens ben, hebben mij in mijn carrière geholpen en dus kan ik hen niet openlijk aanvallen. Japanners hebben natuurlijk weleens ruzie, maar altijd op een zeer emotionele manier. Dit maakt logische kritiek onmogelijk en dus is het erg moeilijk echte veranderingen tot stand te brengen.'

Als ideeën zo weinig invloed hebben, waarom schrijft hij dan eigenlijk? 'Vanwege de roem en het geld, natuurlijk. Maar ook uit nieuwsgierigheid. Jij bent hier gekomen uit nieuwsgierigheid. En ik ben nieuwsgierig naar wat jij van mij wil. Daar gaat het toch allemaal om: nieuwsgierigheid.'

Nosaka Akiyuki, vertaald werk:

The Pornographers 1968; vert. Michael Gallagher (Secker and Warburg, Londen).

American Hijiki; vert. Jay Rubin, In: ‘Contemporary Japanese Literature’ (Knopf, 1977).

Nosaka Akiyuki
Uit: een donkere hoek
Hoofdstuk 1

Ik zat te drinken in de bar van een hotelletje aan de voet van de Rokkoberg. Het was er al vóór de oorlog. Toen was het, naar men zegt een club van Amerikanen die in Kobe woonden. Wanneer wij er langs liepen op de heen- en terugweg van de Rokkoberg, gluurden wij het met klimop overdekte gebouw met zijn kleine raampjes binnen en tuurden wij over het prachtige grasveld in de tuin als gold het een spionnennest.

Vlak voordat de laatste oorlog uitbrak, werd deze club gesloten. In 1944 kwam ik bij toeval langs dit gebouw. De wilde toen bij een student langs gaan om bescherm-spullen voor Kendoo (schermen met de lange stok) over te nemen. Het was lang geleden, sinds ik de laatste keer voorbij dit gebouw was gekomen. Het stond leeg en was verlaten. Op een afgerukt uithangbord stond in afgesleten westerse letters ‘Garden’ te lezen.

Na de oorlog was dit gebouw in gebruik als kazerne voor vrouwelijke soldaten van het Amerikaanse bezettingsleger. Nee, eerlijk gezegd, wist ik dat niet. In 1948 was ik in de gelegenheid om naar Kobe te gaan. Opnieuw was een aantal jaren voorbij gegaan. Vlak onder het mij bekende crèmekleurige gebouw van de Kobe-handelsuniversiteit was een stuk van de berg weggehakt, en was de grond bouwrijp gemaakt. Het stond er nu propvol met rode, blauwe, oranje, en in andere kleuren geschilderde, goedkoop gebouwde huizen. Het waren gezinswoningen voor het bezettingsleger. En het clubhuis was ook geconfiskeerd. Mijn vriendje vertelde mij, dat men er nu onelegante vrouwelijke soldaten naar binnen zag gaan en naar buiten komen. Op het gras van de tuin hingen enige tientallen witte onderbroekjes wapperend in de wind te drogen. ‘Als je zaterdags rond de plaats van vertrek voor de klimtocht tegen de Rokkoberg loopt, word je door Amerikaanse vrouwen van het bezettingsleger aangesproken. De heb gehoord dat ze je een reep chocola en cacao geven. In ruil daarvoor moet je de hele nacht met ze naar bed,’ zo voegde mijn zestienjarige vriendje er heel zachtjes aan toe.

Ik had een dergelijk gerucht eerder al in Tokio gehoord; op een donkere hoek naast de dumphandel van de Ginzastraat en rondom Surugadai in het distrikt Kanda in Tokio liepen geruchten over het wangedrag van Amerikaanse vrouwelijke soldaten die naar mannen hongerden. Ik geloof echter eerder dat het een illusie was, die gevoed werd door de ergernis en boosheid over het feit dat de Amerikaanse mannen Japanse meisjes misbruikten. Ze kregen altijd hun zin. En op hun beurt stonden de meisjes gewillig en graag hun lichaam af in ruil voor nylonkousen en sigaretten in een kartonnen doosje. De zei zo juist illusie, omdat ik nooit iemand tegenkwam, die wel deze zege, of beter gezegd marteling ervaren had. Ik gebruikte het woord ‘marteling’, want vreemd genoeg werd er aan het gerucht over de vrijerij met de vrouwelijke soldaten van het Amerikaanse leger steevast de epiloog toegevoegd, dat de mannen geheel uitgeput van het liefdesspel en ‘meer dood dan levend’ waren, een half jaar lang het bed moesten houden en niet eens in staat waren overeind te komen.

Het was suikerzoete verbeelding dat je door een blanke Amerikaanse vrouw werd gekocht omwille van je lichaamsdeel. Omdat het verhaal te fantastisch was, moesten ze er wel deze trieste epiloog aan toevoegen om een halt toe te roepen aan hun fantasie. Het was immers een verzinsel dat onder werkstudenten was opgekomen die met het verkopen van pinda's en loten aan de kost probeerden te komen.

Het was 1956. Ik wilde opnieuw naar de Rokkoberg. Ik reed in een taxi weer voorbij dat clubhuis van toen. Rijdend op een zojuist gereed gekomen autobaan zag ik dat er aan het gebouw een uithangbord hing met het woord ‘R hotel’, en dat er een reclamezinnetje in het Japans op stond ‘aanbevolen, barbecue’.

Ik vroeg de taxichauffeur over het gebouw, maar hij wist er niet veel van. De avondschemering was al gevallen. Hoe hoger ik op het bergpad kwam, hoe breder het uitzicht was. Ik staarde naar de haven waarvan de vooroorlogse vorm goed bewaard was gebleven. Ik ging op dat moment geheel onder in mijn jeugdherinnering. Het clubhuis dat geheel met klimop was overdekt, met hier en daar rozenpoortjes en Amerikanen die met rozige gezichten in en uit liepen. Ginds vlogen groepen libellen. Toen ik een libel gevangen had, riep ik:

‘Ik heb een vliegtuig neergeschoten!’

‘Ik heb gehoord dat in dat huis spionnen seinen doorgeven.’ En wij gedroegen ons als waren wij hoofdpersonen uit een spannend oorlogsboek; wij hielden dat gebouw nauwlettend in de gaten.

Ik herinnerde mij deze scènes.

Ik was bijna bij de top van de berg gekomen. Toen vroeg ik de taxichauffeur om terug te keren. De auto reed nu in de richting van het ‘R hotel’. Ik was ongelooflijk opgewonden.

De klimop was, toen ik haar goed bekeek, half dood en verdord, zodat de oude, grijze buitenmuur nu bloot was komen te liggen. Toen ik de ingang doorging, zag ik dat de inrichting van het hotelletje uitgesproken kunstmatig was; niets paste bij elkaar, het leek voorlopig bij elkaar gezet. Balie, fauteuils, asbakken, paraplubak en de vitrine met ansichtkaarten maakten tesamen een rommelige indruk. Ik trof een dame aan die midden in de vijftig was. Ik was op dat moment in het geheel niet van plan er te overnachten, en ook had ik geen enkele zin de specialiteit van dit hotelletje, de ‘barbecue’ te nuttigen.

‘Wilt U hier overnachten?’ zo werd mij onverwachts in mooi beschaafd Japans gevraagd.

Ik raakte in de war en wist niet wat ik antwoorden moest. Ik zei maar: ‘Ik wilde graag een glas whisky drinken. Kan dat?’ ‘Dan zal ik U naar de bar brengen.’

Over het versleten, rode tapijt in de gang volgde ik de dame. Aan beide kanten van de gang waren stevige deuren die totaal niet pasten bij zo'n hotel. Er was geen levende ziel te bekennen. De deur aan de rechterkant werd geopend, en we daalden een trede af. Er was een kleine ruimte van negen vierkante meter. Aan een kant stond een bar. Er naast een klein, keurig bankstel. Het was zo klein dat men haast zou zeggen dat het voor kinderen bestemd was.

‘Heeft u een ogenblikje, alstublieft?’

Met deze woorden ging de dame weg. Ik voelde mij als een kat in een vreemd pakhuis. In ieder geval zou ik één glas whisky drinken en daarna opstappen. Zo dacht ik. Ik betreurde het dat ik de taxi weggestuurd had. De whiskyflessen die op een aan de muur bevestigde schap waren geordend, stonden twee à drie rijen dik; er waren er zoveel dat ze bijna uit de kleine ruimte puilden. Ze hadden hier een voorraad bijzonder luxe merken whisky. Toen ik nauwlettend verder toekeek, ontdekte ik dat het dienblad, de asbakken, de vitrine, het kleine vat Scotch Whisky, de karaf en het vingerdoekhoudertje, het wapen droegen van een fabrikant van echte, bekende whisky. Dit soort dingen werd niet zo snel door een fabrikant van de whisky cadeau gedaan, tenzij men een ongelofelijk grote bestelling deed.

'Welkom hier mijnheer!'

Met deze woorden trad een oudere heer met grijs haar binnen. Hij droeg een strikdas en was in rok gestoken; het stond hem bijzonder natuurlijk en goed. Hij schonk water in een glas. Ik dacht dat hij dat glas naar mij zou brengen, maar in plaats daarvan dronk hij het zelf geheel op. Hij ging recht tegenover mij staan en legde zijn hand op de bar.

'Wat wenst U?'

Hij zag er zo statig uit dat ik haast in de war raakte. Bedrukt noemde ik binnensmonds, onduidelijk het merk van de whisky.

'Ja, dat komt in orde, mijnheer!'

Hij sprak de zin zo precies uit dat de eindklank van de zin nog naklonk. Hij vulde een glas voor drievijfde met whisky. Hij zette er een glas water naast en plaatste beide voor mij neer. Deze oudere heer dronk nogmaals een glas water leeg.

Ten slotte werd ik die avond verschrikkelijk dronken en overnachtte ik daar. In het vervolg werd dit een gewoonte van mij; hoewel ik er niet altijd overnachtte, ging ik wel steeds wanneer ik in Kobe was, in deze stamkroeg zitten drinken. Vanwege heimwee naar dat gebouw, om het schitterende uitzicht van daaruit, vanwege de klanten die allen stamgasten waren; hun aantal was niet groot; er heerste meer de sfeer van een westers pension dan van een hotel; kortom, ik voelde me er thuis. Deze dingen trokken mij er naar toe. Maar boven alles geloof ik, was ik gecharmeerd van de persoonlijkheid van de barkeeper. Vanwege zijn witte haar schatte ik hem ouder dan hij in werkelijkheid was. Later hoorde ik van hem dat hij midden in de vijftig was. Voor de oorlog had hij als klerk gewerkt bij een importhandel van westerse dranken. Na de verloren oorlog had hij ongeveer tien jaar lang als beheerder gewerkt bij een club van het Amerikaanse bezettingsleger. En toen dit 'R hotel' werd geopend, had men hem gevraagd hier te komen werken.

Als ik in deze bar zat te drinken, zat ik meestal alleen, zonder medegasten. Ik bracht de tijd al dobbelend met deze barkeeper door. Hij kende het Kobe van voor de oorlog werkelijk zeer goed. Ik zelf was toen nog een kind en daarom kon ik natuurlijk niet alle verhalen die hij vertelde, volgen. Hij had een ongelofelijk diepgaande, uitgebreide kennis van de westerse alcoholische dranken. Alle meubelen en attributen op de bar met het wapen van de fabrikant waren eigendom van deze barkeeper. Hij had deze zogenaamde set van barspullen tijdens oorlog in veiligheid gebracht. Ik vernam van hem ook de redenen en de gevolgen daarvan. Eerst daagde ik hem uit voor het kaartspel. Maar hij was zo sterk dat ik geen partij was voor hem. Toen hoorde ik dat de Amerikanen die in Kobe woonden, hem vaak uitdaagden voor een kaartspel. Ze gokten om bedragen van twee à drieduizend gulden. Ik stapte daarom van het kaartspel op het dobbelen over, omdat bij het dobbelen het toeval naar verhouding een grotere rol speelt.

Die avond was ik al dronken, ik liet vaak een dobbelsteen van de bar vallen. En iedere keer dat ik een dobbelsteen liet vallen, werden er voor straf duizend punten afgetrokken. Maar ook als er geen strafpunten waren geweest, was ik veel minder goed dan hij geweest. Mijn verlies liep al tegen de honderd gulden. De barkeeper was, waar het ook om ging, bijzonder aardig, behalve als het gokken betrof. Als het daarom ging, was hij keihard. Ik moest nog het restant van de zes dobbelsteentjes gooien. Ik moest dan in een keer met alle zes de stenen het cijfer een of zes hebben. Of ik moest ‘straight’ de cijfers van een tot zes gooien, en dat twee keer achter elkaar. Ik werd gejaagd tot het onvermijdelijke moment van mijn verlies. Ik schudde de beker met dobbelstenen en deed met opzet heel ernstig. Met mijn dronken kop had ik natuurlijk niks te wensen. Ik stond op het punt de beker te werpen. Toen merkte ik dat de figuur van de barkeeper die altijd statig was en zijn rug gestrekt hield, een intuïtief gebaar naar de deur maakte. Hij liep naar het einde van de bar alsof hij dreef, zonder enige beweging te maken met zijn bovenlichaam.

Ik zag een neger, een jonge man de deur half openen. Hij gluurde naar binnen. De barkeeper knikte heel even, en daarop kwam alsof hij gerustgesteld was, de neger binnen. Achter hem volgde een Japanse jongen. Zeer verlegen kwam hij te voorschijn. Deze twee mensen gingen vrij onbehouwen op een kruk zitten.

Ik schonk verder geen speciale aandacht aan hen. Omdat het dobbelspel was onderbroken, ging ik me vervelen. Ik moest iets doen. Ik dronk whisky. Ik vroeg de barkeeper:

‘Heeft U een stuk kaas voor mij?’

Hij moest in ieder geval ook voor deze twee gasten iets klaar maken. Dat kon in een beweging gaan, dacht ik.

‘Wat wenst U?’ vroeg de barkeeper. Of die vraag tot de neger of de Japanse jongen was gericht, was niet duidelijk. Hij vroeg het zo dat hij dit in het midden liet. Ik observeerde hen stiekem, voorzover het niet onbeleefd was. de neger was verschrikkelijk onrustig. Hij richtte zijn ogen op mijn whisky, staarde naar de dure flessen op de schap aan de muur. Eindelijk zei hij: ‘Een kaassandwich, alstublieft!’

Voor een neger was hij klein van stuk. Hij had een pet op en de kraag van zijn regenjas stond omhoog. Ik had de indruk dat hij een modebewust iemand was. Ik kon zijn leeftijd moeilijk schatten. De Japanse jongeman stond achter de neger. Daarom kon ik hem niet goed zien. Naar het gedrag en de wijze waarop hij hier binnenkwam te oordelen, was hij een student.

‘My name is Takyáda.’

Ik hoorde Amerikaans spreken met een vreemd soort accent. Takada was, zo nam ik aan, de familienaam. Maar hij zei op de manier waarop Amerikanen Japanse namen uitspreken, ‘Takyáda’. En bovendien was het enige dat echt Amerikaans klonk het Japanse woord ‘Takada’. De rest van de zin was zo'n kreupel Amerikaans, dat het leek op Amerikaans voor beginners.

‘Takyáda?’

‘Yes, sir. You name?’

Hij bedoelde ‘your name’, dacht ik. Maar toch klonken de woorden ‘Yes, sir’ erg vernederend. De barkeeper zette eerst crackers met kaas voor mij neer.

‘Is dat een kaassandwich?’ vroeg de neger nogal onbeleefd, terwijl hij met zijn vingers op de crackers wees.

De barkeeper schudde het hoofd en zei tegen de Japanse jongen: ‘Wat wenst U?’

De jongeman zweeg even en zei daarna in het dialect van Kobe: ‘Heeft U soms een menukaart?’

Hij kreeg hem van de barkeeper aangereikt. De neger keek ook mee. Beiden zeiden echter niks. Waarschijnlijk hadden ze zojuist kennis gemaakt.

‘What kind of brand?’ vroeg de neger, terwijl hij onder aan de menukaart iets aanwees.

De barkeeper pakte zwijgend flessen zoals ‘Four Roses’ en ‘Canadian Club’ van de schap. De neger wees de fles met ‘Roses’ erop aan, en bestelde. ‘Dit graag met ijs.’

De jonge Japanner kon nog geen keuze maken. Ik had niet de indruk dat hij het moeilijk vond om iets te kiezen. Hij wist eerder geen raad met wat te nemen. Zijn zenuwachtigheid kon ik heel goed invoelen. Ik begreep zijn gevoelens volkomen, alsof ze de mijne waren.

Het was in de tijd dat er op het Haneda vliegveld nog een Amerikaanse militaire basis was gevestigd. Diep in de nacht landden er militaire vliegtuigen met mensen aan boord die met militaire zaken te maken hadden. Er was daar op het vliegveld een ruimte ingericht waar de mensen na hun aankomst hun nachtrust konden genieten. Ik werkte toen in de garderobe van deze overnachtingsruimte. Grote kerels met een enorme grasgroene zak op hun rug maakten humeurig, kauwgom kauwend hun opwachting. Ze kregen van mij een kamersleutel en gingen dan meestal zwijgend naar hun kamer.

'Good night, sir.' Zo groette ik hen in hun rug. En daarna hoorde ik boven mijn hoofd het wanhopig geluid van de douche.

De kerels vergaten vaak hun jekkers en sigaretten mee te nemen. Ik deelde deze spullen met de werksters, weduwen van middelbare leeftijd die 's ochtends de kamers kwamen schoonmaken. Heel soms kreeg ik bij hun vertrek een fooi van tien of twintig Amerikaanse centen. Om negen uur 's morgens loste de dagploeg mij af. Ik moest dan eigenlijk de tram nemen om naar de universiteit te gaan. Maar meestal liep ik de poort uit en ging ik naar een slaapruimte voor arbeiders die ongeveer tweehonderd meter verwijderd was van de poort, en ging languit liggen te slapen.

Het werk duurde van twaalf uur 's nachts tot negen uur 's ochtends. Je had dan tenminste een dak boven je hoofd, al was het maar een slaapruimte voor arbeiders. En drie keer per dag werd er een maaltijd uitgedeeld bestaande uit stew, en stoofpot met brood. Het waren de restjes van de Amerikaanse militaire basis. Mijn loon bedroeg ongeveer vijfentachtig gulden per maand. De stew bestond uit kleine stukjes vlees en bijna gesmolten tomaten en men kon deze met zout en Spaanse peper op smaak brengen. Hij smaakte dan vrij goed. Bovendien leek hij voedzaam. Toen ik hierover vertelde aan mijn vrienden die ook werkstudent waren, benijdden ze mij om zo'n maaltijd. Ze kwijlden erom. Mijn vrienden aten in het voorjaar meestal alleen rijst, gemengd met gekookte grasgroenten en sojasaus en 's winters noedel, de Japanse bamisoep die van gefrituurde sojabonenkaas was getrokken. Ze wisten zo het hongerlijden net te voorkomen.

Ik had steeds gedacht ooit nog eens, niet dit afval, maar de oorspronkelijke gerechten van dit afval te eten. Naast de overnachtingsruimte lag een restaurant. De witte tafellakens, bloemen en uniformen van de bedienden schitterden, het was een geheel andere wereld dan de onze. Alle kerels die 's nachts humeurig de overnachtingsruimte waren binnengekomen, straalden in het restaurant vrolijkheid uit, lachten en praatten met elkaar. Toen ik van mijn fooien acht dollar vijftig bijeen had gespaard, vroeg ik de Japanse kok bij de achteringang van het restaurant, of 'ik met dit bedrag gerechten kon eten zoals de Amerikanen aten?' Ik bokste soms met deze kok om het spel en kende hem al lang. 'Als je zoveel geld hebt, kan je er makkelijk een heleboel bier bij drinken.'

Voor mij was het voldoende geweest als ik in een hoekje van de keuken had mogen dineren. Maar de kok zei: 'Je hoeft niet bang te zijn.'

Ik werd het restaurant binnengelaten. Rondom mij waren alleen Amerikanen. Het was een vrolijke ochtend, er hing een ongelooflijk plezierige sfeer. Naar mijn gevoel brandden er verbijsterend grote lampen. De ober was een Japanner. Het viel mij op dat hij er erg moe en slecht uit zag. Ik zelf zal er waarschijnlijk nog erger uit hebben gezien dan hij, want ik had de hele nacht doorgewerkt. En nu was het al de volgende ochtend.

De ober vroeg mij iets in het Amerikaans. Ik was waarschijnlijk behoorlijk zenuwachtig. Ik begreep hem niet. Toen haalde de ober een grote menukaart te voorschijn alsof hij goochelde. Hij stond onvriendelijk naast mij aan de tafel en keek op mij neer. Ik bedoel dat was de indruk die ik had. De menukaart was vanzelfsprekend in het Amerikaans gesteld. Als ik hem rustig had kunnen bekijken, had ik er natuurlijk een paar woorden kunnen uitpikken die ik verstond. Dan had ik er de gerechten tussen uit kunnen halen die ik graag had willen eten, zoals biefstuk, stew, gestoofd vlees en gefrituurde, gepaneerde garnalen. De ober was bovendien

Japanner. Ik had hem beter in het Japans kunnen aanspreken. Maar ja, ik wees zomaar op goed geluk een plek aan in de kolom 'vleesgerechten'. Er volgde onmiddellijk het antwoord 'Yes, sir'.

Er werden mes en vork en een wit servet neergelegd. Wat er geserveerd werd, was - als ik nu terugdenk - 'tartaar-steak'. Een ongebakken hamburger. Een homp vers vlees, samen met allerlei ingrediënten, spijzen en kruiden. Ik wist niet hoe ik die gebruiken moest. Ik at ongekookt vlees, zorgvuldig en zuinig met de vork scheppend, terwijl ik voortdurend beefde. Vanzelfsprekend smaakten de restjes stew duizend maal lekkerder dan dit.

vervolg van pag. 38

De voornaamste reden voor die gouden periode was de nauwe band tussen het publiek en de vertellers. Dit gold net zo goed voor Osaka als voor de hoofdstad Edo. Of dit nu nog zo is temidden van de moderne amusementsindustrie, is twijfelachtig. Als een zeer beroemde verteller ergens optreedt is de zaal nog wel eens uitverkocht, maar het aantal mensen dat speciaal gaat luisteren naar een jonge verteller, die zijn sporen nog moet verdienen, is zeer beperkt.

Ikzelf werd vanaf mijn kindertijd door mijn grootmoeder meegenomen naar *rakugo* theaters. Was dit niet het geval geweest, dan had ik nooit de gelegenheid gehad om nu overleden grootheden als Katsura Bunraku en Kokintei Shinsho te zien. Het valt zelfs te betwijfelen of ik dan überhaupt geïnteresseerd was geraakt. Dat ik dat citaat van Natsume Soseki in het begin heb aangehaald is ook om deze reden.

In het begin van de Meiji periode leefde een beroemde verteller, Katsura Bunshi. Op een gegeven moment raakte hij zo in geldnood dat hij zijn bekendste verhaal moest verpanden - hij mocht het dus niet meer uitvoeren. Toen zijn trouwe publiek dit hoorde, werd er geld ingezameld om het werk weer terug te kopen. Volgens de overlevering heeft Bunshi dit verhaal toen dertig dagen achter elkaar opgevoerd. Het is op zichzelf al een mooi idee dat men een *rakugo* verhaal letterlijk kon verpanden; maar de reactie van het publiek is echt ontroerend. Dit geeft misschien beter weer dan wat dan ook wat de geest is van *rakugo.* Of een dergelijke episode ooit weer voor zou kunnen komen is natuurlijk maar zeer de vraag.

Nawoord

Rakugo is tegenwoordig gesplitst in klassieke *rakugo* en nieuwe *rakugo.* De vertellers zijn of in het een of in het ander gespecialiseerd. Ik heb mij in dit artikel tot klassiek *rakugo* beperkt. De adepten van het nieuwe *rakugo* proberen het heden weer te geven in *rakugo.* Maar wat betreft de verhalen, het taalgebruik, de uitvoering, ja in alles, blijft het over het algemeen ver achter in kwaliteit bij de klassieke stijl. De spreektechniek is meestal uitermate onhandig.

Honderd jaar geleden nog waren nieuwe verhalen zeer geliefd bij het volk van Edo. Sanyutei Encho werd beroemd door zijn nieuwe griezelverhalen. Deze verhalen, door de spreekkunst verfijnd, behoren nu tot de klassieken.

Eigenlijk zijn nieuwe verhalen voor de ontwikkeling van *rakugo* daarom onontbeerlijk. Maar om de bovengenoemde redenen, heb ik ze niet in dit artikel opgenomen.

Vertaling: Ian Buruma

Ian Buruma
Tanizaki Junichiro

Mishima Yukio heeft eens beschreven hoe hij als schooljongen romans van Tanizaki Junichiro las en hoe zijn tante hem ermee plaagde: ‘Ben je nu alweer die perverse verhalen aan het lezen?’ En terwijl zij dat zei, ‘kreeg haar beeldschone gezicht een blik van heimelijk plezier.’

De liefde tussen man en vrouw - in één geval tussen vrouw en vrouw[1.] - is het belangrijkste thema in Tanizaki's werk. De menselijke verhoudingen, waarvan Tanizaki de psychologie zo meesterlijk beschreef, zijn niet uniek voor Japan, zelfs niet altijd ‘typisch Japans’. Hij heeft zelf geschreven dat ‘de voornaamste invloed van de Westerse literatuur de “bevrijding van de liefde” is geweest’. Liefde als serieus literair onderwerp (afgezien van erotische liefde in de hoerenwijken) was in het traditionele Japan, volgens Tanizaki, een taboe. Men kan hierover van mening verschillen, maar de Westerse invloed op Tanizaki's visie op de liefde is duidelijk merkbaar. Niettemin is de literatuur van Tanizaki ook onmisbaar voor wie de Japanse cultuur beter wil begrijpen.

Hij werd geboren in Tokio in 1886 en stierf in Kioto in 1965, een periode in de Japanse geschiedenis van enorme veranderingen. Hij groeide op in een oude volkswijk van Tokio, waar het traditionele leven sinds het eind van de Edo periode nog nauwelijks was veranderd. Later woonde hij enige tijd tussen de buitenlanders in de kosmopolitische en voor Japanners zelf dus exotische havenstad Yokohama. En het laatste deel van zijn leven bracht hij door in Kioto, de stad waar nog het meeste over is van het pre-moderne Japan; het is tenslotte met Nara de enige stad van formaat die tijdens de oorlog niet is vernietigd.

Tanizaki was zeer belezen in de klassieke Japanse en Chinese literatuur (hij heeft de hele *Genji Monogatari*, een klassiek werk uit de tiende eeuw, in het moderne Japans omgezet), maar wist minstens evenveel van de Europese literatuur. Hij was gefascineerd door het nieuwe, maar tegelijkertijd bewust van het oude, hij was kortom een typische man van zijn tijd, de Meiji periode (1867-1912). De cultuurhistoricus Kato Shuichi heeft over die tijd van turbulente veranderingen het volgende geschreven: ‘De vervreemding van de kunstenaar dreef hem of in een nostalgisch verlangen naar de cultuur van de Edo periode, of in een bevlieging voor het Westen.’[2.] Zoals de meeste kunstenaars had Tanizaki beide elementen in zich.

Hij was geobsedeerd door de voortdurende spanning tussen oud en nieuw, Oost en West, tussen de traditionele vrouw in haar kimono en de ‘moga’ (modan garu = modern girl) met haar korte haar en nog kortere rokken. Zoals de meeste Japanse mannen haatte en hield hij van beiden.

Tanizaki wordt door Japanse critici weleens een ‘feministo’ genoemd. Men moet met dit soort leenwoorden in het Japans oppassen: het betekent vaak iets heel anders dan het oorspronkelijke woord. Dit is zo een geval; hij was geen feminist. Hij hield zeker van vrouwen, hij aanbad ze zelfs, maar hij was geen voorvechter van vrouwenrechten. Politiek en moraliteit hebben niets met zijn visie op vrouwen te maken. Hij was in de eerste plaats een estheet en zijn vrouwen zijn produkten van zijn esthetische fantasie. Hij was niet zozeer immoreel als amoreel, iets wat Westerse lezers weleens moeilijk te verdragen vinden.

In zijn literaire en ook dagelijkse leven heeft hij altijd gezocht naar de ideale vrouw. Misschien is zoeken niet helemaal het juiste woord; via zijn mannelijke hoofdpersonen schiep hij ideale vrouwen, als even zoveel kunstwerken (Hoe illusoir de vrouw als een kunstwerk is, blijkt uit het grote aantal geesten, die in zijn verhalen opkomen als de ideale vrouw).

Tanizaki

Tanizaki's objecten van esthetische devotie zijn heel persoonlijk, maar ook vaak een weerspiegeling van zijn tijd en cultuur. Het is in de komende rij voorbeelden misschien het beste te beginnen met de matrix van alles: de moeder, of liever: De Moeder. Er is veel geschreven, onder andere door hemzelf, over zijn eigen moeder, de beeldschone Seki, ‘wier borsten ik zoog tot ik zes was’. In *Yosho Jidai* (‘De tijd van mijn jeugd’ 1957) schreef hij dat zij niet alleen een ‘prachtig gezicht had, maar de huid van haar dijen was zo zuiver, zo wit, zo teer, dat ik sprakeloos werd elke keer dat ik het zag, als we samen een bad namen.’

Hier moet, om verdere misverstanden te voorkomen, bij worden aangetekend dat de moederborst in Japan lang en gul wordt geschonken, en dat samen baden een heel normale zaak is. Dat een en ander kan leiden tot een moederfixatie hoeft niemand te verbazen, zeker als men bedenkt dat het na die vroege jeugd geheel uit is met de pret. Het bijna verstikkende lichamelijke contact slaat om in een levenlang gebrek eraan. Tanizaki's fixatie groeide in elk geval tot een obsessie en De Moeder werd een van zijn grootste literaire creaties.

Hier kwam ook enige religieuze invloed bij. Tanizaki hield veel van zijn grootvader, die, merkwaardig genoeg voor een Japanner, lid was van de Grieks-Orthodoxe kerk. In ‘De tijd van mijn jeugd’ herinnerde Tanizaki zich hoe zijn grootvader bad tot een beeld van Maria en hoe hij zelf ‘opkeek naar Maria en het kindje Jezus ... en met een onbeschrijfelijke eerbied keek ik naar die barmhartige, zielroerende ogen en wilde haar nooit meer verlaten’.

Maar zijn obsessie met de moederfiguur, hoe dromerig en religieus geïnspireerd ook, was tegelijkertijd uiterst lichamelijk. Zijn beschrijvingen van het vrouwelijk lichaam waren zo gedetailleerd dat men kan spreken van fetisjisme. De Japanse criticus Minami Hiroshi[3.] schreef dat ‘Tanizaki's moederliefde niet de normale liefde is tussen moeder en zoon; het is eerder een angst voor zijn moeder als object van sexuele liefde en zodoende wordt zijn liefde verdrongen door een esthetische, fetisjistische reactie op haar lichamelijke schoonheid, of liever gezegd, op de schoonheid van bepaalde lichaamsdelen.’

Het belangrijkste object van Tanizaki's belangstelling was de voet. Al zijn creaties zijn gezegend met de meest voortreffelijke voeten, liefdevol door de auteur beschreven.

Maar terug naar de moederaanbidding. Een van de mooiste verhalen is geschreven in 1959 en getiteld *Yume no ukibashi* (‘De brug van dromen’). Tadasu, de mannelijke hoofdpersoon vindt een gedicht met dezelfde titel als het boek - wat trouwens ook de titel is van het laatste hoofdstuk van de ‘Genji Monogatari’. Het is gesigneerd door zijn moeder en dit vormt de inleiding tot een aantal dromerige herinneringen aan zijn twee moeders: zijn ‘echte’ moeder, die overleed toen hij vijf was, en zijn stiefmoeder, die dezelfde naam had en die in zijn herinnering steeds meer met zijn echte moeder wordt vereenzelvigd; zozeer dat zij misschien letterlijk een creatie is van de verbeelding van de hoofdpersoon.

Hij herinnert zich zijn eerste moeder als een ‘kleine, teergebouwde vrouw, met mollige voetjes als welgevormde rijsttaartjes’. Hij slaapt met zijn moeder en ‘likte en zoog zo hard ik kon aan haar tepels, zodat er melk uitkwam. Een geur van melk en haar hing om haar borsten, vlakbij mijn gezicht. En hoewel het donker was, kon ik haar blanke borsten nog net zien.’

Deze ervaring blijkt onvergetelijk. Na de dood van zijn moeder slaapt hij met zijn kinderjuffrouw, maar hij kan die ‘zoete, schemerige witte droomwereld’ niet vergeten; ‘waarom is deze verdwenen? Is dat misschien wat men bedoelt met “de dood”’.

Tadasu probeert zijn twee moeders uit elkaar te houden, maar hij merkt dat zijn vroegste herinneringen te gedetailleerd zijn om waar te zijn. Zijn tweede moeder neemt in zijn herinnering steeds meer de plaats in van zijn eerste ‘echte’ moeder. Hij zuigt zelfs aan haar borsten en ‘door een merkwaardige associatie ruik ik weer die geur van melk en haar’. De witte droomwereld komt weer terug.

Dit intense verlangen naar die witte droomwereld is niet alleen een excentriciteit van Tanizaki. Veel Japanners (niet alleen Japanners natuurlijk) voelen hun leven lang een nostalgie naar die sensuele wereld van moeder en kind, naar die periode in de vroegste jeugd, toen de zoon letterlijk vastgebonden was aan zijn moeder als een kangeroe in de buidel.[4.]

Als Tadasu veertien is, krijgt zijn stiefmoeder een kind, dat meteen wordt geadopteerd door een boerenechtpaar diep in de bergen. Op die manier blijft de illusie van de pure Moeder bewaard. Maar er komt weer melk uit haar borsten, zoals Tadasu tot zijn vreugde merkt: ‘Ik was wat langer dan zij, maar ik bukte me en zette mijn mond aan haar tepels en dronk gulzig de melk die tevoorschijn gutste. “Mama”, mompelde ik instinctief in een kinderlijke zeurstem.’ Creatie, zeker in het geval van Tanizaki, is ook een vorm van bezit. Hij vereert de ideale vrouw, de Moeder, de Madonna, of in welke vorm dan ook, om haar te bezitten. Dit is niet alleen een kwestie van de kunstenaar die de werkelijkheid herschept om het te beheersen; de afhankelijkheid van de Moeder is tenslotte een soort monopolie op haar hebben, een vorm van emotioneel egoïsme.

Dit proces van schepping om te bezitten zien we in al Tanizaki's romans, hoewel niet altijd op dezelfde manier. In *Shunkinsho* (‘Portret van Shunkin’ 1933) steekt Sasuke, de slaafse leerling, zijn ogen uit om de duisternis te delen met de blinde Shunkin, zijn wrede, maar geliefde meesteres. De reden is weer grotendeels esthetisch: Shunkin heeft van een onbekende indringer (misschien Sasuke zelf) een ketel kokend water over haar gezicht gekregen. En Sasuke belooft haar dat hij haar verminkte gezicht nooit zal zien. Hij steekt zich dus de ogen uit met een naald.

> Nu Sasuke wist dat hij een innerlijke visie had gevonden in plaats van het zicht dat hij voor altijd kwijt was, dacht hij: 'Ah, dit is de wereld waarin mijn meesteres leeft - eindelijk ben ik er!' Hij kon de objecten om zich heen niet meer onderscheiden, hij kon niet meer zien hoe zij eruit zag... Maar hij zag Shunkin's gezicht nu toch voor zich - zoals het er twee maanden geleden uit had gezien -, maar om haar heen schemerde een zacht licht als de stralenkrans van de Buddha.

Hij bezit haar nu in de donkere, sensuele wereld van zijn verbeelding.

De tatoeagemeester in 'De tatoeage' (*Shisei* 1910) bezit zijn ideale vrouw, een leerling geisha met prachtige voeten en 'schitterend gebeeldhouwde tenen', door een zwarte spin op haar rug te tatoeeren. Hij 'heeft zijn ziel in de tatoeage gegoten' en met elke zucht van haar 'bewogen de lange spinnenpoten alsof zij leefden'. Vanaf dat moment, zegt hij, zullen alle mannen haar slachtoffers zijn.

Als de ideale vrouw eenmaal is bezeten, in de dubbele betekenis van het woord, verandert zij in een verslindende demoon. De 'schitterend gebeeldhouwde tenen met nagels als schelpen aan de kust van Enoshima, haar hielen als parels, haar huid zo glanzend, alsof net gedompeld in het stille water van een bergbron' worden een wapen van sadistische overheersing, in leven gehouden door het bloed van ontelbare mannen.'

Als een afhankelijk kind werpt de mannelijke aanbidder zich in masochistische devotie aan haar voeten. Absolute afhankelijkheid is weer een teken van monopolie. Tanizaki schreef aan zijn laatste vrouw Matsuko: 'Als ik alleen je nederige slaaf zou kunnen zijn, al word ik er door vernietigd, dat zou het hoogste geluk voor me zijn.' Nodeloos te zeggen: Matsuko had beeldschone voeten.

De demoon, de meedogenloze femme fatale is wat men vindt als het moederlijke masker door sexualiteit wordt weggerukt. Mishima schreef hierover[5.]: 'Als de pure liefde voor de moeder zich mengt met sexuele gevoelens, dan is er een onmiddellijke metamorphose. Dan krijg je de typische Tanizaki vrouw, zoals Shunkin of het meisje in "De tatoeage". In haar prachtige lichaam schuilt een donker, wreed en slecht element. Maar als we dit wat nader beschouwen wordt het duidelijk dat we dit niet moeten zien als een kwaad inherent aan de vrouw. Integendeel: mannen begeren dit kwaad; het is een reflectie van mannelijke begeerte.' Het kind manipuleert de moeder door een demonstratie van afhankelijkheid; de masochist doet hetzelfde door zijn devotie.

De typische Tanizaki-held vereert de voeten die hem vertrappen; hoe harder er getrapt wordt, hoe heerlijker hij het vindt. Dit erotische spel escaleert steeds verder, vaak tot de dood erop volgt. Dit geldt heel sterk voor de mannen in zijn latere werk, zoals de professor in *Kagi* ('De sleutel' 1956) en Utsugi Tokusuke in *Futen Rojin Nikki* ('Dagboek van een oude dwaas' 1961). Beide mannen zijn in de zeventig en kunnen de wrede verleidingen van hun vrouwelijke idolen niet meer verdragen.

Sex in het geval van deze oude heren is een dodendans, niet alleen figuurlijk in een Freudiaanse zin, maar letterlijk. Iedere keer dat Utsugi de voeten van zijn schoondochter mag likken stijgt zijn bloeddruk tot gevaarlijke hoogten.

Als in een van deze uitputtende sessies hij bijna sterft, schrijft hij in zijn dagboek:

> Ik was inderdaad bang om te sterven. En ik trachtte mezelf te kalmeren. Maar merkwaardig genoeg hield ik geen moment op met het likken van haar voeten. Ik kon niet meer stoppen. Hoe meer ik wilde stoppen, hoe meer ik als een gek begon te zuigen. Ik dacht dat ik dood ging, maar ik

> bleef doorgaan. Angst, opwinding en genot wisselden elkaar voortdurend af.

De oude man wil het spel zelfs na de dood blijven voortzetten. In plaats van de meer gebruikelijke afbeeldingen van Kwan

Yin (Kannon) of een andere godheid te laten maken, wil hij beslist onder de voeten van zijn schoondochter begraven worden. Door zelfs in zijn graf te worden gedomineerd door haar voeten kan hij haar voor altijd aan zich binden. Hij redeneert dat

> het logisch zou lijken dat de wil sterft met het lichaam. Maar is dit werkelijk zo? Een deel van mijn wil, dat in haar is overgegaan, moet toch blijven bestaan. Terwijl zij boven op mijn graf staat, voelt zij dat zij trapt op de botten van die oude man; en ergens zal mijn ziel nog leven. En ik zal het volle gewicht van haar lichaam voelen en de fluwelen zachtheid van de onderkant van haar voeten.

De doodvermoeide held in een ander verhaal, *Aoi Hana* ('Blauwe bloemen' 1922), heeft soortgelijke fantasieën over zijn minnares. Hij verbeeldt zich zijn eigen dood, en hoe zij dan zijn geest tegenkomt, en haar prachtige in zijde gestoken benen toont. Zij zal dan zeggen:

> Ik zal dat oude lijk omarmen, zo hard als ik kan, totdat de botten kraken, totdat hij het uitgilt en er niet meer tegen kan. En als hij niet wil toegeven, dan vind ik wel een manier om hem te verleiden. Ik zal hem beminnen tot zijn verschrompelde huid er in rafels bijhangt, tot zijn laatste druppel bloed is uitgeperst, tot zijn droge botten uit elkaar vallen. Dan moet zelfs een geest tevreden zijn.

Er is veel geschreven over het verband tussen erotiek en de dood. Maar er bestaat misschien ook een sterke band tussen moederfixatie en dood. De meest drieste godheid in de Shinto godsdienst, Susanoo genaamd, kreeg opdracht van zijn vader om over de zeeën te heersen. Maar hij wilde niet, begon te huilen en wilde naar zijn overleden moeder in de onderwereld.

Kurt Singer, de auteur van het meesterlijke *Mirror Sword and Jewel* (Londen 1973), heeft hierop gewezen:

> Hij (Susanoo) wil niets anders dan naar zijn moeder gaan in de onderwereld. De bereidheid van Japanners om te sterven, om hun leven weg te gooien, of hun eigen leven te nemen, zou in wezen hetzelfde kunnen zijn als die wens van hun heilige voorvader.

Het is onthullend om te zien wat voor soort vrouwen Tanizaki uitkiest als demonen. Het beeld van de wrede verleidster of 'de eeuwige vrouw', zoals Tanizaki het op zijn Baudelairiaans uitdrukt, is het tegenovergestelde van de traditionele Japanse moeder. Zij is altijd jong, meer dan een tikkeltje vulgair en met een hele moderne, dat wil zeggen, Westerse smaak. Alleen de smaak, wel te verstaan, zij is nooit echt Westers. Tanizaki stond nogal ambivalent tegenover de Westerse cultuur en Westerse vrouwen. Hij hield van Westerse dingen, maar altijd op een afstand.

Uit: Dagboek van een oude dwaas

Hij woonde een tijd lang in een buitenlandse wijk in Yokohama; hij heeft zelfs getracht Engels te leren. Maar hij heeft nooit Europa of de Verenigde Staten echt bezocht, hoewel hij daar zeker de kans toe heeft gehad. Zoals zoveel Japanse intellectuelen (en niet alleen Japanse), hield hij zijn illusies liever puur, onbezoedeld door de werkelijkheid.

In een essay over de liefde[6.] heeft hij eens geschreven dat men Westerse vrouwen maar het liefst op een afstand moet bekijken. Zij zijn goed geproportioneerd, dat wel, maar ‘als men te dichtbij komt en ziet hoe grof en harig hun huid is, is het altijd een teleurstelling.’ Hij concludeerde dat Westerse vrouwen zijn om naar te kijken, maar niet om aan te raken. Dat zou als een goede metafoor kunnen dienen voor de Japanse houding jegens het Westen.

Zoals gebruikelijk in dit soort zaken lopen gevoelens van superioriteit en minderwaardigheid door elkaar. Een van Tanizaki's mannelijke hoofdpersonen, Joji in ‘Liefde van een gek’ (*Chijin no Ai* 1924) zegt graag met een Westerse vrouw te trouwen, maar hij heeft noch de gelegenheid, noch het geld. Maar zelfs al had hij het wel, ‘dan zou ik nog niet genoeg vertrouwen hebben in mijn uiterlijk. Ik ben klein, donker en heb een gebit als een fietsenrek.’

Maar een ambivalente fascinatie voor het Westen is typerend voor de tijd waarin Tanizaki leefde. Vooral omstreeks de eeuwwisseling probeerde Japan zich los te maken van haar verleden om te moderniseren; en modern betekende in die tijd natuurlijk Westers, in esthetiek zowel als politiek en economie. Het verleden, zo dacht men in die tijd, was dood. Dit leidde wel eens tot excessen, zoals het slopen van oude kastelen als zijnde ‘ouderwets’. Er was in elk geval niets dat men nog aan het traditionele verleden kon toevoegen.

Tanizaki's schepping van de ideale vrouw moest daarom wel beïnvloed worden door het Westen. Men kon de traditionele Japanse vrouw niet meer creëren, hoogstens, net als het Kabuki theater, recreëren. De ideale moderne schepping was dus een Japanse vrouw in een Westerse gedaante.

De man in ‘De blauwe bloem’ droomt van zijn minnares als een ‘beeld van “de vrouw” onder haar kimono... Hij zou die vormeloze, lelijke kimono van haar af willen rukken en voor een moment de Vrouw in al haar naaktheid onthullen; en dan zou hij haar in Westerse kledij steken...’

Door de Westerse literatuur is tenslotte ‘de liefde bevrijd’. De femme fatale komt in de klassieke Japanse literatuur ook eigenlijk niet voor. Men had romantische prostituees, alles opofferende echtgenotes, moeders en akelige schoonmoeders. De enige vrouwen die op femme fatale-achtige wijze mannen verslinden zijn wraakzuchtige spookverschijnselen. De associatie van passie met de Westerse esthetiek is dus niet toevallig.

> ‘Maar,’ schreef Tanizaki in zijn essay over de liefde, droom en werkelijkheid zijn niet altijd makkelijk overeen te stemmen. Om de Japanse vrouw, draagster van een lange traditie, op te trekken naar het niveau van de Westerse vrouw zal vele jaren mentale en lichamelijke inspanning kosten... We moeten met het lichaam beginnen om geestelijke voortreffelijkheid te bereiken. Westerse straten zijn nog steeds versierd met beelden van Griekse naakten en mythische godinnen... Als wij onze vrouwen even mooi willen maken (sic) als die van hen, moeten we het doen met dezelfde mythen; hun godinnen moeten de onze worden. Ik heb deze droom beschreven toen ik nog jong was en toen ik inzag dat het nauwelijks ooit werkelijkheid kon worden, voelde ik een pijnlijke eenzaamheid.

Een van de meest typische Westerse types in Tanizaki's werk is Naomi in ‘Liefde van een gek’. Haar schepper is de eerdergenoemde Joji, een zuinige, halfzachte huismus in dienst van een firma in electronica. De enige vrouw in zijn leven voor Naomi was zijn moeder.

De creatie, Naomi dus, is een dienstertje in een volksrestaurant, die sprekend op Mary Pickford lijkt. Het is Joji's droom om dit vijftienjarige dienstertje uit een slop van Tokio om te toveren in een ‘elegante, moderne vrouw, die men overal kan vertonen zonder zich te hoeven schamen.’ Hij probeert haar Engels te leren; ze nemen danslessen en hij kleedt haar in kostbare Westerse kleren.

Maar alweer neemt het monster wraak op Frankenstein. Naomi wordt steeds veeleisender, wil steeds meer geld, steeds duurdere kleren en neemt de ene Westerse minnaar na de andere. Maar hij is allang niets meer dan een kruipende slaaf, zijn wil volkomen vernietigd, likkend aan de voeten die hem vertrappen: ‘Hoe meer ze mij bedriegt, hoe zelfzuchtiger ze is, hoe meer ik van haar houd, en hoe dieper ik in haar net verstrikt raak.’

Het wordt algemeen aangenomen dat Naomi gebaseerd is op Tanizaki's schoonzuster, op wie hij enige tijd - zonder succes, naar het schijnt - verliefd was. Maar zij is ook een karikatuur van de moderne Japanse vrouw in die tijd, de *moga*, de flapper van de ‘naughty Twenties’. Het succès de scandal van het boek (het werd aanvankelijk door de censuur verboden) was zo groot dat men begon te spreken van ‘Naomizumu’ (Naomisme) om het gedrag van moderne Japanse meisjes met teveel makeup en te korte rokken te beschrijven.

Naomi lijkt een beetje op haar Duitse zuster en tijdgenote, Lola in *Professor Unrat* van Heinrich Mann, later verfilmd door von Sternberg als *Die Blaue Engel.* Lola werd gezien als het symbool van de ondergang van burgerlijke normen en waarden in Duitsland. Naomi als ‘de Vrouw’ onder de kimono was niet alleen het symbool van losgeslagen passie onder het moedermasker, maar ook van een maatschappij losgeslagen van de oude traditionele waarden. Naomi was de ondergang van het oude Japan.

Het oude Japan was het Tokio van Tanizaki's jeugd; het nieuwe Japan was Yokohama. En zoals zoveel Japanners, vroeger en nu, trok Tanizaki zich op latere leeftijd weer terug in het oude Japan. Hij verhuisde naar Kioto, de oude keizerstad, de stad van tempels en kerkhoven. Net als de oude Chinese literaten, die zich terugtrokken in de bergen om vredig te mediteren over de ijdelheid van het aardse leven, ontsnapte ook Tanizaki uit de steeds meer door het Westen beïnvloede wereld. Geestesrust kon hij alleen maar vinden door weer helemaal Japans te worden.

In *Tade Kuu Mushi* ('Sommigen eten netels' 1928) zien we drie beelden van de vrouw naast elkaar. Zij vertegenwoordigen allemaal een aspect van het sexuele en culturele conflict - nauw met elkaar verbonden - van de mannelijke hoofdpersoon, Kaname. Kaname is getrouwd met Misako. Maar, hoewel zij net als Tanizaki en zijn toenmalige vrouw, geen sexuele verhouding meer hebben, heeft geen van beiden de moed om te scheiden.

Misako is de typische moderne bourgeoise, noch helemaal vrij van traditionele beperkingen, noch er helemaal door gebonden. Met de goedkeuring van Kaname heeft zij een verhouding met een andere man, maar zij tracht de façade van een burgerlijk huwelijk overeind te houden en in haar hart neemt zij het haar man kwalijk 'dat hij haar niet verbiedt met haar minnaar om te gaan'.

Technisch is zij de perfecte Japanse huisvrouw, die 'altijd zorgt dat zijn kleren netjes voor hem klaarliggen.' Zij is de enige die weet wat hij nodig heeft. 'Wie zou kunnen weten dat wij niet een ideaal echtpaar zijn,' denkt Kaname bij zichzelf. Aan de andere kant, kan zij, zoals veel moderne Japanners, niet lang op de klassieke manier op de grond zitten, 'want dan doen haar knieën pijn'.

De tweede vrouw is Louise, een prostituee van half-Russische, half-Koreaanse afkomst. Zij bevredigt de lichamelijke behoeften van Kaname. Haar aantrekkelijkheid is, net als die van Naomi, exotisch en ook een beetje onzuiver - Koreanen worden in Japan geminacht als een minderwaardig en vuil volk. Maar zij heeft ook iets menselijks, waardoor het onmogelijk is voor Kaname om haar alleen te beschouwen als een 'beeldschoon vierpotig dier'. Maar toch, een echte verhouding durft hij niet met haar te beginnen; zij blijft een hoer.

De derde, O-Hisa, is de recreatie van de traditionele Japanse vrouw. Zij wordt vergeleken met de gepolijste poppen in het poppentheater van Osaka (Louise met de ruwe poppen in een plattelandstheater). Haar schepper is de schoonvader van Kaname, een oude heer van smaak, die in zijn jeugd de naam had een losbol te zijn. O-Hisa is zijn jonge maitresse of, zoals Kaname het uitdrukt, 'een oude pop in zijn antiekverzameling'.

De oude man kleedt haar in oude zijden kimono's, 'zwaar en stijf als ketens'. Hij oefent haar in de klassieke kunsten. Zij mag alleen naar het traditionele poppentheater en niets anders eten dan lichte Japanse delicatessen. Zij wordt gecultiveerd en verfijnd als zijn 'belangrijkste schat'.

Misako vindt de onderdanigheid van haar vaders maitresse afstotelijk. Kaname kan zich niet voorstellen dat zij niet 'af en toe zin heeft in een biefstuk of om naar de bioscoop te gaan'. Maar hij heeft ergens ook een bewondering voor haar en benijdt de oude man zijn kostbare bezit.

Denkend aan zijn eigen emotionele problemen ziet hij het 'type O-Hisa' - zij heeft nauwelijks een herkenbare persoonlijkheid - als een ontsnapping.

> Het is misschien toch beter om verliefd te worden op het soort vrouw die je kunt behandelen als een pop ... het leven van de oude man straalt een diepe geestesrust uit, bereikt zonder enige merkbare inspanning. Ik wou dat ik zijn voorbeeld kon volgen, dacht Kaname bij zichzelf.

Natuurlijk kan Kaname dat niet; en hetzelfde geldt voor Tanizaki. O-Hisa, de vrouwelijke reïncarnatie van het verleden is net zo illusoir als de Moeder, of de 'echte

Vrouw onder de kimono'. Ze is niet meer dan een schepping, een droom, het produkt van een weergaloze mannelijke fantasie.

Eindnoten:

1. *Manji*, 1931.
2. In: *Form, Style, Tradition*, vert. van John Bester (Berkeley 1971).
3. Minami Hiroshi, *Nipponjin No Gejitsu To Bunka* (Tokio 1980).
4. Zie *Socialisation for Achievement*, De Vos en Wagatsuma (Berkeley 1973).
5. *Tanizaki Junichiro* (Bangei Dokuhon, 1977).
6. *Renai oyobi Shikijo* ('Liefde en seks').

Daan Cartens
Rhapsodie

> Ma di te, di te piu non mi circondano Che sogni, barlumi,
> I fuochi senza fuoco del passato.
> Giuseppe Ungaretti, *Se tu mio fratello*

Ivo Pogovic was op dinsdag gearriveerd en zou twee concerten geven, voordat hij weer vertrok. De dagen waren overzichtelijk, want ingedeeld door zijn vrouw en dat beviel hem. Maar die wetenschap was het enige positieve van zijn verblijf. Al het andere ergerde hem. Liggend op zijn bed kon hij, de pianist, niets van de stad waar hij nu verbleef zien. Blauw, een ingelijste lucht, een volmaakt egale spiegel van het seizoen zonder oneffenheden. De lucht van Zagreb, van Warschau, de atmosfeer van Moskou en Berlijn, van deze stad dus. Bij zijn aankomst was hij duizelig en doof van de landing. De kleine machine had al twee tussenlandingen gemaakt en steeds was er in zijn hoofd iets misgegaan, alsof wie hij was en wat hij dacht was losgeraakt van de rest van zijn lichaam. Hoe hij ook had geslikt, gekauwd, het gevoel was gebleven dat hij niet bestond, dat hij was opgelost in lucht, een creatie van zichzelf was geworden. Zijn vrouw had het dalen en weer stijgen ongemerkt doorstaan. Zij had ook aan de balie de formaliteiten vervuld, de paspoorten afgegeven, de hotellijst ingevuld - Ivo Pogovic, pianist, Alice Pogovic-prinses Kezeradze - en de sleutel in ontvangst genomen. Thuis werden nooit paspoorten afgegeven, geen lijsten verstrekt en ingevuld, geen sleutels overhandigd. Daar overheersten de klagerige tonen van de buren. Hij, want dat deed híj, sloeg de glazen deur hard dicht en zij gooide de jassen in de gang en rende naar beneden om de koffers te halen die hij, opzettelijk, naast de taxi had laten staan. Maar ditmaal was hij niet thuisgekomen. Wat was thuis overigens meer dan een verzameling zorgvuldig uitgezochte meubels, zijn vleugel en hun slaapkamer, waarvan de muren met spiegels waren bekleed, als van het Athenaeumhotel in weer een andere plaats waar zij ooit waren? Ditmaal was hij in Berlijn, hij zou alleen spelen en niet temidden van anderen tijdens een concours. Het liefst zou hij op zijn bed zijn blijven liggen, hoe onverdraaglijk die strak blauwe lucht ook was, want vlak voordat ze vertrokken waren had zij, prinses, lerares en minnares, volgorde die onbepaald was en ondergeschikt aan zijn luimen, laten blijken dat hij soms weleens teveel van haar vergde. Dat ze meer was dan zijn reisbegeleidster. Maar voor Ivo Pogovic was er niets veranderd doordat hij nu eens aan de linkerkant van het IJzeren Gordijn optrad. Weer was het Duitsland. Die vervloekte Duitsers, zijn grootouders hadden ze vermoord, maar Alice vond dat dat er niets mee te maken had, want toen bestond hij immers nog niet. Toch klopte dat niet, dacht hij. Zijn talent was niet verwekt door zijn ouders, het had altijd al bestaan, was door grootouders, tantes en ooms gekoesterd en bijgeschaafd, totdat hij, enige zoon van zijn ouders het als mysterieuze kracht geoogst had en als wonderkind was vertroeteld. Op zijn zesde zat hij op het veel te lage krukje in hun kleine huiskamer, waar zijn inwonende tante ook sliep. Vier jaar later had hij alle examens van de plaatselijke muziekschool afgelegd en mocht hij elk weekeinde met de trein naar de hoofdstad, een rommelige, maar statige witte plaats, steeds vergezeld door dezelfde tante die volgens zijn vader het muzikaalst van de familie was, misschien omdat ze ooit een paar jaar had gezongen in het kerkkoor. Op perrons, in wachtkamers en in lokalen van het conservatorium had hij moeten wachten. Het had hem al snel verveeld. Hij kwam niet uit Zagreb om naar die baardloze pubers te kijken die hem zo verbaasd aanstaarden alsof Chopin elk moment zelf binnen kon komen. Maar gelukkig was de directeur van het instituut er spoedig achter gekomen dat hij meer talent had dan alle bij elkaar opgetelde potentiële capaciteiten van zijn andere discipelen. Hij speelde tot verbijstering van de docenten met een uitgemergeld gezicht dat meer de trekken van ambitie, verlangen en haat vertoonde, dan van inspanning, want het repeteren of spelen kostte hem geen moeite, of hij nu sprak, las of speelde, die derde mogelijkheid bleef hem het lichtst afgaan. Van zijn tante hoorde hij dat magische woord MOSKOU dat daarop steeds vaker werd gefluisterd, geschreeuwd en gedroomd. Maar Moskou liet niets van zich horen, of stuurde onduidelijke berichten die als hiërogliefen door de directeur moesten worden ontcijferd. Na een jaar maakte zijn tante plaats voor de ruimte die hij altijd om zich heen gewenst had. Zijn niet aflatend gezeur had haar zo uitgeput dat ze hem in een opwelling in het gezicht had geslagen. Zijn ouders noemden hem ‘ondankbaar’, ‘onhandelbaar’ en wilden hem voortaan thuishouden. De nooit uitblijvende telefoontjes uit Belgrado hadden hen tenslotte overtuigd dat ze zo niet konden omgaan met hem en zijn vader had geglimlacht want de eigenzinnigheid van zijn zoon had hij allang achter gemompel en gepeins verborgen. Ivo Pogovic, elf jaar oud ging alleen in een andere stad wonen. Op dat moment onderbrak Alice zijn matineuze herinneringen. Want wakker geworden op een ander kussen, een ander bed, vroeg ze hem hoe hij geslapen had en of zij het ontbijt op de kamer zouden laten komen, of beneden in die zaal die eruit zag als alle andere ontbijtzalen van hotels, maar die toch weer anders was, zouden gebruiken. Hij antwoordde niet, zag haar gezicht in de spiegel, dat lange magere gezicht met de scherpe jukbeenderen, haar kleine, altijd vochtige strak geplooide lippen, dat gezicht waar hij zeven jaar naar gekeken had, het soms had gekust en soms had geslagen en dat hem soms, steeds minder, vreselijk opwond en vaak, steeds meer, hevig tegenstond om die trekken die zo gewoon waren, zo bekend. Als een mens duizend levens had, zoals een dichter ooit geschreven had, waarom dan ook niet elke dag een ander gezicht? Zij kende zijn stemmingen, schreef ze onveranderlijk toe aan zijn genie, benadrukte dat laatste tegenover buitenstaanders, maar de laatste tijd was er vaak iets in haar lichaam gesprongen. En of de dunne draad, die zij ergens in haar lichaam gesponnen had om van hem te kunnen houden, nooit los zou raken, hem in zou snoeren, dat wist ze niet. Ze greep naar de hoorn, drukte drie toetsen in, 008, vroeg met een in Slavisch accent gestelde Engelse zin om ‘two continental breakfasts at room 713’. Drie minuten later werden de broodjes, thee en uitgeperste sinaasappelen binnengebracht, maar hij liet dat ontbijt onaangeroerd. Hij voedde zijn lichaam door voor de spiegel te gaan staan. De grimassen die hij trok waren zo verbeten, aandoenlijk en vertederend tegelijk, dat ook zij haar ontbijt liet staan, het bed uitkroop en achter hem kwam staan, met haar handen door zijn haar graaide en hem in het rechteroor fluisterde: ‘Je bent walgelijk Ivo Pogovic, maar ik houd van je.’

De lunch op hun eerste Berlijnse dag gebruikten Ivo en Alice niet op hun kamer, die ze daarvoor nog niet verlaten hadden, maar in een zaaltje op de hoogste verdieping van hun hotel. Er waren twee vertegenwoordigers van ‘Deutsche Grammophon’ en beide mannen hadden, toen zij arriveerden de lunch al achter de rug en overlegden welke drank hun enigszins uitgelaten stemming zou terugbrengen tot proporties die een conversatie mogelijk kon maken. Koffie dus. Ivo voelde op het moment dat hij ging zitten hoe hij weer het jongere broertje van Alice werd die gesticulerend en rokend tijd leek te hebben voor alles; het bestellen van een lunch en drank, een gesprek met tafelgenoten die meer voor haar dan voor hem leken te zijn gekomen. De koffie die hij een paar uur daarvoor had gedronken, in een champagneglas om haar aandringen enigszins te vergelden, was nog steeds niet uitgewerkt. Geen koffie op de dag van een optreden, was hem vaak genoeg door zijn arts gezegd, maar het beviel hem om spijbelend de besluiten die anderen voor hem namen te ontkomen. Hij at van de lunch, keek naar Alice en begon een gesprek over totaal andere dingen dan waar zij tot dan toe over hadden gesproken. De muur, de cabarets, de Wannsee. ‘Vrijdag, vrijdag,’ zeiden de mannen aan de andere kant van de tafel, ‘straks,’ zei de mond naast hem en ze keek geruststellend naar hen, vermanend naar hem. De lucht waar hij op uitkeek was even egaal als vier verdiepingen lager, maar toch gevulder, want hij onderscheidde een park, gebouwen, het was een opmerkelijke skyline die geheimzinnig maar niet volwassen was. Vliegtuigen kruisten zijn blikveld. Hij vroeg zich hoe anders het uitzicht zou zijn vanaf een plaats die even hoog was, maar iets verwijderd van de plek waar hij nu zat. Pas vanuit het perspectief dat hij zelf koos, kreeg hij weer greep op de werkelijkheid. Alsof hij niets hoorde, kijkend stom bleef, negeerde hij hun wensen, haar aandringen over repetities, persconferenties na vanavond, na vrijdagavond en hij sprak weer over Dahlem, Spandau en Kreuzberg en de S-Bahn en slingerde door de bochten van hun conversatie. Volkomen tevreden verliet hij de lunchruimte waar twee mannen achterbleven die vermoeid elkaar de laatste sigaretten van de middag aanboden.

Om haar te pesten ging Ivo Pogovic eerste een tijdje in het voor hem te kleine bad liggen en douchte zich daarna. De sproeier produceerde kanonschoten van water, die uiteenspatten op zijn huid. De deur van de badkamer had hij op slot gedraaid en luid zingend hoorde hij niets van haar steeds driftiger wordende uitroepen om toch vooral op te schieten. Hij trad op, niet zij en zeker niet die kerels van de platenmaatschappij. Misschien kon hij hen schrik aanjagen door Alice te laten afzeggen, omdat hij één van zijn befaamde migraines had gekregen. Het verwarde gezicht dat ze zou trekken wanneer ze zou bellen: ‘Nee ... het kan echt niet ... veertig graden ja ... geen licht ... geen beweging ... slaap ... tien uur, over’; door aan die mogelijkheid te denken werd hij opgewonden en tevreden zag hij zijn geslacht groeien. De steeds weer rinkelende bel, was het voorbij? ... misschien toch nog gezakt? ... nee, zeker niet, zijn straf duurde minstens tien uur. De ontevreden ogen, neerhangende mondhoeken, hun bedremmelde verontschuldigingen tegenover directie en publiek; zich weer douchend speelde Ivo Pogovic met deze fantasieën en verwierp ze daardoor. Hij zou spelen, zijn aanslagen die in zijn geboortestad genoeg enthousiasme voor een heel voetbalstadion opwekten, zouden het publiek verleiden en als tevreden man zou hij de dag daarop over de Kurfürstendamm kunnen slenteren, terwijl iedereen hem herkende en achterna zou kijken. Tevreden was hij ook toen hij door zijn gitzwarte haar wreef, het met zijn handen kamde; hij knoopte een handdoek om zijn middel en liep de kamer in om Alice vrolijk te vragen of er al een taxi wachtte.

In de taxi begon ze hem verwijten te maken. Hij hoorde: ‘grillig ... verwend ... wispelturig.’ Flatblokken werden gepasseerd, de balkons rood geschilderd, de gordijnen afwezig. Bestond er wel vitrage aan deze kant van het Gordijn? ‘Luister je nu? Gedraag je tenminste voor mij, of voor jezelf, vernietig niets ... jong ... drieëntwintig.’ Dat voortdurende gejammer èn kijken, hoe kon hij dat combineren? Die eeuwige Slavische litanie van haar. Zijn visuele mis was deze rit over het altaar van het Westen. Kantstrasse. Voor een stoplicht zag hij de winkels, rommeliger dan hij ze kende, hij moest de aanvechting onderdrukken om uit te stappen en tassen vol nutteloze rommel te kopen. Nooit gebeurde bij hen iets zomaar. De enige aanwinsten die hij en Alice naar hun flat brachten waren platen, recitals van concurrenten, talentloos gespeelde études die hem, als hij er van Alice naar moest luisteren, al spoedig deden wegdromen. Plotseling leek het alsof Berlijn verlaten werd, het licht priemde, er waren geen woonblokken meer waar hij naar kon kijken. Zou hij hier gelukkiger kunnen leven dan elders? Oud was zijn verlangen om te wonen in een onbekende stad tussen mensen die hij niet kende en met wie hij niet kon spreken. Het licht werd bits, hij verschool zich dieper in de hoek van de taxi en keek naar de rug van de bestuurder, de handen van Alice, haar lange roodgelakte nagels, het kortgeknipte haar van de fotograaf die voor haar zat. Alles wat hem op dat moment met hen verbond was dat ze in dezelfde auto zich verplaatsten. Toch zouden ze zich naar hem richten, Berlijn zou zich aan hem onderwerpen. Groen, vlaggen, een beeld. Verwondering. Was dit dezelfde stad? Zo open als de pleinen in de plaats die hij het best kende, die oostelijke hoofdstad. Het licht hamerde op zijn slapen en bezorgde hem hoofdpijn. Waar was zijn zonnebril? ‘Bitte, fahr doch,’ riep hij. Verschrikt keek Alice naar hem, haar wenkbrauwen waren donkere regenbogen boven haar zeegroene ogen. Op dat moment, toen de taxi sneller rijdend dan daarvoor het terrein van het ICC-gebouw opreed en verdween in de oranje betegelde spelonken onder het gebouw, verborg Ivo Povogic zijn gezicht in de linkeroksel van zijn vrouw. Prinses Kezeradze. Adel uit een republiek die zich niet liet bedwingen, evenmin als zij. Bang en geil rook hij dat ook zij angst had, maar als er iemand was die een ander moest geruststellen dan was zij dat. De taxi stopte voor een metershoge roltrap. Haar benen verdwenen voor hem in de hoogte, zij verdwenen samen.

Ivo Pogovic werd gegrimeerd, er werd geklopt, vingers schoven over zijn gezicht. Hij keek er niet meer naar. Zijn wangen werden eerst gekneed en daarna bestreken, bewegingen die hij kende, woorden die hij niet kende, maar herkende en kon voelen. Het was een vrouw die over zijn gezicht gestreken had, zijn wimpers had aangezet, de nachtzwarte omlijsting van zijn even donkere pupillen. Effen keek hij naar het onbeweeglijke gezicht in de spiegel en was niet eens verrast toen dat sublieme ogenblik van rust verstoord werd door vingers die over zijn voorhoofd schoven, lippen die zich bogen over zijn haar, iemand die hem koesterde als een kind en fluisterde: ‘Bub’. De lichte druk werd opgeheven door gezoem. Het podium was verrassend groot. Enorme schijnwerpers hielden hem gevangen, Alice had het licht verkeerd laten afstellen. Zijn hoofdpijn zou erger worden. Wat hij zou spelen was al urenlang in dezelfde zaal bestudeerd: Chopin, scherzo no. 3, prélude no. 45, het Toccata van Schumann en als afronding Gaspard de la Nuit van Ravel.

‘Tijdens het slot van Chopins derde scherzo wordt het tempo zo hoog opgevoerd dat de pianist aan de haal gaat met zijn eigen temperament. Accenten worden sterk aangezet en pauzes in het muzikale discours worden tot beklemmende stiltes uitgebouwd.’

‘Eigengereid, talent, temperament, grillig, intelligent.’

‘Het publiek werd door een pianist muzikaal verslagen. De pauzes waren zo huiveringwekkend ingehouden dat men het verzitten kon horen.’

Foto: Maurits van den Toorn

Wanneer Ivo Pogovic succes had - en dat was meestal het geval - was Alice daar steevast de dupe van. Of hij liet zich pijlsnel terugbrengen naar het hotel om daar een oude spijkerbroek aan te trekken en weer evensnel terug te keren naar het centrum, om ergens, in één van die verwisselbare gelegenheden waar je kunt proeven dat het al nacht is en geen avond meer, zich te bedrinken. Of hij liet zich minder snel terugrijden en bezatte zich aan de bar van het hotel, steeds luider opmerkingen schreeuwend tegen de obers zodat Alice hem tenslotte met alle overredingskracht die in haar smalle Slavische lichaam school hem de lift en tenslotte haar kamer in kon loodsen. Haar kompas was daarbij zijn volgend concert. Of hij bleef in de kleedkamer zitten, liet alleen Alice binnen, belde de persconferentie af en wilde met haar vrijen, bij gebrek aan ander meubilair dan krukken en stoelen altijd op de grond. Vaak, altijd, had hij zo het meest van haar gehouden en ook haar reactie verraadde ingenomenheid. Maar als hij zich nog maar nauwelijks van haar had afgewend, kwam zij omhoog, liet zich niet meer neerdrukken en begon zich zenuwachtig aan te kleden. Bang dat de horde persmuskieten misschien toch door een voor hen onzichtbaar gat iets had kunnen zien. Meestal beschouwde ze zijn verlangens, altijd gericht op een bepaalde plaats - een vieze wc in een Joegoslavische trein, een kleedkamer, de slaapkamer van zijn ouders - als een gril, een afwijking die evenzeer bij hem hoorde als zijn onverdraaglijker nukken. In deze stad kwam Alice niet opdagen. Eerst dacht hij dat ze was opgehouden door één van de vertegenwoordigers van de platenmaatschappij, maar toen zij, wederom etend op hem afkwamen, begreep hij dat ze elders moest zijn. Zijn antwoorden werden verwarder, alsof hij dronken was, soms leken de wanden te bewegen en pas toen hij ging zitten verdween het idee dat de muren neerklapten, dat de ruimte hem opvrat. Waar bleef zij? Waarom kwam zij niet om iedereen naar buiten te dirigeren? Welke Duitser was nu met haar in gesprek en onthield hem haar verrukkelijke Georgische topografie? Haar kleine ronde borsten, haar scherpe kaaklijn, haar kleine oorschelpen en haar meest begeerlijke opening? Waarom kon hij nu geen kussen drukken op al die plaatsen, de plek boven haar billen waar goudgele haartjes groeiden, haar bovenarmen, haar navel? Na een kwartier ging hij zich douchen, weer vijftien minuten later verscheen hij in de perszaal, beantwoordde vriendelijker en uitvoeriger dan ooit de altijd identieke vragen. Wie heeft u begeleid? (Zij, dacht hij). Heeft u nog een docent? (Zij, dacht hij). Kan een pianist getrouwd zijn (Met haar, dacht hij). Zijn er plaatsen waar u nooit wilt spelen

(Deze vervloekte stad, dacht hij). Hij hoopte dat ze ergens in het gebouw, op één van de metershoge roltrappen, in één van de zilvergrijze gangen zijn stem zou kunnen horen en tevreden zou zijn over wat hij zei. Maar toen er door zijn zaakwaarnemer een einde werd gemaakt aan zijn pogingen om haar te bereiken, was Alice er niet. Toen werd hij kwaad, eerst heel ingehouden, maar zijn woede kroop omhoog, smeulde in zijn maag, begon te branden in zijn luchtwegen en ontlaadde zich vlak voor zijn huig, zodat hij zijn boosheid uitspuwde voor de voeten van toevallige passanten. Ze dacht toch niet dat hij op haar zou wachten, dat hij zich volstrekt belachelijk zou maken door ergens op een bankje te gaan zitten totdat zij voldoende van de avond had genoten en hem kwam opvissen als haar kind, teleurgesteld en misdeeld na een mislukt partijtje? Hij vroeg om een taxi, raakte in de gang verstrikt in de verslindende armen van een groep toeschouwers die een ander concert hadden bijgewoond, hij kreeg het steeds benauwder, zijn woede bedwelmde hem, er werd een masker op zijn neus gedrukt dat boosaardige luchtdeeltjes in zijn holtes omhoog stuwde, bijna totdat hij stikte. Hij klemde zich vast aan de metalen leuning, zag hoe ze ontspannen achterover in de kussens leunde en stond toen ineens buiten. Een pijl naar links wees naar TAXI, hij nam een roltrap naar beneden, de oranje betegelde tunnel was bijna verlaten, een jongen probeerde een rolletje in zijn toestel te stoppen, zou hij ... zou hij een foto willen maken, misschien moest hij iets van zijn woede laten bekoelen door gewillig voor hem te poseren. De jongen stapte in de taxi die aan kwam rijden en hij, de pianist, was te verbluft om zelfs maar zijn hand op te steken. Dit was het dus, volstrekt alleen in een tunnel waar hij nooit was geweest en nooit meer zou komen, hij begreep dat die eenzaamheid ook nooit meer verdwijnen zou, met hoeveel Alices hij het bed ook zou delen, zijn leven zou doorbrengen. Dit was iets voor nu en altijd, hij kon alleen gelaten worden. De neutrale neonatmosfeer knoopte zich ergens in zijn lichaam vast en zou zich nooit meer van die plaats losmaken. Genageld stond hij op het grijze trottoir; wanneer er niet binnen een minuut een taxi zou arriveren, zou hij omvallen, ziek worden, bewusteloos raken na een concert dat alle Duitse dagbladen zou halen. Een taxi kwam, een chauffeur ontfermde zich over hem, dacht dat hij dronken was, hielp hem achter in de auto. Reed hij naar zijn hotel? Nergens zag hij een huis, een stoplicht of een reclame die hij herkende van zijn tocht een paar uur daarvoor. De autoradio sprak een weerbericht uit, gedempt als de stem van Alice nadat hij haar had geliefkoosd. Voor een stoplicht keek hij naar rechts, naar een winkel met hypermodern speelgoed. Links wees de bestuurder van een kleine volkswagen naar hem. Zijn vriend lachte en begon te knipogen. Kenden ze hem? Hadden zij misschien ook net het ICC-gebouw verlaten? Enthousiast werd er naar hem gewuifd. Wat wilden deze jongens? Het stoplicht sprong op groen, waarom reden ze achter de taxi aan, in welke film was hij verzeild geraakt en was er misschien iemand die hem kon zeggen hoe hij er weer uit kon komen? Waarom kon hij niet op bed naast Alice gaan liggen? Waar was zij? Voor het eerst van zijn leven miste hij iemand. Zoals ze naast hem zat, zoals ze urenlang konden lachen en praten en alles wat hij deed geamuseerd accepteerde. Hij merkte niet dat ze Kranzler waren gepasseerd, dat de volkswagen verdwenen was, dat ze bijna het Intercontinentalhotel op de Budapesterstrasse hadden bereikt. Hij betaalde gehaast, alsof hij nog werd achtervolgd. Wist niet of dát hem verwarde, of het idee dat Alice plotseling voor hem onbereikbaar was geworden. Aan hem, de pianist, werd een brief overhandigd. Zij, de vrouw van de pianist, was al uren in het hotel, zij had hem een brief geschreven, zij was verhuisd naar een andere kamer. Zijn ogen zag hij in de spiegel van de lift, alsof hij een ander dan zichzelf aankeek. Toen hij op de zevende verdieping uitstapte wist hij niet hoe ver van hem verwijderd zij nu sliep.

Tenslotte was Ivo Pogovic in slaap gevallen, de brief opengevouwen op het gele dekbed naast zich. ‘Liefste. Voor twee dagen wil ik je vrouw niet zijn. Ik verwijt jou niets. Dat ik me in jouw keurslijf heb laten wringen is tenslotte mijn schuld. Jij kunt het ook zonder mij. Alice’. Hij was te verbijsterd geweest om tot zich te laten doordringen wat er stond. Toch was hij ervan overtuigd dat het geen gril was. Daarvoor was ze te oud en haar karakter ongeschikt. Zij was het die weken tevoren reizen boekte, kamers besprak, dagen waste en streek, de koffers pakte. Zij had altijd de onderhandelingen gevoerd met zaaldirecties en platenmaatschappijen. Wie zich niet hield aan een gesloten overeenkomst kon er op rekenen haar beheerst, maar woedend aan de lijn te krijgen. Ivo Pogovic glimlachte toen hij aan zulke momenten dacht. Als altijd wanneer ze boos was, stond ze, om haar argumenten met haar rechtervoet stampend op de vloer kracht bij te zetten. Met haar linkerhand wreef ze het haar achter haar oren en pikte er met de vingers enkele strengen uit, alsof ze controleerde of het al vet was. Wanneer ze ophing viel het haar voor haar knalrood geworden gezicht en tevreden over haar overwinning stak ze een sigaret op, dacht even na, terwijl ze de rook in keurig geordende stootjes uitblies en keerde zich dan pas naar hem. Ze handelde altijd zo, bedachtzaam, weloverwogen en meestal had hij zich vergist. Gedacht dat het bij haar leeftijd paste. Dat ze zo over hem kon regeren als eens zijn tante. Als hij beter had geluisterd naar haar verhalen over vroeger, nauwlettender had gekeken hoe ze tegen hem sprak, dan had hij kunnen begrijpen dat de vrouw die drie jaar op het conservatorium in Moskou zijn lerares was geweest, voordat hij met haar was getrouwd, de volmaakte andere was. Dat zijn als trommelslagen uitgevoerde jammerklachten, rotbuien en humeuren jarenlang waren afgeketst op haar strakgespannen Georgische vel. Kort nadat hij was ingeslapen, zo wanhopig vermoeid dat het vanzelf was gegaan, rinkelde de bel. In de duisternis moest hij zich een paar tellen realiseren waar hij was voordat hij een greep kon doen op het nachtkastje. Eerst de schemerlamp optilde. Toen de hoorn pakte en haar hoorde zeggen: ‘Ik ben het. Ik wilde weten of je was aangekomen.’ Ze had niet anders geklonken dan in de nachten dat ze naast hem had gelegen of vanaf het andere bed had geïnformeerd of hij al sliep en had vastgesteld dat ze over een paar dagen weer thuis zouden zijn. Maar haar haast intonatieloze stem had hem nu nog meer dan daarvoor opgewonden. Hij merkte dat hij zijn lippen niet van elkaar kreeg, dat hij zijn woorden niet kon wringen tussen haar langgerekte klinkers, haar ploffende vocalen. Als liefde bestond dan was dat het: dat je kon horen hoe de ander sprak, lachte, ruzie maakte, dat je kon zien hoe de ander zich opmaakte, telefoneerde, met anderen sprak. Moest hij dat nu voortaan missen? Een lichaam kon hij kopen. Hij hoefde maar een paar honderd meter van het hotel iemand op te pikken en hij kon een nacht lang kussen, likken, strelen. Maar voor dat anders bestond geen bankbiljet of girokaart. De enige manier om de ander aan je te binden was op het juiste moment de passende woorden uit te spreken, zinnen in te slikken, heel lang niets te zeggen als dat nodig was. Dat alles had hij nooit gekund, omdat ze het hem nooit had gevraagd en hij toch altijd kreeg wat hij wilde. Uiteindelijk had ze zacht in de hoorn geroepen, zijn naam, de naam van alle namen, ‘Ivo’. Tranen sprongen in zijn ogen, even hoopte hij dat ze zou zeggen dat ze eraan kwam, maar toen begreep hij dat het een illusie was, dat het beter zou zijn dat als hun twee stemmen ooit weer in dezelfde kamer zouden klinken dat overdag gebeurde en niet tegen het verwachtingsvolle décor van de nacht.

Een dag lang verveelde Ivo Pogovic zich. Hij ontbeet in een zaaltje van een belendend hotel waar serveersters met dirndljurkjes koffie schonken en tafeltjes tussen imitatie-palmen waren geplaatst. Journalisten die hem herkenden zagen aan zijn gezicht dat hij ontoegankelijker was dan ooit en ondernamen ook geen pogingen om de azuurblauwe vloer over te steken. In de grote lounge las hij de kranten, zonder veel van de berichten te begrijpen en miste zijn eigen naam. Alleen in de plaatselijke BILD-editie stond een korte bericht over zijn optreden met een verwijzing naar de weekeindkrant voor een interview. Dat woord bezorgde hem een hartklopping, want zij had dat altijd voor hem geregeld en nu ... maar misschien had hij op de persconferentie ook de vragen van een Bildreporter beantwoord en kon hij de rest van de dag exclusief zichzelf blijven. Hij betrad de Berliner-zoo via het aquarium, staarde minutenlang naar groenverlichte bakken, klom etages hoog om kleine insekten in grote kooien te zien krioelen en zag tevreden dat er weer een uur verstreken was. Twee uur later had hij alle kooien bekeken, had hij koffie gedronken op een terrasje bij de luipaarden, miste hij zijn fototoestel toen twee leeuwen elkaar besprongen en was hij zelfs haar even vergeten. Maar op het eerste perron van het station bij het passeren van de S' Bahn-rijtuigen wilde hij het liefst huilen, toen hij zich had voorgesteld hoe ze daarin had plaatsgenomen en zo, evensnel als een passerende trein, uit zijn leven weg zou rijden. In het postkantoor belde hij naar zijn ouders. Plotseling klonk een vertrouwde stem aan zijn linkeroor. Berlijn. Voor hoelang? Nu in godsnaam geen vragen over haar. Druk begon hij te vertellen, stopte steeds meer munten in het apparaat, vroeg om zijn vader, zei hem in andere bewoordingen hetzelfde, hij cirkelde om wat hem martelde, wat hem uitkneep tot een uitgedroogd lichaam dat aan verdriet gewend was geraakt. Zelfs zijn tante wilde hij horen. Enthousiast riep ze hem toe hoe ze vorderde. Drie klassen al. Hij kon niet nalaten ironisch ‘Bravo’ te roepen en haar met een telefonische kus te feliciteren. Toen waren zijn muntstukken op, was Joegoslavië weer een gebied op een landkaart, waren zijn ouders weer mensen aan wie hij kon denken en in wie hij zich niet hoefde te vergissen door wat ze zeiden. In boekwinkels haalde hij tientallen pockets uit de kast, haalde zijn schouders op als men vroeg of hij wat zocht en verdween dan. 's Middags raakte hij de weg kwijt. Het model dat hij al wandelend had geordend klopte niet. Hij besefte dat hetzelfde voor hem gold. Nu hij moest zoeken waar het centrum zich bevond werd er weer een inspanning van hem gevraagd en sleet zijn verveling. Uren later vond hij de Kurfürstendamm. At in een Argentijns vleesrestaurant. Kocht een wit linnen broek in een winkelcentrum. Zag in de kelder van hetzelfde gebouw hoe een vrouw met twee mannen sliep. Hij dronk lauw cider en bleef lusteloos gespannen. Op de hoek van het hotel stond ze weer, hij herkende haar van de avond daarvoor. Haar lange blonde haar hing los. Ze leunde tegen een verkeersbord. Een kwartier later stonden ze samen in de lift. Vroeg hoe ze heette. Hoorde dat ze studeerde, economie en dat dit haar manier was om iets bij te verdienen. Dat ze met opzet bij hotels ging staan en niet bij de anderen om geen last van pooiers te hebben. Een half uur later was de eerste champagnefles half leeg en bestudeerden ze samen de kaart. Op een zilveren tafeltje werd het souper binnengereden. In kleermakerszit op bed vertelde ze van de Libermannhervormingen, de oliekartels en de verticale prijsbinding. Hij begreep er niets van maar moedigde haar aan door haar recht aan te kijken en dat zijn donkere ogen door verhalen konden boren, wist hij.

Foto: Maurits van den Toorn

Ze had altijd in Berlijn gewoond. Haar vader was in de oorlog gesneuveld, haar moeder hertrouwd met een arts. Een uur later zaten ze aan het raam en keken over de in de schaduw van de nacht liggende Zoo naar het felverlichte Europagebouw en het draaiende Mercedesembleem. De telefoon ging twee keer over, hij vroeg haar op te nemen en te zeggen dat hij er niet was. Beide keren had zij gebeld. Een vrouw, ja, lage stem met licht accent. Twee uur later lag hij tegen haar aan op haar verlaten Georgische bed, rook hij haar leren broek, vroeg of ze het erg vond om zo te blijven liggen. Hij bestelde nog een fles champagne, merkte dat ze dronken werd en hij steeds somberder en vervolgens wilde hij toch dát waarvoor hij haar had meegenomen. Ze was veel langer dan Alice, maar even mager, ook bij haar kon hij de ribben voelen. Ze zei dat ze blij was om met iemand in bed te liggen die ook zij aardig vond en niet met de zoveelste zakenman die haar aan het ontbijt alweer vergeten zou zijn. Anders dan Alice begon ze te bewegen toen hij heftiger werd. Ze spartelde met haar benen en duwde haar nagels in zijn rug. De volgende ochtend zag hij hoe geluidloos ze sliep en dat ze ook daarin op Alice leek bevestigde zijn een nachtlang gekoesterde vermoeden dat hij eigenlijk met haar had geslapen.

Ivo Pogovic zag Alice eerder terug dan hij gedacht had. Niet in één van de gangen van het hotel, waar net als de voetstappen ook elke stem weggedrukt werd in het tapijt, of in de lounge bij het afgeven van de sleutels, maar in de Tauentzienstrasse, vlakbij de Wilhelm Gedächniskirche. Hij zat in een dubbeldekker die hem vier uur door Berlijn zou rijden, van de Kurfürstendamm naar de Muur met vanzelfsprekend gelegenheid om over de betonnen vesting naar het Oosten te kijken en vandaar naar het Olympiastadion en de Wannsee. Maar de namen zeiden hem niets en wat hij er ook van zou zien, alle gebouwen, straten, pleinen, alle bruggen, rivieren en meren vormden een plattegrond van een stad die zijn situatie weerspiegelde: verdeeld. Ze stond bij de ingang van de bus en sprak met de chauffeur. Hij voelde hoe zijn benen begonnen te trillen en begreep dat hij zo onmogelijk naar beneden kon gaan. Ze knipte haar handtas open, wreef het haar achter haar oren, schikte een deel voor de lichtblauwe haarband die ze anders nooit droeg. Zijn hart begon te bonzen in zijn keel, steeds vaster omklemde hij de stoelleuning. Ze pakte een spiegeltje, controleerde de rouge op haar wangen, stifte haar lippen, nam een papieren zakdoekje en depte ze weer. Hij wilde verdwijnen of onzichtbaar worden. En als ze ook boven kwam zitten? Vlak voordat de bus vertrok stapte ze in, hij hield een krant opengevouwen voor zijn hoofd en merkte later dat ze beneden was gebleven. Aan de muur veinsde hij slaap. Een kind vroeg aan haar moeder of ze die meneer mocht wakker maken. Hij mocht doorslapen. Bij Charlottenburg wachtte hij totdat ze binnen de hekken was en rende zelf naar het Egyptisch Museum en was weer terug voordat zij zich tientallen keren had bekeken in spiegels, kroonluchters en glazen wanden. Aan de Wannsee was ze in gesprek geraakt met een oudere vrouw die heftig gebarend op haar schuchtere opmerkingen inging. Hij dronk geen koffie, omdat hij 's avonds moest optreden, maar lepelde een beker ijs leeg terwijl zij haar thee koud liet worden in de hitte van haar gesprek. En tenslotte stapte hij, doodmoe, uit, als laatste van de bus, zij was ongetwijfeld op weg naar het hotel. Pas toen ze verdwenen was begreep hij dat het onmogelijk was om voortaan alleen op vliegvelden te staan, kamers te reserveren en persagenten van zich af te houden. Maar daarvoor kon hij een secretaresse huren. Veel erger was dat ze nooit meer naast hem zou zitten. Haar ogen zou sluiten om hem zo van zijn zoveelste opmerking af te houden. Ze zou nooit meer haar zachtgekookte eitje eten terwijl ze zich met gespeelde wrevel afvroeg hoe iemand in godsnaam en nog wel 's ochtends een hard gekookt ei kon eten. Ze zou nooit meer haar benen langs de zijne schuiven, hem in zijn hals kietelen, hem kussen. Haar familie was ontstemd geweest dat zij, prinses in een land waar adel nog meer dan elders decoratie was, huwde met een verwende knaap die wel begaafd was, maar ook nog een jongen. Een paleis voor haar zat er niet in, maar een hoge ambtenaar of een generaal leek hen geschikter voor hun dochter dan de zoon van een machinebankwerker uit het eigenzinnige Joegoslavië. Haar verweer was treffender geweest dan urenlange discussies hadden kunnen uitlokken: ze huwde hem in Moskou, ver van huis, nog verder van het zijne en vertrok. Ze was voor hem het enige familielid dat hij ooit had gekend. Met niemand kon hij zo gelijkgestemd lachen en praten. Dat ze hem verlaten had was niet om zijn humeur of gemopper. Op een concours in Warschau had ze gezien hoevelen zich aan hem vergaapten. Talloze meisjes wierpen hem bloemen toe, smeekten om een handtekening. Dat hij een vrouw had was voor hen even onbegrijpelijk als dat hij in plaats van een scherzo van Chopin een song van Dylon zou vertolken. Een ster moest kunnen worden aangeraakt, toegejuicht en aanbeden. Ze wist dat en vond het ergerlijk. Het stak haar dat hij, weliswaar niet enthousiast, maar toch gretig poseerde en handtekeningen uitdeelde. En als er mensen op hem afkwamen pijlsnel achter haar rug verdween, de taal ineens niet meer sprak, migraine had. Ze was jaloers. Niet op wat hij kon. Daar had ze zelf aan meegewerkt vele koude winternamiddagen in de grauwe kamers van het Moskous conservatorium. Maar op wat hij wilde zijn en niet was. Hij zou haar overtuigen, ompraten als dat moest. Ze zouden samen teruggaan. Maar niet nadat zij had gedeeld in zijn Berlijnse succes. Hij had minutenlang gekeken naar drie in leer geklede jongens die elkaar aftuigden op de trappen van de Gedächniskirche. Pas toen hij besefte wat hij zag schrok hij.

Toen Ivo Pogovic na het tweede succesvol verlopen concert terugkeerde op zijn kamer was het Georgische bed weer bezet. Zwijgend las Alice in een tijdschrift. Ze zei niets toen hij haar aankeek, iets wilde gaan zeggen, maar begreep dat het niet kon, dat alles wat hij zeggen zou niet de juiste uitdrukking kon zijn voor wat hij zeggen wilde. Hij kleedde zich uit, trok een spijkerbroek en een t-shirt aan en ging op zijn bed liggen. De rollen waren omgedraaid: nu was hij degene die haar wilde uithoren, die iets wilde weten, die niet meer kòn wachten, omdat elke seconde hem pijnlijker trof. Hij keek niet naar haar, zag haar niet liggen, maar zag haar gezicht in de spiegel, haar rechterwang en het rechtergedeelte van haar kin waren verborgen in de houten lijst. Zonder op te kijken, alsof ze een regel las die ze hardop uitsprak, zei ze hem dat er in het restaurant op de bovenste verdieping een tafel voor hen was geserveerd. Daar zou haar vonnis worden geveld. Ze stonden samen in de lift en Ivo Pogovic dacht, terwijl hij in de spiegel keek, dat hij een modern schilderij observeerde. Verveelde vrouw met jongere man, Schönberger, Berlin Gallery, 1979. Het opstijgen was even onwerkelijk als het wakker worden na een nacht vol dromen. Dat gevoel verdween tijdens het diner niet. Terwijl normaal de gebeurtenissen zich aan hem voltrokken, zonder het nauwkeurig besef elk moment te weten wat hij deed, was de situatie nu omgedraaid: hij was zich bewust van elke handeling die hij verrichtte. Hoe zij de vork naar de mond bracht, haar dunne vingers klemde om het glas, het even leek te strelen, maar er even later toch uit dronk, hoe ze haar voeten terugtrok toen hij ze voorzichtig met zijn gymschoenen aanraakte. Hij keek uit een raam en zag een nauwelijks verlicht stadsdeel. Oost-Berlijn sliep. Pasten zij daarin? Hoorden ze niet meer bij de uitgelaten mensen die vlak bij hun tafeltje dansten, of tenminste pasjes zetten op de snerpende tonen van een door maten en gebaren overduidelijk amateuristisch gezelschap roekmusici? Woonden ze niet meer in de wereld die achter de dansenden zichtbaar was? West-Berlijn flonkerde. Het leek alsof de muur zich verplaatst had en zijn onzichtbare betonblokken tussen hen in had opgestapeld. Zij woonde in het Oostelijk stadsdeel en was onbereikbaar. Alleen twee vrijdagen per jaar en naar keuze tijdens de paas- of pinksterdagen kon hij haar bezoeken. Cadeautjes voor haar meebrengen die hij op de Kurfürstendamm gekocht had. Een pond truffels, een electrische tandenborstel, de nieuwste Wohmann, een doorzichtig slipje. In ruil mocht hij op haar schoot zitten, haar strelen en woorden in haar linkeroor fluisteren totdat ze schaterlachend hem van zich afduwde. Alle andere driehonderdéénenzestig dagen zou hij haar bellen of schrijven om te horen hoe ongelukkig ze was omdat ze hem niet kon zien. Eigenlijk moest hij haar nu vragen of ze ook wilde dansen. Maar hij vond het belachelijk om op te staan en plotseling bewegingen tegenover elkaar uit te voeren terwijl ze nog nauwelijks hadden gesproken. De manier waarop ze haar sigaret vasthield, driftig inhaleerde en de rook uitblies, verraadde dat ze zenuwachtig was. Hem haar vonnis wilde meedelen. De straf die haar zwijgen voor hem was, was nog een voorwaardelijke, maar als ze eenmaal ging spreken zou elk woord als een slag van de guillotine de onvoorwaardelijkheid onderstrepen. Toen iedereen weer zat, de obers moesten rennen om bestellingen uit te voeren en zelfs de giechelende vrouw met de kapiteinspet op de grapjes van haar bejaarde echtgenoot minder geslaagd vond, begon de zitting van haar tribunaal. Hij was de beschuldigde, zij de aanklager en rechter, de officier van justitie en soms zijn advocaat. Alle rollen nam ze op zich. Een heftige woordenwisseling was minder erg. Hij had zin om haar te slaan, zodat iedereen op zou springen om haar uit zijn armen te bevrijden. Dat zou tenminste iets heldhaftigs hebben, maar hij was tezeer doordrongen van de onontkoombaarheid van haar beschuldigingen om zich te kunnen verweren. Hij had niet van haar gehouden, hij had haar gebruikt als een vrouw door wie hij hogerop kon komen en in wie hij als hij zin had zijn lust kon ledigen en die hem verder koud liet. Ze had hem aangemoedigd, zijn gedrag nog verder laten bevriezen, ze had zich vergist want hij had nooit iets van haar toenadering begrepen. Ze hield van hem, wilde niet scheiden, maar ze zou hem deporteren naar een kolonie waar haar wraak het hevigst zou zijn door haar afwezigheid: naar hun eigen huis. Of zij daarin ooit zou terugkeren liet ze in het midden.

De volgende avond liep Ivo Pogovic naast zijn vrouw over de Budapesterstrasse. Ze hadden boodschappen gedaan, naast elkaar gelegen op hun bedden, moeten lachen om het Cubaanse ballet op de Oostduitse zender, maar de wekker had de uren ongenadig afgeteld. Hij droeg hun zwartleren koffer die nu de hare was. Halverwege het hotel en het station vroeg ze of zij hem over moest nemen. Hij schudde van nee. Honderd jaar daarvoor zouden ze per koetsje over de straten hebben gereden, hij in zijn lange blauwe jas met gouden epauletten, zij in haar bontstola. Aanhoudend zou ze hebben gesmeekt of hij bleef, maar hij was onverbiddelijk. De plicht van het land riep. Hoofdzakelijk naar de aardige dochter van een garnizoenscommandant die hij in de verre stad waarnaar hij vertrok zou kunnen verleiden om haar des te gemakkelijker te kunnen vergeten. Haar brieven zou hij eerst nog lezen, maar na een tijdje verveeld in het haardvuur werpen. En vanzelfsprekend zou hij bij zijn terugkomst doen alsof er niets veranderd was om opnieuw verzekerd te zijn van een gevuld bed. Honderd jaar daarvoor zou zij met een witkanten zakdoek hebben gewuifd totdat hij verdwenen was en om haar verdriet te overwinnen zou ze lopend zich naar de dichtstbijzijnde vriendin hebben gespoed om daar snikkend haar relaas kwijt te kunnen. Honderd jaar later kocht zij een enkele reis Warschau, stapte zij resoluut in de coupé en draaide zij het raampje open om nog een paar nietszeggende woorden tegen hem te zeggen. Zou hij het zijn die terugliep naar het hotel in het besef dat wanneer de geschiedenis zich herhaalde, dat altijd dramatischer was dan in regels gedrukt proza. Hij bleef staan met een zakdoek in zijn hand waarmee hij nauwelijks gewuifd had, zijn ogen gevuld met tranen op een perron dat even verlaten was als een Georgische steppe.

G.F.H. Raat

Van thematiek naar boodschap
Over ‘Vanwege een tere huid’ van A. Koolhaas

De bekendheid die A. Koolhaas in kleine kring genoot, vooral als schrijver van dierenverhalen, maakte plaats voor een ruimer waardering na de publikatie van *Vanwege een tere huid* (1973). Het publiek legde een grote belangstelling voor deze roman aan de dag. In vier maanden tijds kwamen vijf drukken van de persen.[1.]

Het verkoopsucces overrompelde Koolhaas. ‘Het is voor mij een grote verrassing dat juist dit boek zo hard loopt’, liet hij de criticus Wam de Moor weten, in een opgetogen brief naar aanleiding van diens lovende recensie (De Moor, 1978, p. 68).

De Moor was niet als enige recensent ingenomen met *Vanwege een tere huid.* Er valt nauwelijks een wanklank te beluisteren in de kritieken die aan de roman werden gewijd. ‘Koolhaas' mooiste boek’, luidt de kwalificatie in een uitvoerige bespreking van Tilly Wentzel (1973) en Fens ((1973) wijkt niet veel van dit oordeel af. De bekroning met achtereenvolgens de Tollensprijs (1973) en de Multatuliprijs (1974) kan beschouwd worden als de officiële bekrachtiging van deze waardering.

Enkele jaren later verschenen de eerste boeken over het werk van Koolhaas: *Vertellen is menselijk* van Jacques Kruithof (1976) en mede als reactie op dit essay, *Koolhaas onder de mensen* van Wam de Moor (1978)[2.]. Tot aan de publikatie van Kruithofs bewonderenswaardige verhandeling namen vooral Kees Fens en Hella Haasse met hun artikelen de Koolhaasstudie waar.[3.]

Kennisname met de literatuur over Koolhaas leert dat één type publikatie daarin sterk ondervertegenwoordigd is. Ik doel op het geschrift waarvan de interpretatie van een afzonderlijke roman de hoofdmoot vormt. Ook de gestaag groeiende Synthese-reeks laat het tot op heden in dit opzicht afweten.

Niettemin biedt de concentratie op één enkel werk, waarbij ook details aandacht krijgen die er bij een globale behandeling noodgedwongen bekaaid afkomen, een uitnemende mogelijkheid inzicht te verwerven in het oeuvre van een auteur. Zeker als dit oeuvre beheerst wordt door een constante thematiek, zoals dat van Koolhaas, en mits een en ander niet ontaardt in liefde- en vreugdeloos gepeuter.

Het lijkt mij daarom alleszins de moeite waard een thematisch georiënteerde interpretatie te geven van één roman, waarbij ik kies - het zal gezien de inzet van mijn artikel niet verwonderen - voor *Vanwege een tere huid.* Deze roman handelt over een drietal paren dat op de voorlaatste bladzijde als volgt wordt aangeduid.

> Dat de enige twee op de wereld elkaar vinden, samen een spel spelen, ermee ophouden, of op zijn hoogst het nog proberen na te spelen, ook al zijn ze terug waar ze horen, is het sterven dat Takkie en Jokke bespaard bleef.
> (p. 175)[4.]

Het jeugdigste en belangrijkste paar wordt met name genoemd. Met het duo dat het (liefdes)spel van vroeger niet meer speelt en het hoogstens nog tracht te imiteren, is in eerste instantie het paar hoedna's bedoeld (zie p. 174-175). Teruggekeerd in hun natuurlijke, Afrikaanse omgeving verliezen deze fantasiedieren hun belangstelling voor elkaar. Zij paren niet meer en spelen hun bizarre spelletjes evenmin nog of ongeïnspireerd.

Echter, de karakteristiek is ook van toepassing op Cor en Annepiet, het verloederde ouderpaar van het meisje Takkie. Hun eerste ontmoeting is voor beiden ‘een openbaring' geweest en in hele of halve dronkenschap trachten zij steeds weer die unieke gebeurtenis te doen herleven (p. 53). Vergeefs, de eerste liefdeservaring is onherhaalbaar. Net zo onherhaalbaar als de 'lol' die werd beleefd aan komische toneelstukjes. Pogingen die nogmaals op te voeren leiden tot ruzie (p. 101-103) en ontgoocheling (p. 108-109). Het naspelen van een vroeger (liefdes)spel is hun al even onmogelijk als de hoedna's. Geen wonder dus dat van het aan Annepiets benevelde brein ontsproten plan het stuk nieuw leven in te blazen van 'dat verliefde stel dat steeds verliefder werd' niets terecht komt (p. 100).

Ik zal hierna de drie paren successievelijk bespreken en hun verhouding tekenen met behulp van de begrippen liefde, leven en dood. Grote woorden, maar van eminente betekenis voor Koolhaas' thematiek. Een netwerk van parallellen en contrasten zal dan, naar ik hoop, zichtbaar worden. Overeenkomstig hun belang in de roman gaan Takkie en Jokke voorop en krijgen zij de meeste aandacht.

Aan het eind van dit artikel laat ik zien hoe de thematiek veralgemeend wordt tot een boodschap. Een boodschap - deze ongunstig in het gehoor liggende term is hier zeer toepasselijk - die in de afhechting van de roman, 'De reiniging', losgemaakt wordt uit de fictieve inkleding van het gedeelte daarvoor en verkondigd door een bewogen vertelinstantie.[5.]

1. Takkie en Jokke: eerste liefde en confrontatie met de dood

De geschiedenis van Takkie en Jokke is die van een jeugdliefde. De liefde wordt reeds op de tweede bladzijde van de roman gekenschetst als iets dat zich onderscheidt van de tastbare realiteit.

> Zoals een vlam vaak juist pas even boven de pit of de brander begint, is het met de liefde: in de tussenruimte tussen de vergankelijke werkelijkheid van de pit en de vlam, waar

> dus niets is, bestaat die (p. 8).

Onwerkelijkheid en eeuwigheid zijn de notities die het fenomeen liefde karakteriseren.

Niet tot ongenoegen van de jongen Jokke, vanuit wie in het begin vooral verteld wordt, draagt zijn eerste liefde aanvankelijk een irreëel karakter. Hij bevindt zich er wel bij Takkie vanuit de verte te beminnen en zich te vermeien in fantasieën over haar ouderlijk huis (p. 7-12).

De vergelijking met Rapunzel, een sprookjesfiguur, ondersteunt het onwezenlijke van Takkie in Jokkes verliefde ogen (p. 36). Opgesloten in een toren met slechts één raampje laat de creatie van de gebroeders Grimm haar vlechten zakken, opdat de prins zich klimmend bij haar kan voegen (Grimm, p. 31-33). In de geest van Jokke wordt ook Takkie, het meisje in het raam, vastgehouden (p. 10) - en daarmee is hij, zonder het te weten, niet ver van de waarheid. Echter, er is een opmerkelijk verschil: ‘Haren om een touwladder van te vlechten had ze bepaald niet voldoende’ (p. 10).

Ook verderop in de roman verkeert Takkie, wederom in de visie van Jokke, nog in een sprookjesachtige ambiance. Haar verblijfplaats wordt aangeduid als een ‘droomkasteel’ (p. 81) en een ‘toverhuis’ (p. 82 en 85). Daarheen is Jokke op weg, als een prins die zijn geliefde komt verlossen, gelijk eertijds Cor de Koning Takkies moeder bevrijdde uit de beklemmende sfeer van hetzelfde huis. Dit laatste feit werd bezegeld door een bruiloft, die opgeluisterd werd door vrolijke en sprookjesachtige bedrijvigheid in het toneelzaaltje van het huis (p. 35). De daar aanwezige ‘monumentale toverdozen’ met verkleedkostuums maken krasse metamorfosen mogelijk, bijv. van ‘puistekoppen’ tot ‘prinsen’ (p. 14).

De gevoelens van Jokke voor Takkie hebben ontgrenzing tot gevolg, allereerst van hemzelf. Hij desintegreert tot ‘een jachterige troep losse moleculen’ bij het passeren van haar raam (p. 11).

De afbakening in tijd en ruimte gaat verloren. Het raam waarin Jokke zijn aanbedene dagelijks aanschouwt, is ‘zonder grenzen groot, zoals de zomer zonder grenzen is’ (p. 8). In ‘de niet eindigende zomer’ (p. 7) van zijn liefde weet Jokke ‘van àl zijn herinneringen sedert zijn geboorte eigenlijk alleen nog maar (...) hoe adembenemend groot dit venster is. (...) Vandaag is het hele leven’ (p. 8).

Ervaringen waarin aan de essentie van het leven wordt geraakt, dragen een eeuwigheidskarakter. Om die reden zal later het horloge van Jokke stilstaan, wanneer hij in volstrekte eenzaamheid met de dood wordt geconfronteerd (p. 119).[6.]

Opheffing van het tijdsverloop begeleidt frequent in Koolhaas' werk kardinale levensmomenten. In *Nieuwe maan* komt Enno Witte tegenover onthullend ondergronds leven te staan, zijn psychische onderwereld representeren, als hij verzuimd heeft zijn horloge om te doen (1e dr., Amsterdam 1978, p. 156). Als het mentale ontwikkelingsproces van Enno, en zijn vrouw Marij, voltooid is, windt de eerste zijn horloge op. Maar er is iets definitief veranderd: de vertrouwde deelname aan het leven van alledag is voorgoed geblokkeerd. Enno draait de veer stuk (p. 219-220).

Een laatste voorbeeld. Als de dorre ir. Aernoudt Kampe uit *Een kind in de toren* tot emotioneel leven gewekt is, bemerkt hij dat zijn horloge stilstaat. ‘Hij stond volledig buiten de tijd’ (2e dr., Amsterdam 1978, p. 102).

Gedachten over een mogelijke ontmoeting met Takkie stemmen Jokke onzeker. Hij overweegt hoe hij eens tegenover haar zal staan en met haar zal praten.

> Dat was voorlopig de grenspaal van zijn leven. Daar voorbij lag onbekend gebied (p. 12).

In dit psychische gebied zullen de kinderen hun weg moeten zoeken, zodra zij daadwerkelijk met elkaar in contact treden. De situatie is voor Jokke uiterst onwerkelijk.

> Een grote woestijn lag voor hem, maar iedere stap die hij er op zou doen, of liever: die ze er samen in zouden doen, bleef zwevend en beroerde geen grond (p. 12).[7.]

Het vooralsnog onwerkelijke mentale terrein dat Jokke en Takkie moeten exploreren, wordt gesymboliseerd door het omstreden gebied nabij het huis te P. (p. 13 en 14). De 'wonderlijkste en vreselijkste dingen' kunnen in deze 'woestenij' (p. 13) plaatsgrijpen, zonder dat iemand ernaar taalt (p. 15). Maar de verkenning van de 'open goudmijn', die Takkie met Jokke wil ondernemen, kan ook een fortuinlijker resultaat opleveren (p. 94).[8.]

De relatie tussen de kinderen komt in een nieuwe fase, als Takkie aan onwerkelijkheid inboet en haar aanbidder op straat opwacht. Deze wending is fataal: 'Eerste liefdes moeten elkaar nooit voor feiten plaatsen' (p. 26).

De verdwijning uit het raam markeert niet alleen voor Jokke en Takkie het einde van de eerste liefde. Een soortgelijke positieverandering, dit maal onvrijwillig, onderging de eerste vrouw van Cor. Bij het glazen zemen is zij uit het raam gevallen en om het leven gekomen (p. 30; zie ook p. 35).

Wie in details wil treden, wat dikwijls lonend is, als het literatuur betreft, kan nog een vrouw in het venster noemen: de moeder van Annepiet. Kind(s) geworden zit zij 'als een plant voor het raam' (p. 34). Waarmee de kring gesloten is, mede doordat rapunzel, gebruikt m.b.t. Takkie, de naam is voor een plant, naar het woordenboek leert. De naam Takkie komt zelf trouwens ook uit de vegetatieve sfeer.

De eerste liefde is zo broos dat contact met de harde werkelijkheid onherstelbare schade veroorzaakt. Onbewust deelt Jokke dit zijn vriendinnetje mee door haar tijdens een gezamenlijk kanotochtje te vertellen dat honden geen beschuiten kunnen verorberen.

> 'Als een hond iets in zijn nek heeft dat hij niet door kan krijgen, gooit hij het als het ware telkens opnieuw op en bijt zijn tanden er dan overnieuw in vast. Maar een beschuit breekt en gaat in kruimels en hij kan het niet weer opnieuw opvangen en alles mislukt dan' (p. 61).

Zo breekbaar is de eerste liefde dat zij pogingen er vat op te krijgen niet ongeschonden doorstaat. Herhaling is uitgesloten.

Al kanoënd licht Jokke Takkie in over de eetgewoonte van nog een dier: de meerval. Deze kan zo groot worden dat hij kinderen opvreet (p. 62). In *Vanwege een tere huid* staat deze zwarte vis voor de dood.

> En meervallen liggen in de modder als de dood. De dood voor alles wat passeert en (...) geweldig grote meervallen zijn hopeloos als de dood, een hopeloze dood, (...) (p. 123).

De waarschuwing die Jokkes ichtyologische informatie behelst, is niet mis te verstaan: de dood bedreigt de kinderen. Jokke mag dan manhaftig beweren dat hij zijn vriendinnetje zal verdedigen tegen een eventuele agressieve meerval - een verzekering die beiden niet weinig ontroert -, hij kan niet verhoeden dat Takkie de dood onder ogen moet zien, evenals hijzelf trouwens.

1.1 Takkie en de dood

Takkie wordt geconfronteerd met de dood aan de vooravond van Jokkes bezoek aan het huis te P. De gebeurtenissen van deze avond worden verteld na een sprong terug in de tijd, en wel vanaf het moment waarop Jokke met zijn kano is omgeslagen (p. 84-85). De lotgevallen van de kinderen worden vervolgens afwisselend verteld. Daardoor wordt de spanning verhoogd en het verhaal naar een climax gevoerd. Tegelijkertijd worden de belevenissen van de kinderen nauw op elkaar betrokken. Zij maken dan ook een identiek proces door, resulterend in het verlies van de kinderlijke staat.

Mijmerend over de aanstaande komst van Jokke en woelend in de verkleedmand van het toneelzaaltje heeft Takkie braakneigingen. Zij heeft de gewaarwording te zullen verdrinken in de oude kleren, die ‘een geur van moedeloosheid’ afgeven (p.

87). De verkleedattributen zijn voor Takkie een draaikolk, 'zacht en gevaarlijk en muf van oud en zweet en kamfer en sterven' (p. 91). Het dood-zijn, nog tijdens het biologische leven, als uitgebluste volwassene nl., bedreigt Takkie. Vandaar ook dat zij 'zo langzaam als groeien'[9.] door de draaikolk wordt meegesleept (p. 90).

Het eindpunt? Een 'lichaam (...) zo hard (...) als een paspop en dan uitgehold en leeg' (p. 89). Op deze wijze van alle autenticiteit ontdaan en geledigd van leven zal Takkie lijken op de ooms en tantes die zij zich van vroeger herinnert. Deze immer doods geklede familieleden 'hadden geen lichamen die echte lichamen waren' (p. 88). Zo lang reeds waren de billen van de tantes in 'zwarte omhulsels' verpakt, dat zij die tenslotte zelf waren geworden (p. 88-89).

Dit beangstigende perspectief bestond nog niet tijdens het kanotochtje met Jokke. De laatste viel het toen op dat zijn voor hem zittende vriendinnetje 'behalve verschijning ook lichaam was, met alles wat er in lichamen gebeurt: bloedsomloop en allerlei borrelingen' (p. 59).

Tijdens het hoogtepunt van de confrontatie met de dood is Jokke de enige met wie Takkie zich verbonden voelt. Het uitspreken van zijn naam brengt haar tranen in de ogen.

> Die langs haar neus lopen, geven een zoute smaak in haar open mond. Ze wil dat ze bitter voelen in haar keel. Ze wil dat Jokke ook schreit' (p. 91).

De volgende dag zal haar wens worden verhoord.

Naderhand in bed krijgen Takkies doodservaringen een vervolg. Het bed staat in de kamer waar vroeger haar moeder Annepiet heeft geslapen. De slaapkamer is jaren in ere gehouden, 'alsof Annepiet toch jong gestorven was', alle maatregelen ter bescherming van haar kwetsbaar geachte constitutie ten spijt (p. 105). En zo is het ook, althans wat betreft het meisje in haar, dat ook in Takkie zal doodgaan (p. 163).

In bed liggend stelt Takkie zich voor dat zij verstijft (p. 106), zodat zij opnieuw een levende dode wordt. Jokke voegt zich bij haar. Het intense contact met ander leven staat wederom in het teken van de dood (p. 107).

In de volgende paragraaf zal ik demonstreren dat de doodservaringen van Takkie tot in details overeenstemmen met die van Jokke een dag later. In feite ondergaat Takkie de dood van Jokke en het omgekeerde is evenzeer waar. Inleven is meesterven, om het lapidair te zeggen.[10.] Dit wordt ook duidelijk, wanneer Takkie, wachtend op haar wegblijvende vriendje, tot haar eigen verbazing zegt: 'De dood van Jokke' (p. 143). De betrokkenheid bij een ander wezen impliceert de benadering van zijn dood.

De tussenbalans opmakend kan ik zeggen dat de dood zich op drie wijzen in Takkies bestaan manifesteert. (Daarmee schematiseer ik drastisch, want de onderlinge samenhang is bijzonder groot.) Takkie wordt allereerst de dood van Jokke gewaar. Daarnaast heeft de statische situatie van het doodzijn in het leven haar bijna overweldigd. In het huis van haar ouders heerst deze dood schier onaantastbaar. Het huis is 'zonder lucht, als een aquarium van een mateloos grote meerval' (p. 90).

Na een dag vergeefs wachten doet de dood zich ten derden male gelden: het meisje in Takkie sterft. Zij is definitief veranderd. Haar eerste liefde en het daaraan ontleende verweer tegen de vreugdeloze atmosfeer in haar ouderlijk huis zijn 'langzaam aan doodgaan. Voorgoed. Als ze weer verliefd zou zijn, dan zou het voorzichtiger zijn en afwachtender (...) En ze zou hierna altijd minder verwachten' (p. 161).

Er is een fase in haar leven afgesloten. Definitief wordt voor haar onbereikbaar wat, in al zijn onduidelijkheid, mogelijk te bemachtigen zou zijn geweest in het leven. 'Haar bestaan ratelde dicht als met stalen rolluiken voor een etalage vol onbestemde artikelen' (p. 162).

Vermoedelijk als gevolg van die wending in haar leven slaat Takkie 's avonds geen acht op het schilderij 'Ignorance', een in het *wit* geklede dame voorstellend, die, klaarblijkelijk in *onwetendheid* verkerend, aan het *water* ligt te *wachten.* De overeenkomst met Takkie behoeft nauwelijks nadere adstructie.[11.] Het is eveneens duidelijk waarom Takkie zich nu niet, zoals voorheen, afvraagt 'of vele dames van die leeftijd net zo lang leeg voor zich uit liggen te kijken, als meisjes van haar leeftijd' (p. 158). Zij kent inmiddels het antwoord: volwassenwording gaat gepaard met het verliezen van illusies.[12.]

Tot slot twee details die het afscheid van het meisjesbestaan reliëf geven. In de eerste plaats het feit dat Takkie zich aan het eind van de dag bij de oude dienstbode vervoegt, die haar zal helpen met een handwerkje. Een bezigheid voor oudere dames.

In de tweede plaats de uitnodiging van haar vader voor een spelletje dat met het spel van de 'enige twee' niets uitstaande heeft. Monopolie wordt niet *met*, doch *tegen* de ander gespeeld. De alleenheerschappij is het einddoel, niet het geluk dat gepuurd wordt uit het samenzijn (p. 164).

1.2 Jokke en de dood

Zoals in Takkie een meisje de dood vindt, sterft in Jokke een jongetje. Zowel de identiteit van wat de kinderen overkomt, als hun betrokkenheid bij elkaars lot komt tot uiting in de vele treffende parallellen tussen beider belevenissen. Zonder volledigheid te beogen, zal ik een aantal daarvan noemen.

Tijdens het gezamenlijke kanotochtje komt Jokke met de volgende ontboezeming: 'Zoals je kan verdrinken in water, kan je geloof ik ook verdrinken in liefde' (p. 66). Wie weet dat weinig (soms te weinig) in Koolhaas' werk toevallig is, zal hier reeds nattigheid voelen. En inderdaad is Jokke later uit liefde voor Takkie de verdrinkingsdood nabij (zie p. 120 en 132). Dat Takkie op haar manier dreigt te verdrinken, kwam in de vorige paragraaf aan de orde.

Diverse details verstevigen de overeenkomst. Zowel Jokke als Takkie wil op een zeker ogenblik, onmachtig met het toekomstige leven iets aan te vangen, wegzinken in de dood (vlg. p. 90 en 92, en p. 124). Beiden kampen met braakneigingen (p. 87 en 129) en geven vervolgens ook over (p. 132 en 162).[13.] Paniek en doodsangst hebben Jokke en Takkie kortstondig in hun greep (p. 92-93, 120 en 122). Op de bodem van de rivier en de verkleedmand rusten Jokke respectievelijk Takkie even op de borst (p. 90 en 129). De twee kinderen verliezen enige tijd het bewustzijn: Takkie slaapt in (p. 97) en Jokke is korte tijd buiten kennis (p. 140). Zoals Jokke om Takkie huilt, snikt Takkie om Jokke (p. 90). Voor beiden fungeert pijn als een teken van gevoel en dus leven (p. 89 en 145).

Na zijn onderdompelingen in het rivierwater, dat, 'bedekt met willoos meedrijvende paars berustende olievlekken en daaronder mee berustend in treurnis, mismoedige vissen, uitsluitend laatste adems happend' (p. 83), een getrouwe weerspiegeling vormt van de doodse entourage die Takkie belaagt, trekt Jokke het niemandsland in tussen de rivier en het huis te P. Daar wordt hij gedood door de hoedna Lussel. Het dier graaft Jokke leeg tot van hem 'de uitgeholde pop' (p. 90) overblijft die Takkie vreesde te zullen worden. Een lege huls waaruit alle leven is geweken. Zie daar het weinig aanlokkelijke beeld van de volwassenheid.

2. De hoedna's: van leven naar dood

De ‘gormol’ en de ‘snook’ uit ‘Een gat in het plafond’, opgenomen in de gelijknamige bundel van 1960, waren de eerste fantasiedieren die Koolhaas' bestiarium binnendrongen. Zij werden in 1973 gevolgd door de hoedna's. Vanaf *De laatste goendroen* (1977) is er geen boek meer van zijn hand verschenen zonder niet bestaande dieren, tot onlangs *Een aanzienlijke vertraging* uitkwam.

Het koppel hoedna's weerspiegelt de beide andere duo's in de roman. De betrekkingen tussen de dieren en het ouderpaar van Takkie staan voornamelijk in het teken van het zoeken (het graven) naar een verleden.

De samenhang tussen het hoednapaar en de kinderen wordt de lezer tot op de achterflap onder de neus gewreven. Waar Jokke en Takkie gericht zijn op de onzekere en daardoor vreeswekkende toekomst, worden de hoedna's, en vooral het mannetje Lussel, gepreoccupeerd door het minstens zo onbestemde en angstaanjagende verleden. Er vindt, zo verklaarde Koolhaas zelf, ‘een kruising plaats van die weg in het onderbewuste naar de toekomst en die weg naar het verleden toe’ (Roggeman 1977, p. 28). Op het snijpunt van de kruisende lijnen wordt Jokke gedood door Lussel.

> Dieren verkeren in Koolhaas' verhalen vaak in een grenssituatie, nl. dat zij niet meer helemaal passen in hun ‘eigenaardige’ fysieke gesteldheid en levensomstandigheden (Haasse 1973, p. 177).

Deze behartenswaardige opmerking gaat in hoge mate op voor de hoedna's, die vanuit hun natuurlijke milieu in Afrika overgebracht zijn naar een (grens)gebied bij een Hollandse rivierdelta. Het is daarom dat de hoedna Lussel ‘alleen als de zon zeer warm is’ de gewaarwording kent dat ‘alles in zijn lijf en in zijn kop (...) op zijn plaats’ zit (p. 18).[14.]

De vervreemding die de dieren ervaren, maakt de dood tot ‘een voelbaar naderend en alles beïnvloedend gebeuren’ (Haasse 1973, p. 177).[15.] Hier valt te denken aan de suïcidale neigingen van Lussel (p. 37-38). Zijn aanvechtingen komen overeen met de zelfmoordneigingen van de eveneens door onzekerheid en levensangst geplaagde Jokke (p. 124). Hij bevindt zich, zo schreef Koolhaas toen het idee voor *Vanwege een tere huid* zich recent aangediend had, in ‘een vergelijkbaar randgebied’ (De Moor 1978, p. 59).

Er zijn meer punten van overeenstemming. Lussel en Jokke rebelleren bijv. als het regent. De hoedna staakt de assistentie van zijn gade bij de dijkaanleg.

> Nou, wat hem betreft kan ze haar gang gaan. Hij slaat het laatste stuk plat met flinke petsen van zijn bemodderde staart en gelooft het wel (p. 46).

Jokke heeft het ‘het vorige jaar voor 't eerst verdomd (...) te helpen bij het sperciebonen afhalen (toen het regende)’ (p. 76). De toevoeging tussen haakjes is rijkelijk curieus, indien geen verband gelegd wordt met Lussels opstandigheid.

Verder doet het zonlicht buiten het raam, dat staat voor het verlokkende in het leven dat Jokke niet kan bereiken (p. 27), onmiddellijk denken aan het verblindende zonlicht dat Lussel, steeds weer vergeefs, verwacht aan het eind van een gang (p. 20 en 38).

Ik verleng het lijstje overeenkomsten niet verder, maar wijs alleen nog op de consequenties ervan voor het centrale tweetal in de roman. De parallel met een paar door uitsterving bedreigde, exotische dieren doet het natuurlijk-instinctieve in de relatie van de kinderen uitkomen en accentueert de uniciteit van hun band. Tevens wordt evenwel gesuggereerd dat hun verhouding nauwelijks levensvatbaar is.

3. Cor, Annepiet en haar familie: levend dood zijn

De vader van Annepiet, ‘te rijk, te alleen, te zakelijk, te uitgekookt en uitgerekend voor leven’ (p. 44), importeert de hoedna's, bij wijze van geschenk voor zijn teer beminde dochter. Verrassend is het niet dat deze man met de exotische dieren (p. 43) aan komt zetten, die een ‘opmerkelijke sierlijkheid’ (p. 16) van bewegen hebben. Hij betaalt immers kapitalen voor exotische vrouwen (p. 45) en bewoont een uitheems ogend thuis (zie noot 12), dat hij, net als zijn familie, volstouwt met de ‘fleur (...) van pendules en marmers en lelijke schilderijen en onzin en nutteloosheid en de sier van wat ze een sierlijke wereld denken’ (p. 43).

Al deze geldverslindende investeringen kunnen echter bepaald niet verhinderen dat dood en verstarring regeren in de aannemersfamilie. De ‘betrokkenheid bij hun doen en laten’ (p. 16) die de hoedna's ten toon spreiden, is niet te koop. De toestand in het aannemershuis wordt o.a. verzinnebeeld door beeldjes van ‘kwijnende naakten’ (p. 33) en ‘een bronzen galliër’ (p. 44) - vermoedelijk stervend. De tientallen pendules vormen ook veelbetekende elementen in de stoffering, voor wie zich herinnert dat het optimale leven geen weet heeft van tijd.

Annepiet ontvangt de haar toegedachte hoedna's niet. Bevreesd dat de dieren met hun scherpe nagels ‘de tere huid’ (p. 45) van zijn dochter zullen beschadigen, laat haar vader ze vrij in het betwiste gebied bij zijn huis (p. 45-46). Hij slaagt niet in zijn opzet, want symbolisch gezien doorstaat Annepiets huid de jaren niet ongeschonden, zoals veel later wordt vastgesteld (p. 164). Ook met terugwerkende kracht komt de man bedrogen uit. De dood van Jokke bezorgt Takkie ‘een paar lelijke krassen’ (p. 164) en zij is - ik kom hier straks op terug - ‘het meisje dat zij (= Annepiet - G.F.H.R.) zelf was, vroeger’ (p. 110). ‘Een rijkaard gefopt’ heet één van de schilderijen in de behuizing van de gefortuneerde aannemer (p. 92).

Behalve contrasten bestaan er ook overeenkomsten tussen de hoedna's en de familie van baggeraars en dijkenbouwers.[16.] Om aan de kost te komen houden de hoedna's zich bezig met dijkaanleg en het pluimpje op hun lelijke staart is ‘een vlag op een modderschuit’ (p. 16). De dieren breiden hun stelsel van tunnels net zo ongemotiveerd uit als de familie van baggeraars hun huis (p. 14). In dit kader mag ook niet onvermeld blijven dat het kanaal tussen de rivier en het huis misschien ‘uit baggerlust’ is ontstaan (p. 18).

De benauwende liefde van haar vader houdt Annepiet van het leven af (p. 33-34). Cor de Koning, de eerste man voor haar, bevrijdt haar uit het isolement. Het huwelijk met hem mondt evenwel uit in een leven van dadenloosheid en alcoholmisbruik dat geen verbetering betekent. Cor en Annepiet kunnen terugzien op ‘een dood bestaan van eerbiediging van rompslomp bij gebrek aan eerbied voor iets anders’ (p. 97).

Wat over Cor gefluisterd wordt (‘iets met kleine jongetjes, of met meisjes, of abortus’ - p. 9), mag dan strikt genomen feitelijk laster zijn, op een symbolisch plan is er wel degelijk sprake van ‘duister, vies, verwerpelijk geknoei’ (p. 9). Het leven van hem en zijn echtgenote is gedood, terwijl dat van Takkie voortijdig afgebroken zal worden. De situatie in haar ouderlijk huis dwingt haar te jong tot volwassenheid (zie p. 116).

Het is deze slordige en liefdeloze bejegening van het leven die het huis van Annepiet en Cor van ‘schuldigheid’ vervuld doet zijn (p. 11).[17.] Het onderscheidt zich daarin niet van Annepiets ouderlijke woning, die ‘geladen (is) met drab en schuld’ (p. 85); het voorlaatste substantief is niet alleen een reminiscentie aan baggerwerkzaamheden.

De overeenkomst tussen het ouderlijk huis van Annepiet en Takkie hangt samen met een parallel tussen moeder en dochter zelf. Ik doe hiermee geen opzienbarende uitspraak: beide meisjes worden, in de woorden van Cor, ‘afgeknepen van de realiteit’ (p. 99).

Wellicht minder in het oog springend zijn de overeenkomsten die lopen via de figuur van Jeanne d'Arc. Takkie placht te slapen in een kamer, op de deur waarvan een schilderij hing, voorstellend: ‘Jeanne d'Arc op de brandstapel’ (p. 92). Van deze figuur is o.m. bekend dat zij als jong meisjes stierf en heilig werd verklaard. De dood als meisje sterft zowel Takkie als Annepiet. Van nadere toelichting op dit punt acht ik mij langzamerhand ontslagen.

Heilig leek Annepiet door de kaarsen die haar vader voor haar brandde (p. 31 en 163). Om te controleren of zij op de tocht lag, maar de gedachte aan heiligenverering dringt zich op.

Bij beide meisjes is er ook sprake van ontheiliging die wordt waargenomen door een neef. Achterneef Cor de Koning behandelt Annepiet met minder omzichtigheid dan haar vader en een neef van Takkie zet de profanatie hoorbaar kracht bij door het laten ontsnappen van wat darmgas (p. 93).[18.]

De avond waarop Takkie 'preludeert op volwassen gevoelens' (p. 116) maakt Annepiet een louteringsproces door, dat op gang wordt gebracht door de intense betrokkenheid bij haar dochter. Het vervuld zijn van 'het meisje dat zij zelf was, vroeger' brengt Annepiet tot het besef van haar huidige jammerlijke staat en de onmogelijkheid het verleden vast te houden (p. 110 en 112). Annepiet wordt gewekt tot echte emotionaliteit.

> De tranen lopen over Annepiets wangen. Volop. Ze zijn zout, het is geen brandy (p. 111).

Waar de hoedna's tenslotte versuffen en ten prooi vallen aan het levend dood zijn (p. 175), is bij Annepiet dus een, wellicht kortstondige, tegengestelde ontwikkeling bespeurbaar.

De ervaring van Annepiet lijkt tot in bijzonderheden op die van Takkie eerder op de avond (zie 1.1), waardoor de parallellie tussen moeder en dochter eens te meer wordt onderstreept. Ik noem een aantal overeenkomsten om mijn bewering grond te geven. Er is het doodsverlangen, de wens het leven op te geven (p. 111). Weliswaar braakt Annepiet niet, maar haar drankkegel duidt zij met beschonken pathos aan als 'De lava van mijn moederschap' (p. 110); lava wordt uitgebraakt door een vulkaan. Paniek bevangt ook Annepiet, bij het zien nl. van het treurige figuur dat Cor als vader slaat in vergelijking met de hare (p. 110). Tenslotte huilt ze en jammert ze de naam van Takkie (p. 111-112).

4. De ontroerde vertelinstantie en zijn boodschap

In *Vanwege een tere huid* verkennen Jokke en Takkie elkaars leven en daarmee is de dood gemoeid. In een lezing heeft Koolhaas (1969) eens gezegd:

> Op het ogenblik dat de verkenning begint, manifesteren doods- en levensangst zich.
> Op het ogenblik dat een mens zijn zekerheid van ervaringen verlaat, als een slak zijn schelp, ligt hij open voor de dood.

Dit overkomt bij uitstek de kinderen, doch ook de hoedna's en Annepiet. Takkie en Jokke 'overschrijden de eigen levensvorm' en exploreren 'leven met andere vormen', om twee formuleringen te ontlenen aan dezelfde lezing. Dan manifesteert de dood zich, zoals, naar ik hoop, in het voorgaande duidelijk is geworden.

> Juist inleven betekent de benadering van de dood. Niet alleen de eigen dood, maar ook die van dat levende wezen in wiens bestaan men zich inleeft (Koolhaas 1969).

De niet tot volle bloei komende liefde van de kinderen wordt gevrijwaard van het verkommeren waaraan de relaties van de andere twee paren onderhevig zijn. Teruggeplaatst naar hun oorspronkelijke omgeving vervallen de hoedna's tot apathie. Cor en Annepiet zijn in hun morsige bestaan gefixeerd op een niet herhaalbaar verleden. Slechts Annepiet ontwaakt, waarschijnlijk kortstondig, tot authentiek emotioneel leven.[19.]

Talrijke overeenkomsten en contrasten, waarvan ik er vele onbesproken heb gelaten, bewerkstelligen de verwevenheid van de lotgevallen der drie paren. Aldus krijgt een bekend Koolhaas-thema gestalte: de ondeelbaarheid van alle leven.[20.] In het ‘leven op aarde’ (p. 67) leidt de liefde tot het ervaren van de eigen dood en die van de ander. Liefde maakt kwetsbaar: zowel wie liefheeft als wie bemind wordt, wordt getooid met een ‘tere huid’. Niettemin betekent de liefde de enige mogelijkheid aan het levend dood zijn te ontsnappen.

De thematiek van *Vanwege een tere huid*, zoals hiervoor verwoord, krijgt in het besluit van de roman de status van een boodschap. Dit wordt bereikt via een ontmanteling van de romanfictie door een vertelinstantie die zich in zijn ontroerbaarheid laat kennen.

Het medium dat binnen de roman het verhaal doet, de vertelinstantie, is in *Vanwege een tere huid* nadrukkelijk aanwezig. Regelmatig fungeert hij zichtbaar als intermediair tussen verhaalfiguur en lezer. De vertelinstantie kwijt zich bijv. van zijn middelaarstaak in het volgende citaat.

> (...) het gevoel dat in haar bestond, in haar toch wel moest bestaan, spande zich om hem heen, als een kern om uit te kristalliseren. Zo noemde ze het niet, maar zo voelde ze het wel (p. 160).

De vertelinstantie verbaliseert de moeilijk benoembare gevoelens van Takkie.

Veel lessen over liefde, leven en dood maken de lezer voorts opmerkzaam op de aanwezigheid van de vertelinstantie. De roman begint met zo'n sententie (‘Alle ramen van het huis van de eerste geliefde hebben de eigenschap, dat zij zelf er onverhoeds voor kan verschijnen’) en eindigt ermee.

In het vizier komt de vertelinstantie ook, als hij uitdrukkelijk de aandacht vestigt op zijn vertelhandelingen.

> ‘Ergens aan een rivier ligt het dorpje P.’ Dat is een redelijk begin voor een verhaal. Men kan dan beginnen met iets van die rivier te vertellen, vervolgens van het dorpje P., om dan snel te komen bij die inwoner van het dorpje P. voor wie men in het bijzonder de belangstelling vraagt. Hier gaat het ook over een rivier en het dorpje P. Maar voorlopig doet dat er niets toe (...) (p. 13).

Hier maakt de vertelinstantie de lezer deelgenoot van verteltechnische overwegingen. De laatste wordt daardoor met de neus gedrukt op de fictie van het verhaal, wat een vervreemdingseffect sorteert.[21.]

Als ontmaskeraar van de romanfictie ontpopt de vertelinstantie zich vooral in het korte besluit van *Vanwege een tere huid*, getiteld ‘De reiniging’. Eerst wordt met de nodige exactheid beschreven hoe het huis te P. door een beschieting wordt vernietigd (p. 167-169). Na deze afbraak van een belangrijk stuk romandecor verdwijnen de hoedna's en Jokke uit het verhaal (p. 170-171).

Klaarblijkelijk is de reiniging[22.] van fictieve elementen niet bevredigend. De vertelinstantie onderbreekt zichzelf bruusk: ‘Godallemachtig hoe zit dat?’ (p. 172). Hij worstelt met de afsluiting van zijn ‘lamentabele geschiedenis’ (p. 172) en heeft het, zoals Kruithof (1976) schrijft, te kwaad gekregen met zijn vertellersrol (p. 62).

> Allengs driester gaat de vertelinstantie te werk.
> Hoedna's bestaan niet. Niettemin bespringt Lussel ineens Jokke en graaft hem leeg en Takkie wacht vergeefs en doet afstand (p. 173).

De fantasiedieren zijn niet reëel, wordt openlijk toegegeven, maar wat via deze beesten en de andere fictieve gestalten uitgedrukt wordt, is zo werkelijk als maar kan.

Doorbreking van de verhaalillusie om de erin vervatte boodschap het volle pond te geven is ook in de volgende aanhaling constateerbaar.

> Tot boven de kale zandvlakte weer een open raam hangt en opnieuw het rinkelen van een beverige fietsbel klinkt (...) (p. 176).

Elementen die in de romanruimte ver uiteen liggen, worden ineengeschoven tot een surreëel tafereel: een Hollands raam, een dito fiets en een Afrikaanse zandvlakte.

De roman wordt in het slotgedeelte gezuiverd tot een boodschap over liefde, leven en dood, uitgedragen door een vertelinstantie die zijn gevoelens niet de baas is. Zijn geëmotioneerdheid spreekt m.n. uit zijn woordgebruik, waarvan hiervoor al een enkel staaltje werd aangehaald.[23.]

Welja, laten we het eens over de huid van Annepiet hebben (...) (p. 173). Deze balorige uitroep moet verstaan worden als een mislukte poging tot verhulling van ontroering, die daardoor averechts gaat fungeren als een signaal.

Wat hier zichtbaar wordt, heeft Bronzwaer (1978) ‘de humanisering van de vertelinstantie’ genoemd (p. 268). De vertelinstantie van *Vanwege een tere huid* doorstaat de betrokkenheid bij ander leven evenmin ongedeerd als zijn creaturen. De inleving in zijn schepselen doet hem aan den lijve ondervinden wat zij doormaken. Ook voor de vertelinstantie is dus de boodschap van kracht die hijzelf ter afronding van zijn relaas nog één keer formuleert.

> Aangezien liefde de alleen zaligmakende leer is van de ander zonder wie niet te leven valt en die zal sterven (p. 176).

Bibliografie

Bronzwaer 1978	Bronzwaer, W. 'De humanisering van de vertelinstantie; over Anton Koolhaas en Jacques Kruithof; in: Forum der letteren 20 (1978), nr. 4 (december), p. 261-274.
Fens 1964^{2}	Fens, Kees. 'Holen, vijvers en nesten van Damocles'; in: *De eigenzinnigheid van de literatuur*; opstellen en kritieken. 2e dr. Amsterdam 1964. 1e dr. 1964. p. 142-152.
Fens 1966^{2}	Fens, Kees. 'De verteller als gids'; in: *De gevestigde chaos*; opstellen en kritieken. 2e dr. Amsterdam 1972. 1e dr. 1966, p. 78-84.
Fens 1973	Fens, Kees. 'Het mooiste boek van A. Koolhaas'; in: De Volkskrant, 2 juni 1973.
Grimm	Grimm. *De sprookjes van* -; volledige uitgave, vert. door M.M. de Vries-Vogel; met medewerking van en ingel. door Jan de Vries; geïllustreerd door Anton Pieck. Utrecht enz. z.j.
Haasse 1973	Haasse, Hella S. 'Anton Koolhaas: Prijs het slijk'; in: Fens, Kees, H.U. Jessurun d'Oliveira en J.J. Oversteegen. *Literair lustrum 2*; een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971. Amsterdam 1973, p. 177-188.
Koolhaas 1969	Koolhaas, Anton. 'Als de slak zijn schelp verlaat ligt hij open voor de dood'; in: De nieuwe linie, 1 november 1969.
Kruithof 1976	Kruithof, Jacques. *Vertellen is menselijk*; essay over Koolhaas. Groningen 1976. Nieuwe literaire verkenningen.
Kruithof 1979	Kruithof, Jacques. 'De schrijver en zijn vriend; Wam de Moor over het werk van

	Anton Koolhaas'; in: Vrij Nederland; boekennummer, 26 mei 1979, p. 50 en 54.
Meijer 1974	Meijer, Ischa. 'A. Koolhaas: de dierenschrijver en zijn tere huid'; in: Haagse Post, 12 januari 1974.
De Moor 1978	Moor, Wam de. *Koolhaas onder de mensen*; profiel van een bovenmaats auteur. Amsterdam 1978.
Roggeman 1977	Roggeman, Willem M. *Beroepsgeheim 2*; gesprekken met schrijvers. Antwerpen 1977.
Wentzel 1973	Wentzel, Tilly. 'Liefde kijkt niet op een dood meer of minder; een verschrikkelijk en blij verhaal'; in: Vrij Nederland, 7 juli 1973.

Eindnoten:

1. Zie Meijer 1974.
2. Voor een weerwoord van eerstgenoemde zie Kruithof 1979.
3. Vgl. Haasse 1973, Fens 1964^2 en Fens 1966^2. Het overzichtsartikel van Fens uit 1964 vormt voor een aanzienlijk deel de basis van zijn inleiding in: A. Koolhaas. *Zonder Mia*; een dierenverhaal; gekozen en ingel. door Kees Fens. Amsterdam 1966. Kort en goed. De inleiding beslaat p. II-VII.
4. Ik heb gebruik gemaakt van de tiende druk (september 1978).
5. Blijkens een vraaggesprek in *Trouw* van 14 april 1980 is Koolhaas zelf niet afkerig van het woord boodschap, gebruikt m.b.t. zijn werk: 'O nee, de aanwezigheid van de dood in het leven vind ik een heel goeie boodschap. (...) De mogelijkheid van een wedergeboorte is ook zo'n boodschap.'
6. Zie ook Wentzel 1973.
7. Elders wordt het weer anders geformuleerd: 'Ze betraden bij wijze van spreken samen een luchtledig' (p. 52).
8. In verband met de hier gebezigde territoriale symboliek en metaforiek verdient ook vermelding dat Cor en Annepiet de basis van hun relatie taxeren als 'een bodem die weinig kan beloven' (p. 53).
9. Dezelfde vergelijking gebruikt Koolhaas in *Ten koste van een hagedis* (Amsterdam 1969, p. 22). Deze novelle bevat ook een stelling die op deze plaats het aanhalen waard is: 'En groeien is leven voor wie niet ziet dat het dood is' (p. 23).
10. Zelf heeft Koolhaas dit verband meermalen expliciet gelegd, o.a. in de inleiding ('Een verlate herdruk') op de tweede druk van *Poging tot instinct* uit 1976 en in Koolhaas 1969.
11. In haar 'witte nachtpon' contrasteert Takkie met haar overweldigend zwarte omgeving (p. 116).
12. Ook het andere schilderij, '"De dag van het verhoor" (wachtend volk voor het paleis van de Emir)' (p. 158), weerspiegelt de situatie van de afgelopen dag. Zoals Takkie de avond tevoren, is Jokke onderworpen aan een verhoor betreffende de essentie van zijn bestaan. Het 'wachtende volk' moet gesitueerd worden voor het grote huis te P. Met zijn 'minaretachtige torentjes' (p. 33) en als ex-eigendom van een quasi-oosters potentaat (p. 44) heeft het wel iets weg van het pand op het schilderij. Vgl. ook p. 105 waar Takkie vergeleken wordt met iemand die 'wachtloopt voor een paleis'.
13. Deze parallel laat verdere detaillering toe. Zoals Jokke zich brakend tracht te ontdoen van het de dood symboliserende water (p. 129), spuugt Takkie de wijn uit, die 'in hun huis diep dood rood' is (p. 93).
14. Jokke en Takkie delen de voorkeur van de hoedna's voor felle zonneschijn (vgl. p. 64).

15. Zie Kruithof (1976) voor een uitgewerkter bespreking van dit patroon in Koolhaas' dierenverhalen (p. 34 e.v.).
16. Zie ook De Moor 1978 (p. 63).
17. Daar heeft ook het in Italië geleerde spel 'scolpa' mee te maken, dat het gezin De Koning wel speelt; *scolpare* betekent volgens het woordenboek vrijpleiten (van schuld).
18. Kennelijk interesseerde de figuur van Jeanne d'Arc Koolhaas in deze tijd. In een interview met *NRC/Handelsblad* d.d. 2 november 1973 verklaarde hij een toneelstuk te willen schrijven over de maagd van Orléans.
19. Dit laatste thema is in vrijwel alle romans van Koolhaas herkenbaar. Doorgaans neemt het de vorm aan van een wedergeboorte (cf. noot 5). De aanvankelijk van elk leven verstoken Hein Slotter uit *Een pak slaag* bijv. wordt vlak voor het eind van de roman aldus beschreven.

> Hij voelde zich behagelijk in zijn lijf. Alles werkte en zat op zijn plaats. En er was een drang als van sappen in hout. Een drang van uitbotten. Hij zoog lucht binnen als een pasgeboren kind, dat zojuist geslagen is om aan adem te komen (Amsterdam 1963, p. 157).

20. Zie weer het woord vooraf bij de herdruk van *Poging tot instinct* en Koolhaas 1969.
21. Vgl. ook de volgende inzet van een nieuw verhaalgedeelte: 'En nu de delta in Afrika, waar de hoedna's Lussel en Twenna geboren zijn (...)' (p. 68). Het lijkt of de vertelinstantie een schema afwerkt dat hem bij het vertellen van zijn verhaal tot steun is.
22. Ik suggereer hier slechts één van de mogelijke titelverklaringen. Natuurlijk is ook de vertaling van het begrip katharsis in het geding, de zuivering die zich hier in de ziel van de lezer zou kunnen voltrekken, nadat de fictieve inkleding vaarwel is gezegd. De Moor (1978) constateerde al: '*Vanwege een tere huid* vertoont in opbouw de trekken van het klassieke drama' (p. 62). Tenslotte houdt de hier besproken titel ook verband met de volgende aanhaling, waarin gespeculeerd wordt over de lotgevallen van de hoedna's.

> En het is best mogelijk dat Lussel en Twenna de zee op zijn geraakt. De zee op, die reinigt, bijtend alles reinigt, zodat de twee hoedna's als nieuw belanden in de delta waar ze thuis horen (p. 174).

23. Zie ook Bronzwaer 1978 (p. 268).

Jan van der Vegt
John Hewitt, dichter uit Ulster

De Engelstalige literatuur van Ierland heet Anglo-Iers en de twee componenten van die naam verdragen elkaar niet zonder spanning. Dat is historisch bepaald, want het eiland is al sinds de Middeleeuwen in de ban van een vete tussen Keltisch en Angelsaksisch en die strijd is, nog afgezien van godsdienstige verwikkelingen, zowel politiek als cultureel. In het begin van deze eeuw was er de Ierse Literaire Renaissance, een opbloei die verweven was met het nationalisme dat leidde tot het pijnlijke proces van opstand en burgeroorlog, waarmee Ierland zich tijdens en na de Eerste Wereldoorlog van Engeland losscheurde, met achterlating van de zes graafschappen van Ulster die Brits moesten blijven.

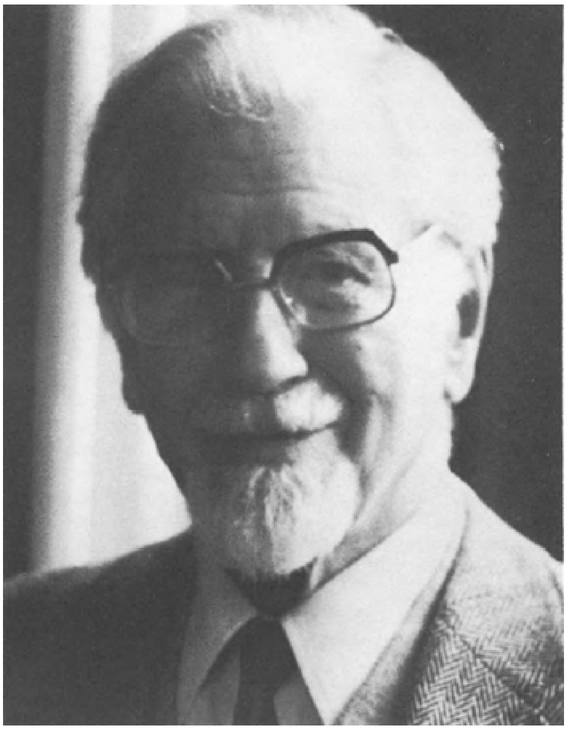
Die opbloei maakte van Ierland een literaire hoorn des overvloeds, maar het paradoxale was, dat deze nationalistisch getinte beweging geen renaissance opleverde van de literatuur in de Keltische taal van Ierland, het Gaelic, hoewel de poëzie daarin tot in de 18e eeuw had gefloreerd. Natuurlijk hadden de Ierse schrijvers geen ongelijk dat ze zich bij het Engels hielden, meestal om de eenvoudige reden dat ze het Gaelic niet kenden. Maar dat bezorgde hun wel een cultureel dualisme, samen te vatten in de vraag hoe een Ierse schrijver Iers is. Ieder heeft dit op zijn eigen wijze proberen op te lossen, Yeats bijvoorbeeld door zich op een mythisch Ierland te oriënteren dat hem afschermde van de teleurstellende werkelijkheid, en Joyce door voorgoed uit Ierland weg te gaan en er verder in verwondering en wrok naar om te zien.

Dat historisch besef zo'n belangrijke plaats in de Ierse literatuur inneemt, is een begrijpelijk gevolg van de Anglo-Ierse tweeledigheid.

Wie zich met de historie bezighoudt, verdiept zich ook in eigen identiteit; en omgekeerd. Dit is zeker van toepassing op Noordierse schrijvers, want in Ulster is de spanning tussen Anglo en Iers het hoogst opgelopen. Aan de Ierse literatuur van de laatste halve eeuw heeft Ulster vooral poëzie bijgedragen. De vraag of hiervoor verklaringen zijn te vinden, moet onbeantwoord blijven, maar het grote aandeel van Noordierse dichters in het totaalbeeld van de Ierse poëzie is ook in de laatste jaren opvallend.

Bij wat nu de oudste generatie van Noordierse dichters is, hoort John Hewitt, die in 1907 in Belfast werd geboren. Later heeft hij nadrukkelijk gezegd, een ‘Ulsterman of Planter stock’ te zijn, een afstammeling van Engelse of Schotse kolonisten die zich in de 17e eeuw tijdens de ‘Plantations’ in Ulster vestigden. Zij brachten daar het rechtzinnige protestantisme, dat nog altijd zijn onverzoenlijke rol speelt in de politieke problemen die Noord-Ierland teisteren. Maar daarmee mag men Hewitt niet associëren. Zijn vader was onderwijzer, Methodist van gezindte en liberaal van levensbeschouwing, en dat laatste heeft veel invloed op de zoon gehad.

Tijdens zijn studie aan de Queen's University in Belfast specialiseerde hij zich in het werk van de 19e-eeuwse volksdichters uit Ulster, over wie hij veel later, in 1974, zijn boek *Rhyming Weavers and other Country Poets of Antrim and Down* publiceerde. In 1930 kreeg Hewitt een functie aan het museum van Belfast en hij bracht het tot adjunct-directeur. In 1957 zou hij directeur zijn geworden, als zijn socialistische en pacifistische sympathieën en activiteiten, die al van voor de Tweede Wereldoorlog dateerden, niet tegen hem gebruikt waren en hem niet verweten was dat hij onder de kunstenaars van Belfast katholieke vrienden had. Voor het rabiate protestantisme dat het openbare leven in Belfast beheerste, was een progressief en tolerant denkend man als Hewitt niet acceptabel.


John Hewitt

Hij verhuisde naar Coventry en werd daar museumdirecteur, maar na zijn pensionering in 1972 keerde hij naar Ulster terug. Hij begon er opnieuw poëzie te publiceren. In 1976 werd hij voor een drietal jaren ‘Writer in Residence’ aan Queen's University, zodat hij zelf kon bijdragen aan de vorming van een jongere generatie. De literaire activiteiten aan de universiteit van Belfast hangen ongetwijfeld samen met de bloei van de poëzie in Ulster (bijna de helft van de twintig dichters die Frank Ormsby in 1979 bij elkaar bracht in de bloemlezing *Poets from the North of Ireland* is er opgeleid, inclusief Hewitt aan wie het boek mede is opgedragen). Wat in die samenhang oorzaak is en wat gevolg, is moeilijk uit te maken.

De eerste fase van Hewitt's dichterschap was afgesloten met de *Collected Poems 1932-1967.* Daarna kwamen er nog vijf bundels uit: *Out of My Time* (1947), *Time Enough* (1976), *The Rain Dance* (1978), *Kites in Spring* (1980) en *Mosaic* (1981).

Aan beide kanten van de grens die Noord-Ierland en de Republiek gescheiden houdt - maar die geen literaire scheidingslijn is geworden - heeft religieus fanatisme schrijvers het land uit gejaagd. In zekere zin geldt dit ook voor Hewitt, al ging hij niet naar Coventry om zich als schrijver vrijer te kunnen uiten. Wel drong zich tijdens het verblijf in Engeland de vraag naar zin Ierse identiteit sterker dan tevoren aan hem op, wat we kunnen afleiden uit het feit dat hij in 1971, kort voor zijn terugkeer naar Ulster, het gedicht 'The Scar' schreef, dat in zijn werk het indrukwekkendst dit probleem weergeeft. Al eerder, in het grote gedicht 'Conacre' (in *Collected Poems*), had hij geschreven over zijn verhouding tot 'this mad island crammed with bloody ghosts' en toen had hij het zo geformuleerd:

> This is my home and country. Later on
> perhaps I'll find this nation is my own
> but here and now it is enough to love
> this faulted ledge, this map of cloud above,
> and the great sea that beats against the west
> to swamp the sun.

In Coventry werd het 'later on'. 'The Scar' is een van de vele gedichten van Hewitt die op anekdotes uit zijn familie of voorgeslacht zijn geïnspireerd; net als bij Yeats is ook bij hem het historisch besef sterk op eigen afkomst gericht. Zijn overgrootmoeder stierf door een besmetting die zij had opgedaan toen zij een bedelaar brood had gegeven. In ruil voor haar gebaar moest zij aanvaarden dat de tragiek van de Ierse bevolking haar deel werd, en de dichter voelt dat als een litteken in zijn lichaam nawerken. Historisch decor van het voorval is de Grote Hongersnood, die vooral het westen en zuiden van Ierland in het midden van de vorige eeuw trof en die het gevolg was van mislukkende aardappeloogsten en slecht beheer van het land door de Engelsen.

> There's not a chance now that I might recover
> one syllable of what that sick man said,
> tapping upon my great-grandmother's shutter,
> and begging, I was told, a piece of bread;
> for on his tainted breath there hung infection
> rank from the cabins of the stricken west,
> the spores from black potato-stalks, the spittle
> mottled with poison in his rattling chest;
> but she who, by her nature, quickly answered,
> accepted in return the famine-fever;
> and that chance meeting, that brief confrontation,
> conscribed me of the Irishry forever.
>
> Though much I cherish lies outside their vision,
> and much they prize I have no claim to share,
> yet in that woman's death I found my nation;
> the old wound aches and shews its fellow-scar.

Het is een geladen gedicht, wat hoorbaar is aan de vele alliteraties en assonances. De dichter heeft zich met deze verklaring voorgoed bij de Ierse geschiedenis ingelijfd, wat hij in het trekken van het litteken zal blijven voelen. 'Irishry' is een archaïsch woord voor de in Ierland geborenen tegenover de kolonisten die uit Engeland kwamen. Voor een man die weet dat zijn wortels juist in die laatste bevolkingsgroep liggen, is dit door deze woordkeus een vèrstrekkende verklaring. Toch drukt het gedicht ook afstand uit, en dat is typerend voor Hewitt. Hij weet dat zijn levensbeschouwing niet die van de 'Irishry' is, dat hij geen aandeel heeft in wat voor hen waardevol is. Die afstand is voor de dichter misschien een tekort. 'The Scar' geeft daarom het verlangen weer om wezenlijk, 'existentieel', betrokken te raken bij Ierland en zijn tragische geschiedenis, waar de dichter als afstammeling van de Planters, zich nog een vreemde is blijven voelen. In *Collected Poems* staat het gedicht 'Once Alien Here', waarin de dichter met een beroep op zijn affiniteit met verschillende aspecten van de natuur van Ulster, die door Engelsen naar hun hand gezet is en door Ieren van magie en historie voorzien, zijn geboorterecht opeist: 'as native in my thought as any here'. Maar in hetzelfde gedicht weet hij ook dat hij als Anglo-Ier tussen wal en schip van de twee culturen in kan vallen: 'yet lacking skill in either scale of song,/the graver English, lyric Irish tongue -'. Maar door het zo te formuleren, geeft hij toe dat hij beide toonsoorten wil leren. Als hij dertig jaar later 'The Scar' schrijft, maakt hij in de toon en de woordkeus van het gedicht de spanning voelbaar tussen ingelijfd zijn en afstandelijkheid. Dat heeft te maken met het vasthouden aan zijn levensbeschouwing. Het gedicht 'The Glens', ook uit *Collected Poems*, maakt dat duidelijk.

Zoals voor veel Ierse dichters is ook voor Herwitt de natuur van groot belang, wat voor de hand ligt in een weinig geürbaniseerd land. Het landschap van zijn hart bestaat uit de heuvels en dalen van Antrim, het noordoostelijke graafschap van Ulster. Een vallend blad, een brekende tak kunnen bij hem de ondergrondse stroom van de poëzie aan de oppervlakte brengen. Maar met de mensen die er wonen, kan hij geen werkelijk contact krijgen en 'The Glens' geeft ook de oorzaak daarvan aan:

> I fear their creed as we have always feared
> the lifted hand against unfettered thought.

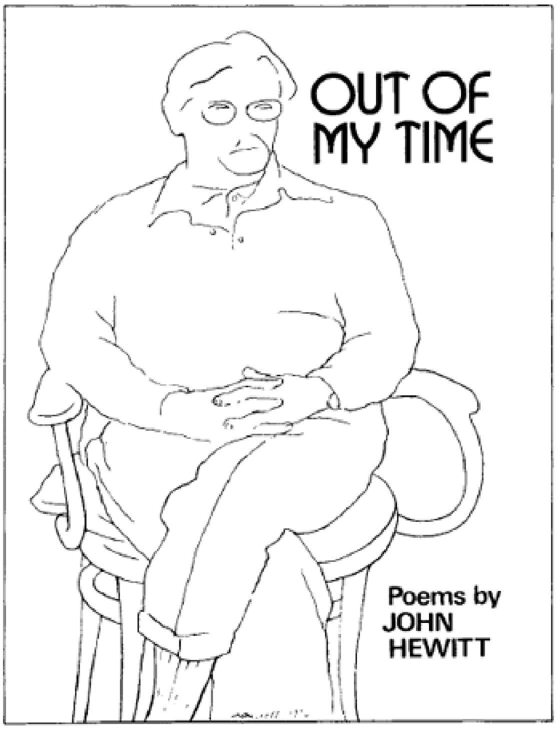
In deze twee regels uit 1942 ligt de kiem van het conflict dat Hewitt vijftien jaar later uit Ulster zou doen vertrekken, en hierin werkt ook een opvoeding door die niet beheerst werd door een fanatiek geloof dat de gedachten aan banden legde. Het is begrijpelijk, dat de dichter juist die opvoeding tot een bestanddeel van zijn poëzie heeft gemaakt, omdat daarin de grondslag werd gelegd voor het gecompliceerde bouwsel van zijn Ierse identiteit. Hij deed dat vooral in de bundel *Kites in Spring*, die in 107 sonnetten een beeld wil geven van 'A Belfast boyhood'. De eerste regel van het eerste sonnet is: 'This is the story of a happy boy'. De dichter kan naar een gelukkige jeugd omkijken en de bundel wekt de indruk dat hij moeiteloos de 107 sonnetten met overwegend prettige of hooguit weemoedige herinneringen heeft gevuld. Misschien te moeiteloos, want bij al die sonnetten is er wel een aantal waarin hij in berijmd gekeuvel vervalt. Zo'n poëtische autobiografie is een hachelijke onderneming, waarbij het volhouden van intensiteit onmisbaar is. Maar we leren in die gedichten de eigenzinnige overgrootvader kennen die op het hoogtepunt van een religieuze opwekkingsbeweging zich niet liet pressen vrome liederen aan te heffen, maar oude balladen ging zingen. En Hewitt's vader, het schoolhoofd, die zijn zoon niet liet dopen omdat de toenmalige predikant hem teveel aan een caféhouder deed denken; vader Hewitt was als geheelonthouder tot geen compromis bereid. Voor de dichter is dit voorval een symbool van zijn geestelijke onafhankelijkheid geworden. Hij kon opgroeien in vrijheid, zonder bij voorbaat ergens bij te zijn ingelijfd, zodat hij later zijn keus kon maken zonder dat hij zich ergens tegen af hoefde te zetten. De gesprekken met zijn vader tijdens de dagelijkse wandeling naar school vormden zijn denken, zegt hij, als in de geest van Socrates. Ook de jeugdige confrontatie met het katholieke Ierland is verwerkt in *Kites in Spring.*

Het gezin Hewitt krijgt katholieke buren en door vriendschap met zijn buurjongen komt John in aanraking met een wereld die onbekend voor hem is:

> ... faces, places named, unknown to me.
> Benburb, Wolfe Tone, Cuchulainn, Fontenoy.
> I am still grateful, Willie Morrisey.

Het zijn de waarden waarop hij volgens 'The Scar' geen recht kon laten gelden, maar de kennismaking ermee moet wel de latere inlijving bij de 'Irishry' mogelijk hebben gemaakt. Vandaar de dankbaarheid tegenover die buurjongen.

Natuurlijk kon de dichter ook niet afzijdig blijven van de strijd die Noord-Ierland verscheurt, en die weer oplaaide toen hij in Engeland woonde. In de bundel *Out of My Time* heeft de confrontatie daarmee vorm gekregen. In een reeks van drie sonnetten, 'Conversations in Hungary, August 1969', vertelt Hewitt hoe hij tijdens een bezoek aan vrienden in Hongarije (de afstand werkt ook symbolisch) hoorde dat het Britse leger in Noord-Ierland had ingegrepen en hoe hij er dan niet in slaagt die vrienden uit te leggen 'why Europeans, Christians, working-class,/should thress and struggle in that old morass.' Midden op het Europese continent lijkt de sectarische strijd in Ierland een anachronisme en in de drie sonnetten is het laatste woord aan de Hongaarse vrienden die met 'We build to fill the centuries' arrears' een oordeel uitspreken waarop de dichter geen antwoord meer heeft. Hij weet dat het historisch besef in Ierland rampzalig is, omdat het de eeuwenoude vetes gaande houdt.



Dit inzicht staat in dezelfde bundel centraal in het gedicht 'Neither an Elegy nor a Manifesto', dat als ondertitel heeft: 'For the People of my Province and the Rest of Ireland'. Het omschrijft zichzelf als 'unrhetorical', als een 'thougtful response'. Het wijst op het gevaar van de Herinnering, niet voor niets met een hoofdletter geschreven, dat wrede web dat telkens weer slachtoffers maakt. Denkend aan die doden durft de dichter niet meer te vragen dan: 'Bear in mind these dead'; en hij weigert onderscheid te maken: van welke partij ze zijn, of ze vielen in de strijd of door verdwaalde kogel. Vergeleken met 'The Scar' is dit een beschouwelijk, evenwichtig gedicht, dat duidelijk maakt dat de dichter zijn inlijving bij de Ierse geschiedenis niet ten koste van de redelijkheid laat gaan. Hij accepteerde de erfelijke besmetting door de Ierse tragiek, maar hij wil vrij blijven van de besmetting door partijgangers. Zijn plaats als Anglo-Iers dichter is die van een 'honnête homme', of - met een meer aan zijn land van herkomst aangepaste uitdrukking - die van een 'Honest Ulsterman'.

Met die instelling blijft men toeschouwer en ook daartoe lijkt hij in zijn jeugd voorbestemd te zijn. Over de ‘Terrible Beauty’ van 1916 - Yeats' beroemde omschrijving van de Ierse Paasopstand - hoorde Hewitt op school van een onderwijzer, die zijn vakantie in Dublin erdoor bedorven zag. Zowel in *Time Enough* als in *Kites in Spring* is aan die anekdote een gedicht gewijd. De afstand maakte de bloedige gebeurtenissen tot een vreemd verhaal en dat legde misschien de basis voor de latere rationele benadering van het Ierse conflict. Dat is bij Hewitt even belangrijk gebleven als de erkenning in ‘The Scar’ dat hij de Ierse tragiek in het bloed meedraagt.

Rationele afstandelijkheid kan ook in het nadeel van de poëzie werken, en dat komt vooral aan het licht in enkele van de gedichten die Hewitt in verschillende bundels gewijd heeft aan de Ierse volkspoëzie. Daarin heeft de dichter zich soms niet van de onderzoeker kunnen bevrijden, de gedichten vertellen dan over die volkspoëzie en over Hewitt's interesse ervoor. Zo vindt niet de transformatie plaats die nieuwe poëzie zou hebben opgeleverd.

Weer anders werkt het in de natuurpoëzie. Een enkele keer nadert Hewitt's affiniteit met de natuur de grens van de mystieke ervaring. Dat gebeurt in ‘The Glen of Light’ (uit *The Rain Dance*) waarin hij de overweldigende ervaring van het licht tracht uit te drukken, maar vooral in ‘The Blossomed Thorn’ (uit dezelfde bundel), waarin hij op een toon die aan Wordsworth herinnert, over een bloeiende meidoorn boom schrijft:

> As gazing at it long I stood,
> a strange awareness stirred within,
> not of my flesh becoming wood
> and stinging where the buds begin,
>
> but of a flowing universe
> that poured and streamed towards the tree,
> swept with a magnet's silent force
> into the One Reality.

Maar de dichter weet het moment van overgave en zelfverlies te voorkomen: ‘to hoard my risked identity/I had to pluck myself away.’ Ook hier is de woordkeus veelzeggend: het werkwoord ‘to hoard’ roept associaties op met kostbaarheden. De eigen identiteit is een schat die bewaard moet blijven.

Zo manifesteren zich twee kanten van een persoonlijkheid die haar wortels heeft in beide delen van de samenstelling Anglo-Iers. De rationele zelfbeheersing, het veilig stellen van de identiteit, is de erfenis van de Planters die het land cultiveerden. De ervaring van zoiets als ‘the One Reality’, een mystiek begrip waarmee Yeats geen enkele moeite had, is een romantische kant die meer met de aanvaarde Keltische erfenis te maken heeft.

In het litteken vond Hewitt de metafoor die de sterkste uitdrukking gaf aan zijn relatie tot de tragiek van de Ierse geschiedenis. Voor een dichter die zich zozeer op zelfonderzoek heeft ingesteld, is het misschien even belangrijk de beelden te vinden waarin hij zijn dichterschap kan symboliseren. Hij zocht daarnaar in een aantal gedichten die in *The Rain Dance* staan. Allereerst dat waarmee de bundel opent en waaraan de titel is ontleend: ‘For a Moment of Darkness over the Nations’:

> The black cloud
> is a happy portent
> for dwellers in the drylands
> waiting for the monsoon.

You there,
take up your dusty prayer-wheel.
As for me, I shall stand up
and begin the Rain Dance.

Het is een merkwaardig gedicht, vrijer van vorm dan bij Hewitt gebruikelijk is, dat bij een eerste lezing niet lijkt te rijmen op de gedichten waarin we de rationele, naar evenwicht en redelijkheid zoekende persoonlijkheid van de dichter leerden kennen. Hier is de dichter de magiër die onder een dreiging die zich in de actuele historie kan voordoen, zich niet bij de nederigheid van de gebedsmolen bepaalt, maar die in zijn regendans de stortvloed wil oproepen. Het spreekt voor zichzelf, dat de regendans een metafoor voor het dichterschap is dat de dreiging onder ogen durft te zien. Maar dit gedicht heeft ook te maken met een kant van Hewitt's persoonlijkheid die we kunnen omschrijven als het streven naar een absolute ervaring, een afkeer van het onvolledige. Dat wordt vooral duidelijk als we dit korte vers over de regendans combineren met het even korte gedicht ‘The Romantic’, dat in de bundel op dezelfde bladzijde staat:

When the first white flakes
fall out of the black Antrim sky
I toboggan across Alaska.

When a friend falls ill
I rehearse the funeral oration;
since I am for completeness,
never having learned to live at ease
with incompleteness.

Hier zien we hoe de dichterlijke fantasie een ervaring kan intensiveren: er hoeft maar wat sneeuw te vallen, of de dichter maakt in gedachten al een sledetocht door Alaska. Dat is de aardige kant ervan, maar het kan ook met de dood te maken hebben. En wat in dit gedicht dan nog een spel lijkt, is ernst in de ontroerende sequentie van de ‘October sonnets’ in *Mosaic*, waarin hij met een beheersing die de emotie verraadt, schrijft over zijn betrokkenheid bij het sterven van familieleden en van Roberta, de geliefde vrouw aan wie hij verscheidene gedichten heeft gewijd.

Maar de regendanser is niet Hewitt's essentiële metafoor voor het dichterschap. Die geeft hij in het grote, tweeledige gedicht ‘Ars Poetica’ uit *The Rain Dance.* In het tweede deel daarvan is het de boer die zaait en afwacht wat ervan opkomt. Ook dat nogal obligate beeld raakt niet de kern. Het wezenlijke staat in deze strofe:

My symbol's master was that solid man,
that slow and independent carpenter,
lord of an acre, no man's pensioner,
fixt in a place which knew his proper skill,
not waited-on like chance of rain or sun,
but like a quarry or a spring-fed well.

Dat beeld van vakmanschap en onafhankelijkheid is echter niet altijd van toepassing, want de dichter van wie de overvloed aan verzen door een gemeenschap aanvaard wordt en die niet hoeft af te wachten of zijn woord welkom is, is een ideaal-beeld. De realiteit is anders. Vandaar de tweede metafoor, die van de zaaiende boer. Het laat zich makkelijk raden dat Hewitt's voorliefde voor de volksdichters van de vorige eeuw ook met deze metafoor van de vrije ambachtsman te maken heeft.

In *Mosaic*, Hewitt's rijpste bundel, wordt deze metafoor 'verhard' tot die van de steenhouwer en krijgt het gedicht toon en vorm van een poëtisch testament:

> Select the stone. Incise the words
> exactly marking time of year.
> Cut deep or shallow as requiered;
> Let light or shadow emphasise.
>
> Define with kerb the viewer's stance.
> Avoid abstractions large or small.
> All value judgements flake or split.
> The lettered stone's the metaphor.

Het lange 'Ars Poetica' uit *The Rain Dance* is hier tot acht regels geconcentreerd, en daarin is de essentie samengebald. De steen is tegelijk grafsteen en metafoor voor het gedicht, zodat we kunnen zeggen dat de dood de dichter het uiteindelijke beeld voor de poëzie aanreikt. Vakmanschap, precisie en concreetheid zijn de enige deugden die hier geldig blijven en de plaats van de toeschouwer wordt afgebakend: hij zal op enige afstand moeten blijven.

In het werk van elke dichter van belang is een aantal verzen te vinden die onmiddellijk met het hart van dat dichterschap verbonden zijn. Het hierboven geciteerde 'For Stonecutters' is zo'n gedicht, en ook 'The Scar' hoort erbij. Ik zou er ook 'The Sheep Skull' uit *Time Enough* toe rekenen. Het beschrijft in de eerste strofe hoe in de winterse natuur, op een plek die in de zomer vol bloemen staat, de schedel van een schaap gevonden wordt. Die krijgt voor de dichter de functie van een verhelderend symbool, 'shaped ... to make all things clear.' Waar dan een bespiegeling over dood en leven voor de hand had gelegen, neemt het gedicht in de slotregels van de tweede strofe een verassender wending:

> We stopped. You poked your stick into the hole
> the spine had entered, raised the sculpture up:
> my left hand took it in a steady grip,
> my right drew off a horn with easy pull;
> then, with more labour, we dislodged its twin
> and dropped the bare mask back into the grass.
> One horn for powder dry when foes draw in,
> and one to toast each danger as we pass.

De dood levert een kruithoorn tegen vijanden en een drinkhoorn om gevaren te trotseren. Het lijkt bravoure, maar het is de levensinstelling van een man die geen fatalisme kent, die onder zwarte wolken de moed heeft als regendanser op te staan. Hewitt is de dichter van de rationele openheid tegenover wat zich aan hem voordoet. In *Time Enough* staat dit als een credo van zijn dichterschap in 'Nourish Your Heart':

> Nourish your heart through all the ports of sense;
> ...
>
> See you miss nothing proffered. Name and store
> and set in order all. Let nothing be
> a toy too small, a trophy overpast
> the weighing palm that reckons less or more;
> for all you know, or I know, these must last
> the slow attritions of eternity.

Door een openheid die hier het opnemen en verwerken van alle zintuigelijke indrukken is, creëert de dichter iets wat de slijtage van de eeuwigheid kan doorstaan. Het is een voorstelling waarin het dualisme van stof en geest is opgeheven.

Achterin de bundel *The Rain Dance* staat het gedicht 'Expectancy':

Do all men wait like this for breaking light
or, tired of waiting, turn to stem the time
with jerking gestures and a swab of words,
till grown to numbness, they are content at last
to accept the twitching nerves and the stung lids?

Het einde waarop gewacht wordt, is hier een doorbraak van het licht, het menselijk bestaan is een vorm van verwachting. Maar wie zich met woorden en gebaren tegen de loop van de tijd gaat keren, vervalt in machteloosheid. De dichter kiest voor zichzelf de arbeid van de ploeger, in wie hij met zijn voorgeslacht verbonden is. ‘Expectancy’ eindigt met deze strofe:

> I wait here for this light in my own fashion,
> not lonely on a rock against the sky,
> but as the men who bred me, in their day,
> as men in country places still, have time,
> working in some long field, to answer you.

In dit beeld is arbeid gecombineerd met aandacht voor de ander, voor Hewitt een essentiële combinatie. ‘Vigil’, is het laatste gedicht uit *Mosaic* en ligt ook in het verlengde van de hier genoemde verzen:

> I wait for a meaning in te coming words
> sure as the earth of seasons, sure as a street
> of the familiar tread of postman's feet,
> or as a winter tree is sure of birds;
> for earth is what the seasons happen to,
> and in the branch's crotch a tattered nest
> still wisps in wind, and, in the houses, you,
> to whom th' expected letters are adressed.

Ook in dit gedicht, dat het tot nu toe gepubliceerde werk van Hewitt op een indrukwekkende wijze afsluit, is er sprake van een ‘verwachting’, en van het afwachtende en het vervullende die niet buiten elkaar kunnen. Zoals de aarde wacht op vervulling door de seizoenen, of de winterse boom op nestelende vogels, de ander op de brief, zo wacht de dichter op vervulling door de betekenis in het woord dat naar hem toekomt. In de parallellen die het gedicht hiervoor geeft, zijn de natuur, de voortgang van het leven en het menselijk verkeer samengevat. In het bestek van deze acht regels is gezegd wat voor Hewitt wezenlijk is.

In Hewitt's poëzie zijn verschillende stijlen te onderscheiden. Soms, als de ‘boodschap’ in het gedicht belangrijk is, schrijft hij in een beschouwelijke stijl, die misschien niet zijn sterkste poëzie oplevert, maar waarin zijn persoonlijkheid zich heel direct kan uiten. Soms kiest hij voor een anekdotisch-vertellende stijl, waarbij hij een voorkeur heeft voor het sonnet. De vele gedichten waarin hij in een gebonden stijl zoekt naar metaforen of symbolen voor wat hem raakt, tonen hem als een dichter die vanuit de traditionele waarden van de verskunst sterke poëzie kan schrijven.

Hewitt is een traditioneel dichter, wat samenhangt met het episch karakter van zijn werk. Binnen de Ierse poëzie is voorkeur voor de traditie niets bijzonders. Ierse dichters hebben tot nu toe weinig belangstelling getoond voor poëtisch modernisme, voor experimenen met vorm of betekenis en dat hangt zeker samen met de belangrijke plaats die de historie in hun wereldbeeld inneemt. In een kort gedicht in *The Rain Dance*, ‘On Reading Wallace Stevens' Collected Poems after many years’, zet Hewitt zich ook expliciet af tegen de ‘phrase-bound poets’, die het van ‘pedant's resonance’ moeten hebben, tegen de geforceerde dubbele bodems die in de moderne poëzie opgeld doen. Bewust of onbewust heeft Hewitt gevolg gegeven aan Yeats' aansporing in zijn poëtisch testament ‘Under Ben Bulben’:

> Irish poets, learn your trade,
> Sing whatever is well made -

De volgende regels zijn minder op hem van toepassing:

> Scorn the sort now growing up
> All out of shape from toe to top -

Deze hooghartige geringschatting, gevolg van een door symbolen verduisterde blik op de werkelijkheid, is volkomen vreemd aan Hewitt's persoonlijkheid, die tolerant, humaan en integer is.

Als Anglo-Iers dichter uit Ulster heeft Hewitt de tegenstelling tussen een Planterafkomst en de 'Irishry' willen overbruggen en de mogelijkheden daartoe vond hij door zich in zijn voorgeslacht en zijn jeugd te verdiepen. Dit rechtvaardigt de belangrijke plaats die de anekdotisch-vertellende gedichten in zijn werk innemen. Maar bij dit alles doet hij geen concessies aan de eisen die het dichterschap stelt: 'Press on the thought till every word is proved/by evidence of sense' (de beginregel van zijn 'Ars Poetica').

Hewitt is Iers op een Europeser wijze dan veel andere Ierse dichters. Men kan de neerslag van de reizen die hij naar Zuid- of Oost-Europa maakte in zijn gedichten terugvinden, maar het belangrijkste is daarbij dat hij weet dat er meer in de wereld gebeurt dan de Ierse geschiedenis. Het gedicht 'Strangers and Neighbours' uit *Time Enough*, waarin ook een bezoek aan de Portugese synagoge in Amsterdam is verwerkt, geeft daar blijk van. Ook daardoor neemt hij in de Ierse poëzie een eigen plaats in.

Bibliografische aantekening

De poëzie van Hewitt is in Nederland onopgemerkt gebleven. In de bloemlezing *Ierse stemmen* van Hisgen & Van der Weel ('s-Gravenhage 1981) wordt hij niet genoemd.

Voor een kennismaking met zijn werk is bijzonder geschikt de bloemlezing *The Selected Hewitt* (Belfast 1981), samengesteld en ingeleid door Alan Warner. De gedichten zijn thematisch geordend en er is een ruime keus bij uit de *Collected Poems*, die niet meer in de handel zijn.

De bloemlezing is een uitgave van Blackstaff Press (3 Galway Park, Dundonald, Belfast, BT16 OAN, Northern-Ireland), waar ook de vijf recente bundels van Hewitt verschenen.

Blackstaff Press publiceerde ook de in dit artikel genoemde bloemlezing *Poets from the North of Ireland* van Frank Ormsby, waarin een keus uit het werk van Hewitt is opgenomen.

[Vervolg pagina 102]

Geraadpleegde literatuur:

Aspelin, Kurt, *Det europeiska missnöjet, Samhällsanalys och historiespekulation*, Studier i C.J.L. Almqvists författerskap åren kring 1840, Del I, Stockholm, 1979
Balgard, Gunnar, *Carl Jones Love Almqvist - samhällsvisionären*, Stockholm 1973
Hellsten, S., *Kyrklig och radikal äktenskapsuppfattning i striden kring C.J.L. Almqvists 'Det går an'*, Uppsala, 1951, Diss.
Olsson, H., *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige.* Stockholm, 1966
Perspektiv pa Almqvist. Dokument och studier samlade av U.B. Lagerroth och B. Romberg, Stockholm, 1973
Romberg, Bertil, *Carl Jones Love Almqvist*, Boston, 1977

Westman Berg, Karin, *Studier i C.J.L. Almqvists kvinnouppfattning*, Göteborg, 1962, Diss.

Det går an zal onder de titel *Het kan* dit jaar in vertaling van Cora Polet bij uitgeverij Meulenhoff verschijnen.

Wilfried F. Feuser

Door hun ras bepaalde stereotiepe romanfiguren
Een onderzoek aan de hand van het werk van Karl May

Zoals Balzacs *Père Goriot* ooit de middelbare scholier en latere criticus Paul Bourget in vervoering wist te brengen zo bracht in 1891 het werk van Karl May een Duitse lezer in opperste verrukking:

> Ik begon te lezen en kon niet meer ophouden. Gezin, werk, eten en drinken, ik vergat alles! Deze in meerdere tijdschriften gepubliceerde verhalen uit hun isolatie halen, er boeken van samenstellen en ze zo aan de Duitse jeugd en het hele volk schenken, dat werd een gedachte die me niet meer losliet.[1.]

Deze ontdekking van de uitgever Friedrich Ernst Fehsenfeld stond aan het begin van Karl May's doorbraak, de onder pseudoniem geschreven colportageromannetjes en onregelmatige bijdragen in gezinspostilles ontwikkelden zich tot zijn Comédie Humaine: de Freiburgse uitgaven van 1892 tot 1910. De invloedrijke lezer Fehsenfeld vindt al spoedig bijval van anderen, bijvoorbeeld van Herman Hesse, voor wie Karl May's 'literatuur als verwezenlijking van verlangens' is, en Ernst Bloch die zich in woorden van gelijke strekking uit: 'Haast alles is de naar buiten gebrachte droom van het onderdrukte schepsel dat het grote leven wil leven'. Carl Zuckmayer ziet in May 'de enige grote schrijver van echt mannelijke avonturen' en Arno Schmidt waardeert hem als 'de tot dusver laatstlevende grote mysticus van onze literatuur'.

In de jaren dertig wordt Karl May door de kritiek in eigen land geëerd als de verpersoonlijking van de tijdgeest, die de 'Duitse zielstoestand tussen het onmachtige en het machtbewuste Duitsland' weerspiegelt.[2.] Met 't oog op dergelijke tendenzen, die in een aantal van zijn boeken uit de vroege en middenperiode beslist aanwezig zijn, maar wel tussen nationalisme en populisme heen en weer zweven, laat Robert Neumann zich woedend de lapidaire denunciatie ontvallen: 'Indiaanse “Blut und Boden” en stammenromantiek - de worm van het fascisme steekt erin'. Met evenveel recht zou men kunnen beweren dat Karl May door zijn kritiek op de Ku-Klux-Klan en andere anti-sociale bewegingen de meest oorspronkelijke vormen van het fascisme bestrijdt, ja, uit de tragische verhalen over de indianen in het Amerikaanse rotsgebergte blijkt zelfs dat hij de perfekt uitgevoerde volkerenmoord op deze mensengroep voorvoeld heeft.

Hoe men het werk van de Saksische weverszoon ideologisch en esthetisch ook beoordeelt, uit het *moi haïssable* van een mislukt burgerlijk bestaan heeft hij een geidealiseerd, opgeblazen beeld van een stralende nieuwe ik geschapen. Hij is net als de Natty Bumppo van James Fennimore Cooper: 'a saint carrying a gun' geworden, in zijn geval een ruiter die in exotische kledij, nu eens als Old Shatterhand, dan weer als Kara Ben Nemsi, onvermoeibaar door de wereld draaft. Deze door duivel en dwaas geflankeerde ridder van het laatste uur stuit daarbij op de meest doortrapte schurken, maar ontmoet ook hemelse verschijningen als Winnetou, die meerdere generaties lezers weten te boeien.

Karl May is niet met de achtenswaardige literatuur van onze voorouders in archieven bijgezet en evenmin is hij door een overvloed aan stripboeken naar de eeuwige jachtvelden verwezen.[3.] Een ongedateerde catalogus van de Karl-May-Uitgeverij in Bamberg (ca. 1977) vermeldt 53 miljoen exemplaren als totale oplage van zijn boeken in Duitsland. Hiervan komen alleen al ruim 8 miljoen exemplaren op naam van lijstaanvoerder *Winnetou* (Deel I: 3 051 000, deel II: 2 581 000, en deel III: 2 386 000).[4.]

Een discussie over welke groep lezers Karl May het meeste aanspreekt zou alleen mogelijk zijn aan de hand van exacte statistische gegevens die mij helaas niet ter beschikking staan. Maar we hoeven er niet aan te twijfelen dat het overgrote deel van zijn publiek uit jonge lezers bestaat. Ook de grimmige afkeer die de auteur voor de betiteling 'kinderboekenschrijver' aan de dag legde, doet niets aan dit feit af; hij wilde steeds 'voor het volk als geheel' schrijven en zag de jeugd louter als 'de eerste trap van het volk' (I, 165).

Hoe het ook zij, het overwegend jeugdige element in Karl May's lezerspubliek is van doorslaggevend belang voor ons thema, de beschrijving van door hun ras bepaalde stereotiepe romanfiguren in het werk van deze schrijver. Stereotiepen zoals omschreven door Otto Klineberg, of ze nu individueel of als collectief optreden, nemen jonge lezers onevenredig veel scherper in zich op als sceptische volwassenen die op eigen ervaringen met hun sociale omgeving teruggrijpen en die met de aangeboden typen kunnen vergelijken.

De door zijn ras bepaalde stereotiepe van een mens of van een mensengroep kenmerkt zich over het algemeen door generalisatie van de typische kenmerken of vermeende typische kenmerken en tegelijkertijd een distantie van iedere onverwisselbare individualiteit. Hoewel de tendens ervan strak vastligt, zijn er toch variaties mogelijk die aan plaats en tijd of sociaalhistorisch gebonden zijn. Op een dergelijke relatieve flexibiliteit wijst de Amerikaanse schrijver Ralph Ellison, die met betrekking tot het beeld dat William Faulkner van de neger geeft van 'malignant stereotype' en 'benign stereotype' spreekt.[5.] Als inleiding tot een evenwel onsystematische door hun ras bepaalde typenleer, waarvan zonder moeite voorbeelden uit het werk te lichten zijn, zullen bepaalde algemene observaties van de auteur ten opzichte van de uiterlijke verschijningsvorm van zijn romanfiguren dienen. Terwijl zowel in het werkelijke leven als in de literatuur pas het totaal van verschijningsvorm + taal + denken + doen een blik in de menselijke persoonlijkheid mogelijk maakt en de discrepantie van zijn en schijnen, van het intieme en het sociale ik als doorlopende grondstruktuur kan gelden, stelt Karl May zich bij de introductie van een nieuwe figuur dikwijls *in medias res:* 'De kapitein had het uiterlijk van een eerlijk man, ik moest hem wel geloven' (DF, 39). Hier waart de naieve oervorm van Lavater's gelaatkunde en vaak ook van de frenologie van dr. Gall nog rond. Als tegenpool van de brave burgerman[6.] treden er talrijke 'schurk' typen en 'oorvijgentronies' op, die met de grootst mogelijke direktheid geïdentificeerd worden. De mormoon Harry Melton[7.] doet onmiddellijk aan de duivel van Gustave Doré denken en wordt als zodanig in de titel van de trilogie *Satan en Ischariot* opgenomen (DF, 25). De titel-schurk 'Joe Burkers, de eenoog' wordt bruusk geïntroduceerd met de woorden: 'Hij was een buitengewoon weerzinwekkende kerel, die zelfs door de natuur nu niet bepaald met veel schoonheid was toebedeeld' (H, 267). Hier is geen sprake van rassenverschillen, zoals ook de beide hoofdrassen van Karl May's universum, die op de mythische ster Sitara gesitueerd worden, de bewoners van Ardistan ('geweld- en egoisme-mensen') en van Dschinnisten ('edel-mensen') (I, 28, 303). Of het nu blanken, roden of zwarten zijn, allen worden met dezelfde scherpzinnigheid beoordeeld, zo ontmoet Tedetu (Toubbou) Kara Ben Nemsi in de Sahara: 'Zijn ogen waren duister en onderzoekend op ons gericht. De man beviel me niet' (Von Mursuk bis Kaïrwan, H, 363).

Soms leidt ook het morele karakter tot een nationale of door het ras bepaalde stereotiep of versmelt ermee. Het hier volgende voorbeeld stamt uit het verhaal 'De handelaar uit Serdescht':

> 'Staat u mij toe dat ik hier bij u afstap?'
> 'Bij ons is ieder goed mens welkom.' (...)

Op zijn laatste vraag had ik hem opzettelijk zo geantwoord, want hij stond me niet aan. Hij was een lange, magere, maar potige kerel, die voorovergebogen zat alsof hij ingespannen luisterde. Als hoofddeksel droeg hij een fez, die zo ver naar achteren was geschoven dat het smalle, lage voorhoofd volledig vrijkwam. Langs zijn bloedeloze lippen hing een dunne, haast ruige baard; daarboven stak een scherpgebogen, brede haviksneus naar voren met aan beide zijden een klein listig oog dat onder het ruime en behoedzaam half neergelaten ooglid maar gedeeltelijk te zien was. De sterk ontwikkelde kakementen en de brede naar voren staande kin duidden op egoisme, meedogenloosheid en veelal dierlijke hartstochten, terwijl de bovenste helft van zijn gezicht een veelbetekende, expres verborgen sluwheid verraadde. Als dit geen Armenier was, dan bestonden er geen Armeniers!

Een jood is tien christenen te slim af; een yankee misleidt vijftig joden; maar een Armenier is tegen honderd yankees opgewassen, dat zegt men tenminste en ik heb ervaren dat hoewel het ietwat overdreven is uitgedrukt, het toch op waarheid berust. Degene die zijn ogen tijdens een reis door de Orient openhoudt zal me gelijk moeten geven. Als er ergens iets geniepigs, iets verraderlijks wordt uitgebroed dan is er beslist een haviksneus in 't spel. Wanneer zelfs de gewetenloze Griek weigert een of andere schurkenstreek uit te voeren is er zonder twijfel altijd nog wel een Armenier te vinden die bereid is het schandgeld te verdienen. Zijn de zogenaamde Levantijners als groep over het algemeen al berucht, van hen steekt de Armenier met kop en schouders boven de anderen uit.

Maar daarmee is nu ook weer niet gezegd dat dit voor iedere Armenier geldt, o nee! Ik zelf heb menig Armenier leren kennen als een rechtschapen, eerlijk en betrouwbaar mens. Maar wie de verhoudingen kent, weet dat van iedere tien personen die zich tegen betaling voor alles laten gebruiken, er minstens zes of zeven Armenier zijn ... (AFP, 299-300).

Hier is de enkeling niet alleen afgeleid van zijn nationale stereotiep ('de Armenier') maar ook van de regionale of door het ras bepaalde stereotiep ('de Levantijn'), vervolgens wordt er een lange keten van met elkaar samenhangende, globale meningen verkondigd en krijgt de Armenier als laatste schakel van deze keten een kroon van absolute sluwheid opgezet. Dit absolute oordeel wordt direkt daarna gerelativeerd, maar deze relativering wordt dan weer herroepen - over het geheel genomen een fascinerende, maar wel weinig aantrekkelijke manier van karaktertekening, die meer op een door stereotiepen bepaald vooroordeel dan op individuele waarneming of waardering berust. Maar dit voorbeeld is echt extreem, zoals uit een vergelijking met de volgende fysio-psychogrammen van verscheidene etnische groepen zal blijken.

De zwarte

Bij oppervlakkige waarneming is de gelaatsuitdrukking van de zwarte overal gelijk, zo ook bij de verschillende knecht-typen in Noord-Afrika: 'Aan het eind van de straat stond de zwarte en vol leedvermaak grijnsde hij mij tegemoet' (DDW, 75). -'Het gezicht van een zwarte grijnsde ons tegemoet' (DDW, 86). Een dergelijke stereotypering vinden we ook bij Amerikaanse zwarten, hoewel het hier niet om een onbekende, maar om een metgezel van Old Shatterhand gaat, die zich op de vlucht voor een indiaanse overmacht in een holle boom heeft verstopt: ... 'en daaruit grijnsde mij het zwarte gezicht van Cäsar vriendelijk toe' (W III, 189). Zwarten lachen niet, en glimlachen al helemaal niet, ze 'grijnzen' alleen of laten hun tanden zien, de ene keer kwaadaardig (W II, 52), en een andere keer, zoals Basuto Quimbo, die als trouwe reisgenoot van de held gelijkwaardig aan Hadschi Halef Omar is (ASO, 432) en een vriendschappelijk onderonsje meestal met een 'afgrijselijke tandenschouw' laat samengaan (AFP, 54). Kinderen vallen buiten deze sambo-traditie van onnozel gegrijns, dit wordt uitstekend geillustreerd door de kleine Dinkaslaven Pulo en Dschangeh, die Kara Ben Nemsi in Cairo zonder aarzeling uit handen van hun ruwe meesters rukt en vol overgave verdedigt:

> Wie de neger niet tot opvoeding in staat acht, wie betwist dat hij de betere ingevingen van het hart zou kennen, die begaat niet een zonde tegen alleen het zwarte ras, maar tegen het hele mensdom. (M, 35)

Ondanks die grimassentrekkerij en het voortdurende grappen maken, ondanks zijn onregelmatig terugkerende funktie de roman 'comic relief' te verlenen, moet ook de volwassen zwarte bij Karl May als persoonlijkheid volstrekt serieus genomen worden. De secundaire handeling in *Unter Geiern*, die rond de neger Bob en zijn moeder Sanna is opgebouwd, is zeer aandoenlijk en compositorisch een meesterwerkje. Als tijdgenoot van ras-theoretici als Vacher de Lapouge, die de zwarte op de waarderingsschaal van het menselijk geslacht helemaal onderaan plaatst, en van polemici als Charles Carroll (The Negro As a Beast, 1900) die hem ten dele iedere menselijkheid betwistte, biedt het negerbeeld van Karl May en zijn onvoorwaardelijke afwijzing van de slavernij een voorbeeld van tolerantie dat in de Duitse literatuur van de 19e eeuw uiterst zeldzaam is.

De rode

Dit thema zou eigenlijk alleen in een monografie goed tot zijn recht komen. Het neemt in de eerste drie artistieke perioden van de auteur een centrale plaats in en schuift pas in de laatste, symbolische fase - die van de 'grote mysticus' - naar de achtergrond. Karl May's belangrijkste romanfiguren, afgezien van de variaties van de ik-vorm, is het Apache-opperhoofd Winnetou, in wie het gangbare indiaanse type met individuele, positieve trekken werd verrijkt om tot ideaalbeeld te worden verheven. Dientengevolge is Winnetou natuurlijk een afwijking van de norm. Hij is het produkt van een germaans-indiaanse symbiose, die eerst door Klekih-petra, de berouwvolle revolutionair, en vervolgens door Old Shatterhand als een soort lekenmissionarissen onder hun hoede wordt genomen: ‘Door mijn leven, door mijn doen en laten ben ik de leraar van Winnetou geweest’ (W I, 393). Winnetou wordt een *métis culturel*:

> ‘Ik vraag een glas bier, Duits bier!’ zei de indiaan met welluidende stem in vloeiend Engels (W II, 62).

Het etnische psychogram van de rode, dat heldenmoed en stoïcisme aan meedogenloze wreedheid paart, wordt door de auteur ten slotte op de uitroeiingspolitiek van de blanke teruggevoerd. In die zin is Karl May's werk een epische lijkzang op het rode ras, dat hij door leugens, bedrog, geweld en vuurwater ziet ontaarden:

> Zo werd deze oorspronkelijk fiere, waarheidlievende, oprechte en trouwe jager langzamerhand een sluipend, wantrouwend en leugenachtig mens. Maar het was niet zijn schuld, de blanke had hem zo gemaakt (Inleiding W I, 7).

De gele

Van de overige stereotiepen bij Karl May kunnen we hier in het kort nog die van de gele behandelen. De Chinese immigranten in het San Franciso van de jaren zeventig van de vorige eeuw komen er in een massale opeenvolging van cliché's als volgt van af:

> Deze zonen uit het Hemelse rijk vormen een zeer eigenaardig en overheersend gedeelte van de bevolking. Zij hebben allen hetzelfde type: korte, brede neus, vooruitstekende onderkaak, scheefliggende oogjes en bruingele gelaatskleur, en in deze lelijke trekken vindt men slechts één en dezelfde uitdrukking, die van geslepenheid (WIII, 266).

Terwijl de hoofdfiguren van Karl May zich nooit echt ontwikkelen en Old Shatterhand bijvoorbeeld al als ‘greenhom’ van de ene op de andere dag heldendaden verricht, is het denken van de auteur, zijn opvatting over de wereld en de verschillende soorten bewoners, aan diep ingrijpende veranderingen onderhevig. Van uiterste negativiteit in een van zijn eerste verhalen *Halbblut* wijzigt zijn beeld van de Chinezen zich geleidelijk in zijn latere werk. Uit *Der blaurote Methusalem* spreekt al een groter begrip voor een oud cultuurvolk dat zijn eigen aard, men zou bijna kunnen zeggen ‘zijn heiligste bezittingen’, voor de westerse indringers tracht te behoeden. Met *Et in Terra Pax*! wordt China voor Karl May bovendien nog tot een bolwerk van wijsheid en vrede.

Dit zich afwenden van het ‘malignant stereotype’ van een groep is kenmerkend voor het rijpere werk van Karl May. Uit deze richting dreigt voor de miljoenen jeugdige lezers van zijn boeken nauwelijks gevaar. In het ‘Rijk van de Edelmensen’ zoals hij zich dat verbeeldde, was geen plaats voor onderscheid veroorzakende verschillen van huidskleur, ras of religie.

Vertaling: Pieter Cramer[8.]

vervolg op pag. 104

---

8. In contrast tot Karl May kan men de Franse Afrika-literatuur van Jules Verne noemen. Zijn status als auteur van ‘infralittérature’ ... ‘littérature pour la jeunesse’, dat klinkt allemaal heel vertrouwd; tot de rijpere jeugd die het werk van Verne verslond behoorde stellig ook iemand als Axthur Rimbaud. Verne beschrijft een wreed, barbaars, kannibalistisch Afrika - bij May zijn de blanken, bijv. de Arabische slavenhandelaren, de kannibalen. Vergelijk: Dominique Beaufay, ‘Le nez de Samuel, une lecture de *Cinq semaines en ballon*’ in *Hé-Cri*, september 1978, 5-16.

Eindnoten:

1. Citaat uit: Hans Wollschläger, *Karl May*, Reinbeck bei Hamburg, Rowolt Taschenbuch Verlag, 1965, 60.
2. id.
3. ‘Karl May alone, still a favorite of 10-year olds, has annual sales of between two and tree million copies. Top sellers are comics, with 200 million copies.’ Horst Zimmermann in *Stuttgarter Nachrichten*, 1 maart 1978, gepubliceerd in *The German Tribune*, Brussel.
4. Duitse uitgevers bezitten de onhebbelijkheid dikwijls het jaar van uitgave van een boek niet te vermelden, de door mij geraadpleegde Winnetou-delen stammen zeer waarschijnlijk uit 1977 of 1978.
5. Ralph Ellison: ‘Twentieth Century Fiction and the Black Mask of Humanity’, *Shadow and Act*, New York, Random House 1953, 42.
6. De brave burgerman heeft vaak het uiterlijk van een pycnicus, zo merkte Shakespeare's Julius Caesar al op: ‘(Mijnheer van Aardappelenbosch) had zoals de meeste dikke mensen een goed hart en een zacht gemoed.’ (DMB, 188)
7. De mormonen spelen bij Karl May dezelfde schurkenrol als de adventisten bij zijn epigoon Josef Eckerskom (*Der Indianer ohne Kopf*).

Cora Polet

Twee dingen zijn wit: onschuld en arsenicum
De Zweedse schrijver Carl Jonas Love Almqvist 1793-1866

Sara Videbeck en haar schrijver

Toen *Det gar an* (*Sara Videbeck*) gedrukt was liet de schrijver Carl Jonas Love Almqvist de oplage meteen vernietigen, omdat het boek te explosief materiaal bevatte. Een jaar later, in 1839, durfde hij het toch aan tot publicatie over te gaan van wat een van de meest geruchtmakende werken in de zweedse literatuurgeschiedenis zou worden. De charmante reisbeschrijving van en zedenschildering rond de reis per stoomboot en paard-en-wagen van Sara, de dochter van een glazenmaker en de sergeant Albert, met wie ze een verhouding aangaat, was in feite een pleidooi voor de wettelijke en economische zelfstandigheid van de vrouw. In onze tijd zouden we dit boekje een feministisch geschrift noemen en na lezing tot de slotsom moeten komen dat sommige van Sara's opvattingen zo geavanceerd zijn dat ze tot op de huidige dag niet verwezenlijkt zijn.

Tot het moment dat August Strindberg, ‘de vrouwenhater van het Noorden’, aan het literaire firmament verscheen was Almqvist Zwedens grilligste, kleurrijkste en meest fascinerende schrijver geweest. Een groot schrijver ook en een vurig voorvechter voor de rechten van de vrouw. Almqvists ster was al dalende toen zijn grote landgenoot in 1849 werd geboren en slechts enkele jaren later sloeg het ‘noodlot’ toe, waardoor Almqvist niet langer bestreden werd, maar dood verklaard.

Een pennestrijd tussen beide heren over de vrouw zou ongetwijfeld nog eens een proefschrift hebben opgeleverd met de titel ‘Det går *inte* an’ (*Dat gaat niet aan*).

Almqvist, roepnaam Love (uitspraak Loewe van Louis), werd geboren in 1793 in een zeer beschermd milieu. Het verlies van zijn moeder op zijn twaalfde jaar is van grote betekenis geweest voor de ontwikkeling van zijn gevoelsleven. Almqvist kwam al vroeg in aanraking met een minder orthodoxe vorm van het Swedenborgianisme en zijn hele leven is hij een religieus mens gebleven. In 1837 liet hij zich zelfs tot dominee wijden in de Lutherse staatskerk. Vóór die tijd had hij een mislukte poging gedaan op het platteland een soort commune te stichten van gelijkgezinden en geprobeerd als boer zijn brood te verdienen. In die idealistische periode trouwde hij met een meisje dat vroeger als kindermeisje in zijn ouderlijk huis had gediend. Dat huwelijk met een onontwikkelde, zeer onzelfstandige, humeurige en slordige vrouw zal mede van invloed zijn geweest op Almqvists ideeën over vrouwenemancipatie, al mag lang niet alles op rekening van Almqvists ambivalente huwelijksgeluk worden geschreven. Een feit is bovendien dat tot het eind van zijn leven de brieven aan zijn vrouw getuigden van bezorgdheid en tederheid.

Almqvist, levend in het tijdperk van de zweedse Romantiek, beschouwde zich als een profeet die de wereld zou veranderen en zijn literaire ambitie reikte zelfs zover dat hij de geschiedenis van de gehele mensheid wilde schrijven, vanaf de schepping.

‘Dit werk zou geen andere begrenzing kennen in zijn verhalen dan de geschiedenis van de wereld en geen andere begrenzing in zijn beschrijvingen dan die van het universum’. Zover is het nooit gekomen, maar wel werd Almqvist de schrijver van het gigantische *Törnrosens bok* (*Het boek van de wilde roos*), een verzameling verhalen, romans, schetsen, toneelstukken, gedichten in vele delen, die zogenaamd verteld, gespeeld, gezongen en als tableaux vivants opgevoerd werden op het jachtslot van Heer Hugo Löwenstjerna. Het boek *Het jachtslot* diende daarbij als raamvertelling en ter introductie van de deelnemers aan de avondlijke bijeenkomsten.

Belangrijkste verteller was de demonische Richard Furumo, die te beschouwen is als één van Almqvists alter ego's.

Almqvist zette zelf zijn gedichten - zijn songes = dromen - op muziek en hij streefde ernaar tekst, muziek en uitbeelding te doen samen gaan in één groot geheel, een Gesamtkunstwerk, zij het vooralsnog op papier.

Ruw genomen zou men Almqvists schrijverschap kunnen verdelen in een romantische en een realistische periode; in beide perioden deinsde hij er niet voor terug over nogal ongewone, controversiële onderwerpen te schrijven. In *Ramido Marinesco* bijvoorbeeld snijdt hij het thema incest aan door de zoon van Don Juan keer op keer verliefd te laten worden op de zoveelste ... halfzuster. Het thema werd o.m. hernomen in *Syster och bror* (*Zuster en broer*). In het door velen als zijn meesterwerk beschouwde *Drottningens juvelsmycke* (*De juwelen van de koningin*) is de hoofdpersoon. Tintomara, een androgyn op wie zowel mannen als vrouwen verliefd worden. Maar ook een onderwerp als polygamie gaat Almqvist niet uit de weg.

Het realistische *Sara Videbeck* werd in Almqvists tijd gezien als een pleidooi voor de vrije liefde; Almqvist zelf werd beschouwd als een aanrander van de vrouwelijke natuur. De communis opinio was dat de vrouw zowel fysiek, zedelijk als intellectueel de mindere was van de man en dat haar bestemming lag in het echtgenote, moeder en huisvrouw zijn. Dit standpunt was zowel terug te vinden in de leer van de Lutherse kerk (de staatskerk in Zweden) als in de wetgeving van die tijd.[1.] Wel was er in 1809, het jaar dat er een machtswisseling in Zweden plaatsvond, een wat frissere wind gaan waaien, maar al heel snel probeerden reactionaire krachten vernieuwingen en wetsvoorstellen ter verbetering van de positie van de ongetrouwde vrouw te torpederen. Voor de positie van de getrouwde vrouw had men nog helemaal geen oog.

Maar predikte Almqvist werkelijk de vrije liefde, zoals men stelde? Latere onderzoekers menen dat het Almqvist er vooral om te doen is geweest de aandacht te vestigen op de onmenselijke omstandigheden van de vrouw in de eerste helft van de negentiende eeuw. Hoe waren die omstandigheden?

De gehuwde vrouw was vanzelfsprekend, *want van nature*, ondergeschikt aan haar man. Dat ze enige rechten verloor bij het in het huwelijk treden kon men niet zeggen, want rechten had ze toen niet. Maar wel werden haar eigendommen het bezit van haar man en hoefde hij geen verantwoording over het beheer af te leggen. Ook op het terrein dat haar bij uitstek, *want van nature*, was toegewezen, het bestieren van het huishouden en de zorg voor de kinderen, had hij in feite het laatste woord. De rechtspositie van de vrouw was dus niet beter dan die van een slaaf, alleen kon men haar niet van de hand doen. Dit laatste was wel het geval met de ongetrouwde vrouw. Die stond onder voogdijschap van haar vader, of bij ontstentenis daarvan, van een mannelijk familielid. Over een eventueel huwelijk besliste in laatste instantie niet de vrouw zelf maar haar voogd, die haar in vele gevallen als een last beschouwde en haar graag zo vlug mogelijk kwijt wilde.

Voor ongetrouwde mannen en vrouwen bestond in Almqvists tijd een arbeidsplicht. Als men niet over ‘laga försvar’ beschikte, dwz. over middelen van bestaan in de vorm van een dienstbetrekking, een eigen onderneming of vermogen, of als men als vrouw niet onder voogdij en bescherming stond van een man, werd men tot dwangarbeid in een soort tuchthuis veroordeeld. Het hoeft nauwelijks betoog dat het eigen ondernemerschap, behoudens in zeer zeldzame gevallen, voor de vrouw niet was weggelegd. Het gildewezen bloeide nog volop in Zweden en de gilden stonden alleen open voor mannen.

Vrouwen uit de betere kringen konden als gouvernante in hun levensonderhoud voorzien, alle anderen hadden de keuze uit dienstmeid worden, fabrieksarbeidster, als er werk was, of prostituee.

In Zweden was in die tijd sprake van een ware bevolkingsexplosie, waar zowel de betere hygiënische omstandigheden als de goede oogsten en de vrede na de Napoleontische oorlogen toe bijdroegen. Tegelijkertijd daalde het aantal huwelijken drastisch. In de jaren veertig van de vorige eeuw was 57% van de volwassen vrouwelijke bevolking in Stockholm ongehuwd. Als men de weduwen daarbij optelt, blijkt dat slechts 1/4 van de vrouwen getrouwd was.

Een ander cijfer: 45% van alle in Stockholm geboren kinderen was onwettig. Vrouwen waren in die tijd dus maar al te graag bereid de eerste de beste man tot echtgenoot te nemen en dit was dan de oorzaak van de vele ongelukkige huwelijken, volgens Almqvist.

De enige oplossing zag hij in een radicale verandering van de maatschappij, die de vrouw in staat moest stellen financieel onafhankelijk te zijn.

Het hierboven genoemde gunstige klimaat anno 1809 had geleid tot het instellen van een commissie tot wetswijziging van o.m. de positie van de ongehuwde vrouw. De voorstellen van deze commissie zouden in het parlement behandeld worden in het jaar volgend op de uitgave van *Sara Videbeck.* Almqvists boek was dus duidelijk een bijdrage tot de discussies over dit onderwerp en Almqvist heeft zijn heldin en haar opvattingen dan ook als het ware op maat gesneden.

Een van de voorstellen van bovengenoemde commissie was om de ongetrouwde vrouw op haar vijfentwintigste mondig te verklaren. Sara Videbeck is de vierentwintig gepasseerd.

Afkomstig uit Lidköping is ze naar Stockholm gereisd om zich op de hoogte te stellen van de laatste ontwikkelingen in haar vak, het glazenmakersbedrijf. De tijd: de jaren 30 uit de vorige eeuw. Haar tante mist letterlijk de boot - zoiets zou Sara nooit overkomen - en ongechaponneerd moet ze nu naar huis terug reizen, eerst per stoomboot, vervolgens per postkoets of huurwagen. Op de boot trekt ze de aandacht van de knappe, zelfingenomen sergeant Albert. Zijn hoffelijke avances worden bruusk afgewezen, maar zodra hij ‘gewoon’ doet wordt hij door Sara geaccepteerd.

Het is tenslotte Sara die het initiatief neemt om samen verder op te trekken! Om te beginnen is het rijden in een huurwagen aangenamer dan in een postkoets, terwijl de kosten gedeeld kunnen worden. Tot Alberts verbijstering en vernedering betaalt Sara iedere keer tot op de laatste cent haar aandeel in de uitgaven.

De reisgenoten worden verliefd op elkaar en tijdens de reis, die ze weten te rekken tot een hele week, zet Sara in lange monologen haar visie uiteen over de gevaren van het huwelijk en de voordelen van een vrije verhouding, alles hecht verankerd in het feit dat zij er voor zichzelf in geslaagd is een financieel onafhankelijk bestaan op te bouwen, een grote zeldzaamheid voor een meisje in die tijd.

Albert doet nog wel eens een poging zijn romantische opvattingen over het huwelijk en over de positie van eventuele kinderen te verwoorden, maar nuchtere Sara heeft altijd een antwoord klaar. En als ze eenmaal aan het woord is, blijft ze dat ook, tot murw makends toe. Kenmerkend in dit opzicht is de laatste zin van het boek. Albert kan alleen nog maar stom knikkend zijn instemming betuigen.

Met het slechte huwelijk van haar ouders voor ogen vecht Sara voor haar onafhankelijkheid. Voor haar geen man die haar nijver gespaarde centjes opdrinkt en vrouw en kinderen slaat of een huwelijk van echtgenoten die elkaar de dood in pesten. ‘Nu het zo is dat jij van mij houdt en ik van jou, hebben we dat immers gemeen. Dat is heel veel Albert. Dat is meer dan een hoop andere mensen hebben’.

Sara weet Albert volledig te doen omdraaien. Zo doet deze o.a. afstand van zijn ambitie officier te worden. Officieren zijn in Sara's ogen nietsnutten en losbollen; onderofficier zijn is tenminste een fatsoenlijk beroep.

(Sara is werkelijk monomaan ten aanzien van alles wat met een beroep te maken heeft. Zo heeft ze geen enkel oog voor het mooie landschap waar het tweetal doorheen reist, want dat is geen afzetgebied voor haar ruiten en heel Sara's leven draait om glas en ruiten).

Albert besluit om ook verder Sara's voorwaarden te accepteren. Hij mag een paar kamers bij haar huren, maar moet voor zijn eigen eten en kleren zorgen en als hij veel op reis gaat heeft Sara daar niets op tegen. Met zoveel te meer vreugde zal ze aan hem denken. (Almqvist zelf was een verwoed reiziger en koesterde de warmste gevoelens voor zijn vrouw als hij bij haar vandaan was).

Of Albert als figuur geloofwaardig is is een tweede. Almqvist heeft Albert met opzet geschetst als een knappe, vlotte man met goede manieren en met kontakten in de meest uiteenlopende kringen; ook heeft hij hem een bij uitstek mannelijk beroep gegeven, wat niet inhoudt dat hij daarmee voldoende uit de verf is gekomen.

Ook Sara is in menig opzicht een *type*, met trekken van de ideale dochter en de ideale (?) geëmancipeerde jonge vrouw. *Sara Videbeck* is tenslotte een tendensroman, ook al ontkent Almqvist dat ten stelligste. Maar ook waar de tendens overheerst is het Almqvists ironische pen die uiteindelijk de situatie redt of er een draai aan geeft en hoe onuitstaanbaar Sara soms ook overkomt, telkens weer weet de kordate, met crinoline en luifelhoed uitgedoste heldin ons een vertederde glimlach te ontlokken.

Almqvist heeft de omstandigheden waarin zijn hoofdfiguur verkeert met de grootste zorg gekozen. Een tevreden, nijver bestaan, zoals Sara dat voor zichzelf heeft uitgestippeld, behoort voor haar tot de mogelijkheden en zou ook voor andere vrouwen bereikbaar moeten zijn.

Almqvist heeft er zorgvuldig voor gewaakt Sara, dat ‘tussending’ tussen een dame uit de betere kringen en een meisje uit het volk, ook maar enige wuftheid mee te geven. Ze is bovendien dol op kinderen en krijgt zelfs enige angelieke trekken mee. De best denkbare figuur dus om een eerlijke zaak zo goed mogelijk te verdedigen, dacht Almqvist.

Het heeft niet zo mogen zijn. De stroom ‘Sara Videbeck-literatuur’ die volgde op de publicatie van het boek spitste zich geheel en al toe op Sara's gebrek aan zedelijkheid en gebrekkige normbesef en ging voorbij aan Almqvists doelstellingen.

Almqvist zelf werd ontslagen als rector aan de school die hij tot grote bloei had weten te brengen en waarvoor hij vele leerboeken had geschreven. Zijn vrienden wendden zich van hem af en sommigen schreven pastiches en vervolgen op *Sara Videbeck*, waarin het getij voor Sara keerde en ze haar enige redding daarin lieten liggen dat ze gedwee voor Alberts wil boog en zich aan hem onderwierp.

Almqvist krabbelt er weer bovenop en gaat meer nog dan voorheen werken voor het radicale ‘Aftonbladet’. In die hoedanigheid blijft hij op allerlei gebieden zijn medeburgers provoceren. Bovendien werkt hij door aan zijn *Törnrosens bok.* In *Europeiska missnöjets grunder*, (*De oorzaken van het europese ongenoegen*) een utopie, zijn zijn denkbeelden over vrouwenemancipatie al weer verder geradicaliseerd.

Hij propageert nu een matriarchale maatschappij. Kinderen behoren alleen aan de moeder toe, dragen haar naam en hoeven niet eens te weten wie hun vader is. Erven doen ze van hun moeder. Om in hun onderhoud te voorzien heeft Almqvist een kinderverzekering bedacht, onze kinderbijslag dus, die de moeders in staat moet stellen óf zelf voor hun kinderen te zorgen óf daaruit een hulp te bekostigen, terwijl ze zelf een eigen beroep uitoefenen. Het geld voor deze verzekering moet komen uit de nalatenschappen van het mannelijk deel van de bevolking.

Voor de vrouw had Almqvist, althans op papier, uitstekend gezorgd. Maar hoe verging het hem zelf? Geplaagd door eeuwige geldzorgen had hij zich ingelaten met een woekeraar en men verdacht hem ervan wissels vervalsd te hebben gevolgd door een poging tot moord door middel van arsenicum.

Het vonnis niet afwachtend - hij wordt veroordeeld tot de schandpaal en drie jaar dwangarbeid - vlucht hij naar Amerika; daar weet hij zich enkele jaren staande te houden en trouwt dan, om een dak boven het hoofd te hebben, op 61-jarige leeftijd met een 69-jarige pensionhoudster uit Philadelphia. Hij wordt, volgens eigen aantekeningen, als een hond behandeld, moet dienstmeidenwerk verrichten en heeft geen hele sokken aan zijn voeten. Prof. Lewis Gustavi, zoals hij zich noemt, wiens bigamie eerst zeventig jaar later aan het licht komt, keert na 11 jaar huwelijk terug naar Europa, in de hoop in Zweden in genade aangenomen te worden. Zijn familie smeekt hem echter van zijn plan af te zien. En zo sterft hij in 1866 eenzaam in een ziekenhuis te Bremen. Over Almqvists schuld of onschuld wordt tot op de huidige dag in Zweden gediscussieerd.

In 1901 worden Almqvists beenderen naar zijn vaderland overgebracht en bijgezet in het familiegraf van moederskant. En ook toen heeft het lot waarschijnlijk een laatste grap uitgehaald met de man die door vriend en vijand beschreven werd als grillig, kil, demonisch; die veracht werd als zedenbederver, gehaat als radicaal en blindelings aanbeden door zijn aanhangers. De man die trouwde met een volslagen van hem afhankelijke vrouw én met een vrouw van wie hij afhankelijk was. De man die Zwedens ‘modernste schrijver’ was, ofwel de grootste schrijver van de 19e eeuw vóór Strindberg.

Alle portretten laten Almqvist zien als een man met een zeer hoog voorhoofd. De schedel die bijgezet werd in het graf van de geliefde moeder week sterk naar achteren en sommigen menen zelfs dat het een vrouwenschedel is.

vervolg op pag. 95

Eindnoten:

1. Tijdens de katechisatielessen werden jongemensen, o.m. artikelen geleerd die zich baseerden op de volgende bijbelteksten:
   ‘De vrouwen dienen hun man onderdanig te zijn, zoals Sara Abraham gehoorzaamde en hem heer noemde’; 1 Petr. 3: v 1,6
   ‘Vrouwen, weest aan uw man onderdanig als aan den Here, want de man is het hoofd van zijn vrouw. Gelijk de gemeente onderdanig is aan Christus, zo ook de vrouw aan haar man, in alles.’ Eph. 5: v 22.
   De Wet van 1734 inzake het Familierecht gold tot in Almqvists tijd. Paragraaf 2 van de Arfda Balk, Cap. XIX luidde: ‘Mö, af hwad ålder hon wara må, stånde under förmynerskap.’
   Dit hield in dat een ongetrouwde vrouw haar hele leven onmondig bleef en geen zeggenschap had over het aangaan van een huwelijk noch over het beheer van haar eigen bezittingen.
   In 1855 werd begonnen met het geleidelijk opheffen van de onmondigheid van de ongetrouwde vrouw. De ongehuwde vrouw werd pas volledig mondig in 1884.
   De man had niet alleen onbeperkte macht inzake het bestieren van het huishouden en het opvoeden van de kinderen, maar kon ook beschikken over de inkomsten van zijn vrouw en ermee doen wat hem goeddacht zonder dat hij daarover verantwoording hoefde af te leggen.
   De voogdij van de man over zijn vrouw werd in Zweden in 1921 afgeschaft.

James Brockway
Engelse kroniek

Eind maart verscheen bij Allen Lane bij Penguin Books (dat is de bekende paperback-afdeling van uitgever Allen Lane) een nieuwe bloemlezing van Brits en Iers proza onder de titel *Firebird.* Het is de bedoeling dat *Firebird* eens per jaar zal verschijnen met een verzameling korte verhalen door overbekende, bekende, minder bekende en onbekende auteurs geschreven. Daarom treft men in de eerste aflevering van *Firebird - Writing Today* bijdragen aan van de hand van Graham Greene en William Trevor naast werk van Angela Carter en Salman Rushdie; van de Ieren Desmond Hogan en Bernard MacLaverty en van A.S. Byatt (zuster van Margaret Drabble) èn van beginnelingen. Wat de redakteur (T.J. Binding) van plan is te doen is op zoek naar 'nieuwe stemmen' te gaan en deze dan aan te moedigen door hun werk naast dat van bekende Britse en Ierse schrijvers te publiceren.

Er zit niets nieuws in dit streven behalve dan dat deze nieuwe antologie uitsluitend uit verhalend proza bestaat. Dus geen gedichten, essays of reisreportages enz. Men denkt onmiddellijk aan de *Folios of New Writing* die door John Lehmann en Stephen Spender even voor de tweede wereldoorlog, zijn gelanceerd, een kleine reeks waaraan Lehmann's *Penguin New Writing* (15 cent per exemplaar) ontsproot. Tijdens de oorlogsjaren werd deze reeks heel populair en na de oorlog, toen de produktie, wat opmaak en uitvoering betreft, veel beter werd, bleef deze sympathieke antologie van 'new writing' tot en met het jaar 1950 verschijnen, waarna er mee gestopt moest worden uit ekonomische overwegingen. Lehmann's reeks was echter internationaal van aard en mijn hersens konden de verleiding niet weerstaan, een kleine rekensom te maken, waaruit blijkt dat één exemplaar van deze nieuwe *Firebird*-reeks maar liefst honderdachtenvijftig maal zo duur is als zijn bescheiden maar voortreffelijke voorganger, *Penguin New Writing* - 2 1/2 pence (de voormalige 'sixpence') vergeleken met 395 pence nu. In zijn latere, ook wat duurdere vorm nam *Penguin New Writing* ook illustraties op, w.o. die van het werk van schilders en beeldhouwers en ook foto's van nieuwe toneelopvoeringen... èn van auteurs en kunstenaars.

Als men het oog wil houden op wat nieuw is zal een uitgave als *Firebird* zeker aantrekkelijk zijn. Ik vraag mij echter af, of eenentwintig prozastukken in één uitgave bij elkaar gebracht, wel zo'n grote aantrekkingskracht op lezers zal kunnen uitoefenen. Zou niet meer variatie gewenst zijn, om tot een heel levendig effekt te geraken? Bovendien werd ik bij het lezen van deze eerste aflevering vrij gauw teleurgesteld. Stelde dit werkelijk het 'rijkste en het beste' voor dat wij tegenwoordig te bieden hebben?

Een 'verhaal' door dichter Douglas Dunn over bezoekers (toeristen) aan een meer in een afgelegen plekje in Schotland waar de 'inboorlingen' heel boers en onvriendelijk zijn, leek mij helemaal niets om het lijf te hebben, terwijl er ook weinig blijk van technisch kunnen op het gebied van het korte verhaal gegeven werd. Een saai, vervelend, niet eens technisch competent stuk proza dus, dat hier een plaats lijkt te hebben gevonden alleen maar omdat Douglas Dunn naam heeft ... als dichter dan.

Maurice Leitch

De bijdrage van Graham Greene - het eerste hoofdstuk uit een roman, die, zo vertelt de grote verteller zelf, ‘not in progress’ is - mag typisch ‘Greene’ zijn, dat wil zeggen, somber, cynisch, ontgoocheld, wereldwijs), wat wil zeggen dat zijn bijdrage een heel competent stuk proza is. Meer echter niet. Er is te weinig en wat er is, is te weinig pakkend. Een verhaal getiteld ‘The July Ghost’ door A.S. Byatt, die naast haar docerend werk en haar besprekingen ook als romanschrijfster bezig is (*The Virgin in the Garden*) ontving een paar jaar geleden lovende recensies en is in de nieuwe King Penguin-reeks opgenomen) leek mij een goed voorbeeld van pretentievolle onzin, zwaarwichtig opgediend, alsof zij iets heel belangrijks te zeggen had. En *The Comedy of the White Dog*, een moderne fantasie, waarin een seksuele ontmoeting tussen een jonge vrouw en een hond een rol speelt, leek mij niets beters te zijn dan een voorbeeld van dat onvolwassen ‘gevoel voor humor’, waar de jongere generatie de laatste jaren zoveel last van heeft. Misschien zal het volgende korte citaat laten zien, hoe nai'ef en onhandig de verteltrant is. Het betreft de allereerste regels van het verhaal:

> On a sunny afternoon two men went by car into the suburbs to the house of a girl called Nan. Neither was much older than twenty years. One of them, Kenneth, was self-confident and well dressed and his friends thought him very witty. He owned and drove the car. The other, Gordon, was more quiet. His clothes were as good as Kenneth's but he inhabited them less easily...’

Niet alleen zijn deze onbenullige en onhandige mededelingen van geen belang voor het verdere verloop van het verhaal, maar ‘more quiet’ (voor ‘quieter’) en ‘inhabit’ (met betrekking tot kleren) geven beide blijk van pretentie.

Zelfs Angela Carter in haar verhaal *Peter and the Wolf* biedt hiermee alleen die ingrediënten (seksuele fiksaties in de vorm van de fabel) die men nu van Angela Carter verwacht - vooral na de verhalenbundel *The Bloody Chamber* van twee jaar geleden. Hetzelfde geldt voor de elegante bijdrage van Salman Rushdie, verleden jaar de winnaar van de Bookerprijs, hoewel de Indiase enscènering en zijn Indiase humor een eigen en onmiskenbare charme hebben.

Onder de stukken in *Firebird*, nummer 1 die ik gelezen heb, vond ik slechts twee verhalen, die mij als werkelijk geslaagd voorkwamen, geslaagd, dat wil zeggen, als literatuur en als communicatie tussen schrijver en lezer. Dit waren ‘At Vassiliou's’ door Jack Debney, dat voornamelijk uit een scène, vol sfeer, in een restaurant in Alexandrië in Egypte, bestaat met personages die echt en boeiend zijn. Maar ook hier speelde de moderne ‘humor’ een (overigens overbodige) rol. Er zijn namelijk steeds herhaalde berichten over de toestand in de ingewanden van de verteller.

Het andere verhaal was ‘Life Drawing’ van Bernard MacLaverty, over een zoon die naast het sterfbed van zijn vader zit, om deze te tekenen als hij in een coma ligt - het enige echte kontakt dat tussen dit tweetal ooit heeft plaats gehad. Dit verhaal komt ook voor in de nieuwe verhalenbundel van MacLaverty, *A Time to Dance*, die ik reeds in de Engelse Kroniek van verleden maand heb besproken. Van MacLaverty ontving ik zojuist een exemplaar van zijn eerste verhalenbundel *Secrets.* In hem heeft men een schrijver aan wie literaire pretentie geheel vreemd is. Hij weet teveel over het leven en de mensen om daar tijd voor over te hebben.

Het is juist door een teveel aan literaire pretentie dat het lezen van *Firebird* voor mij zo'n teleurstellende ervaring werd. Indien het werk dat hier wordt gepresenteerd werkelijk ‘the richest and best of contemporary writing’ voorstelt, kan men moeilijk het oordeel vermijden, dat de literaire smaak in Engeland op het ogenblik in een stadium van verval is geraakt.

Dit onwelkome oordeel leek te worden gesteund door de keuze, tegen het eind van verleden jaar, door de jury voor de Whitbreadprijs van de beste èn de beste éérste Britse roman van het jaar. Een voor de hand liggende kandidaat voor deze prijs was, lijkt mij, Anita Brookner met haar gevoelige, intelligente en *volwassen* eerste roman *A Start in Life.* (Zie hiervoor het decembernummer - nr. 91 van BZZLLETIN). De prijs voor de beste roman van 1981 ging echter naar de Noord-Ier Maurice Leitch voor zijn roman over Belfast, *Silver's City*, en de prijs voor de beste eerste roman naar William Boyd voor diens eersteling *A Good Man in Africa.*

Beide romans zijn competent geschreven. Een roman van Leitch vond ik jaren geleden (1969) heel interessant. Dat was zijn *Poor Lazarus.* Maar bij de toekenning van deze prijzen hebben de juryleden zich naar mijn oordeel teveel laten beïnvloeden door de associaties die door beide romans zijn gewekt.

Dat wil zeggen, *Silver's City* gaat over de geweldpleging in Belfast van de laatste jaren in de strijd tussen de gezaghebbers en de IRA. Maar de roman, die inderdaad aan een ernstige en belangwekkende politieke situatie is ontsproten, is weinig meer geworden dan een verhaal over geweld, weinig meer dan een gangster roman, die opgebouwd is rond de ontvoering van een politieke volksheld. Het lukt Leitch weliswaar een hoogst onaangenaam, zwart beeld te schilderen van een toestand waarin misdaad en geweld de overhand hebben gekregen. Maar meer dan dit kon ik niet in zijn roman ontdekken.

A Good Man in Africa is op dezelfde leest geschoeid als de befaamde eersteling van Kingsley Amis van bijna dertig jaar geleden, *Lucky Jim*, hoewel de handeling hier niet in een universiteit is geplaatst maar in een Afrikaanse staat.

Boyd's roman gaat namelijk over de bespottelijke en vaak onappetijtelijke avonturen van een middelmatige Britse ambtenaar die werkzaam is in een Afrikaanse staat en bij wie niets wil lukken. Een soort Harold Lloyd van de diplomatieke dienst, maar veel minder innemend dan deze Harold, want Boyd's anti-held Morgen Leafy is een dik en vadsig man.

Het ene fiasco volgt op het andere, zowel in Leafy's ambtelijke funktie als in zijn privéleven, in een reeks kluchtige maar ook banale situaties. (Hij heeft een druiper net op een tijdstip als hij zijn seksuele kunnen aan de dochter van zijn baas moet demonstreren en als hij zich als het Kerstmannetje moet verkleden in het bijzijn van de strenge, preutse vrouw van dezelfde persoon, ontdekt hij (te laat) dat zijn lid, buiten zijn weten, te voorschijn is gekomen. Het is maar al te vaak op dit soort jongensachtige humor, dat dit bekroonde kunstwerk steunt.)

Het schrijven zelf, het proza, van Boyd is heel competent hoewel er aan zijn stijl weinig origineels kleeft. Maar de conceptie van de roman is dermate onvolwassen en zo overbekend, en de situaties zijn dermate triviaal, dat de toekenning van een vrij belangrijke literaire prijs aan zulke handige en modieus verpakte kolder, maakt dat men soms wanhoopt, wat de overheersende, toonaangevende literaire smaak in het hedendaagse Engeland betreft. Boyd heeft werk in *London Magazine* gepubliceerd en verleden zomer is ook dat meestal voortreffelijke tijdschrift gekomen met een verhalennummer, dat samengesteld was uit werk van een verbluffende onbenulligheid en onhandigheid van nieuwe en onbekende auteurs. ‘Verhalen’ die beter achterwege hadden kunnen blijven.

Ik lees in de *London Review of Books* dat een nieuwe en tweede roman door Anita Brookner zojuist verschenen is - de titel: *Providence.* All, therefore, is not lost.

Deze Kroniek zal mogelijk mijn laatste worden. Ik ben hier nu zes jaar mee aan de gang en ‘enough is as good as a feast’. Hopelijk heb ik af en toe wat aandacht op waardevol werk in Engeland kunnen richten. Dat was in ieder geval de bedoeling.

T.J. Binding (red.): *Firebird.* Penguin Books. 336 blz.
Maurice Leitch: *Silver's City.* Secker & Warburg. 181 blz.
William Boyd: *A Good Man in Africa.* Penguin Books. 312 blz.

vervolg van pag. 99

Literatuur (+ de in de tekst gebruikte afkortingen):

Durch die Wüste, Bamberg, Karl May Verlag 1952 (DDW)
Winnetou I, id. 1951 (W I)
Winnetou II, id. 1951 (W II)
Winnetou III, id. 1951 (W III)
Sand des Verderbens, Wien, Tesa Verlag, o.j. (SVD)
Am Stillen Ozean, Heidelberg, Karl May Bücherei 1951 (SAD)
Menschenjäger, (Im Lande des Madhi I) Wien, Tesa Verlag, z.j. (MJ)
Der Mahdi, (Im Lande des Madhi II) Wien, Tesa Verlag z.j. (DM)
Im Sudan, (Im Lande des Mahdi III) Wien, Tesa Verlag, z.j. (IS)
Kapitän Kaimann, Radebeul, Karl May Verlag (KK)
Die Felsenburg, Bamberg, Karl May Verlag 1950 (DF)
Krüger Bei, id. 1950 (KB)
Satan und Ischariot, Heidelberg, Karl May Bücherei 1950 (SUI)
Auf fremden Pfaden, Bamberg, Karl May Verlag 1952 (AFP)
Ich, id. 1975 (I)
Unter Geiern, Bamberg, Karl May Verlag 1962 (UG)
Der Schatz im Silbersee, id. (DSS)
Halbblut, Bamberg, Karl May Verlag, 1949 (H)
Der blaurote Methusalem, Heidelberg, Karl May Bücherei 1950 (DEM)
Die Sklavenkarawane, Wien, Tesa Verlag z.j. (DS)

Professor Vitzliputzli, Radebeul, Karl May Verlag 1927 (PV)
Benito Juarez, Bamberg, Karl May Bücherei 1952 (BJ)
Trapper Geier, id. (TG)
Allah il Allah, Bamberg, Karl May Verlag 1953 (AIA)
Der Derwisch, id. 1951 (DD)
Himmelsgedanken / Babel und Bibel, Radebeul, Karl May Verlag z.j. (H/BB)